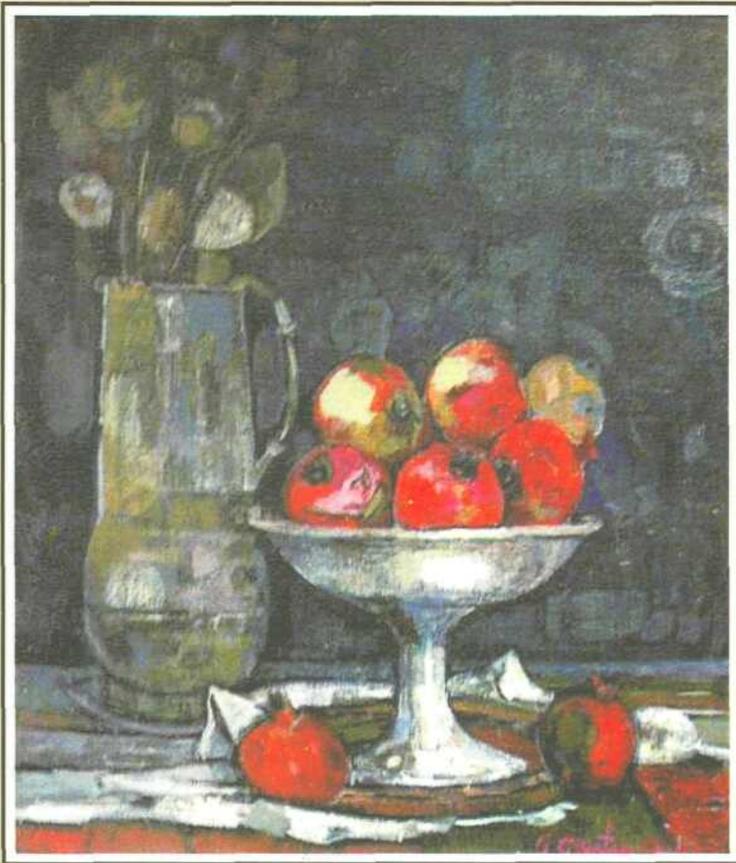


# Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey



**TECNOLÓGICO  
DE MONTERREY®**

**No. 20**

**Revista de Humanidades:  
Tecnológico de Monterrey**

**Número 20  
Primavera de 2006**

**Nuestra portada:**

Gerardo Cantú. *Las granadas*.

Óleo sobre tela. 80 x 70 cm.

# **Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey**

Es una publicación académica de la División  
de Humanidades y Ciencias Sociales del Instituto  
Tecnológico y de Estudios Superiores de  
Monterrey, Campus Monterrey.

## **Consejo Editorial**

Jean-François Botrel, *Université Rennes 2*; Fidel Chávez, *Tecnológico de Monterrey*; Aurora Egido, *Universidad de Zaragoza*; Fernando Esquivel, *Tecnológico de Monterrey*; Humberto López Morales, *Real Academia Española*; Lucrecia Lozano, *Tecnológico de Monterrey*; Abraham Lowenthal, *University of Southern California*; Beatriz Mariscal, *El Colegio de México*; María Teresa Miaja, *UNAM*; Beth Pollack, *New Mexico State University*; Alfonso Rangel Guerra, *UANL*; Sara Poot-Herrera, *The University of California, Santa Barbara*; Gustavo Sainz, *Indiana State University*

## **Directora Editorial**

*Blanca López de Mariscal*

## **Coordinadores de área**

**Literatura:** *Inés Sáenz*

**Lingüística:** *Claudia Reyes*

**Pensamiento y Cultura:** *Yolanda Pérez*

**Historia:** *Ana Portnoy*

**Reseñas:** *Adrián Herrera*

## **Coordinador Editorial:**

*Adrián Herrera Fuentes*

**Redacción en español:** *Pastor Montero, Dolores Sáenz*

**Redacción en inglés:** *Carol Carpenter, Thomas DeMaria*

## **Asesores:**

*Luis Felipe Alvarado*

*Ruth Esther Ángel*

*Cristina Cervantes*

*Aurelio Collado*

*Donna Kabalen*

*José Carlos Lozano*

*Víctor López Villafañe*

*Abraham Madroñal*

*Francisco Javier Martínez*

*Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*  
 Número 20, primavera de 2006  
 Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey  
 División de Humanidades y Ciencias Sociales  
 Tipografía y formación: Juan Jesús González Alamillo  
 Cuidado de la edición: Adrián Herrera Fuentes  
 Diseño: Centro de Investigación y Entrenamiento en Tecnología  
 Educativa, Mariam MacLean Sufé  
 Diseño Contraportada: Juan Jesús González Alamillo  
 Av. Eugenio Garza Sada 2501 Sur  
 Monterrey, Nuevo León, México. C.P. 64849  
 e-mail: blopez@itesm.mx  
 adrian.herrera@itesm.mx

<http://humanidades.mty.itesm.mx/revista/>

La *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* aparece en los siguientes índices:

Red ALyC (Universidad Autónoma del Estado de México).

CLASE (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades), UNAM.

LATINDEX (Sistema de Información de Publicaciones Científicas Seriadadas de América Latina, el Caribe, España y Portugal), UNAM.

HLAS (Handbook of Latin American Studies), Library of Congress, USA.

IBSS (International Bibliography of the Social Sciences), London School of Economics.

LANIC (Latin American Network Information Center), University of Texas at Austin.

Reflexiones (Revistas especializadas en literatura peninsular e hispanoamericana).

La *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* es una publicación semestral editada por la División de Humanidades y Ciencias Sociales del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Monterrey, que se encuentra ubicado en Ave. Eugenio Garza Sada 2501 Sur, C.P. 64849, Monterrey, N. L., México. La titularidad de la Reserva de Derechos le pertenece al Instituto, calidad que sustenta con el Certificado Número 04-1998-061717492400-102 emitido por la autoridad correspondiente en la materia. Editor responsable: Blanca López. Número de certificado de licitud de título: 9952; número de certificado de licitud de contenido: 6945; número de reserva al título en derechos de autor: 003110/96. Distribuido por la Librería del Sistema ITESM. Impreso en los talleres de Grafo Print Editores, S.A., Av. Insurgentes 4274, Colinas de San Jerónimo, Tel. 8348-30-70, Monterrey, N. L.

## **Sistema Tecnológico de Monterrey**

### **Directorio**

*Rafael Rangel Sostmann*

Rector del Sistema Tecnológico de Monterrey

*Alberto Bustani Adem*

Rector de la Zona Metropolitana de Monterrey

*Patricio López del Puerto*

Rector de la Universidad Virtual

*Lucrecia Lozano García*

Directora de la División de Humanidades y Ciencias  
Sociales, Campus Monterrey

*Claudia Reyes Trigos*

Directora del Departamento de Estudios Humanísticos,  
Campus Monterrey



# Índice



## Lengua y Literatura

Judith Farré Vidal

*Juan Rana, un gracioso en la corte de Felipe IV: la simbiosis entre actor-personaje y máscara de la commedia dell' arte en algunos fragmentos del teatro breve* 13

Teresa González Arce

*El viaje simbólico en tres novelistas españoles contemporáneos. Ignacio Martínez de Pisón, Antonio Muñoz Molina y Enrique Vila-Matas* 35

Oliver Lubrich

*"You kiss th' book". La deconstrucción del mito del "amor verdadero" en Romeo y Julieta* 53

Asier Romero Andonegi

*La documentación procesal tardomedieval: análisis diplomático-discursivo en pruebas o probanzas vizcaínas* 95



## Historia

Ma. Montserrat León Guerrero

*Cronistas de los viajes colombinos* 113

Blanca López de Mariscal

*La visión de Oriente en el imaginario de los textos colombinos* 131



## Pensamiento y Cultura

Antonio Gómez López-Quiñones

*Asaltar los cielos: Trotski, "el hombre del piolet," y el documental cinematográfico* 151



## Desde el Campus

- Julio Ortega  
*La sonrisa de Alfonso Reyes* 187
- Consuelo Sáizar  
*Alfonso Reyes y los libros* 191
- María Ramírez Ribes  
*El viaje utópico de Alfonso Reyes* 197
- Pedro Ramírez Vázquez  
*Conferencia magistral* 203
- Miguel Ángel Roca  
*Habitar colectivo, habitar público, habitar privado: de la arquitectura y la ciudad* 217



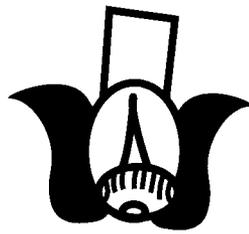
## Reseñas

- Jesús Ortíz-Díaz  
*Cuatrocientos años del Quijote* 231
- Giannina Reyes Giardiello  
*Lo que hay después de la teoría* 235
- Inés Sáenz  
*Días de exilio. Correspondencia entre María Zambrano y Alfonso Reyes* 239
- Publicaciones recibidas 245



## Nuestros Colaboradores

249



# Lengua y Literatura



# Juan Rana, un gracioso en la corte de Felipe IV: la simbiosis entre actor-personaje y máscara de la *commedia dell'arte* en algunos fragmentos del teatro breve

Judith Farré Vidal  
*Tecnológico de Monterrey*  
*Campus Monterrey*

El presente artículo aborda, en algunos fragmentos de entremeses, la figura de Cosme Pérez, uno de los actores más conocidos de su época y creador de la máscara de Juan Rana, desde una perspectiva metateatral que desdibuja las fronteras entre la ficción y la realidad, y bajo el universo festivo de la risa entremesil. A partir de los estudios previos de María Luisa Lobato y Francisco Sáez Raposo, fundamentalmente, la figura de este gracioso nos permite asomarnos a la incipiente profesionalización del actor barroco desde una multiplicidad de máscaras que se superponen en el hecho dramático y bajo la óptica que supone la influencia de la *commedia dell'arte* en el teatro español del Siglo de Oro.

Through some fragments of one-act farces, this article offers a study of Cosme Pérez, one of the best-known actors of his time and creator of the Juan Rana masquerade. This meta-theatrical perspective blurs the line between fact and fiction under the festive universe of intermission comedy. Based on previous studies mainly by María Luisa Lobato and Francisco Sáez Raposo, the figure of this comedian offers a glimpse into the incipient professionalization of the baroque actor through multiple skits that are performed between the acts of a play and that on close inspection reveal the influence of the *commedia dell'arte* on Spanish theater in the Siglo de Oro.

**L**os inicios del teatro, como espectáculo comercial, vienen marcados por la creación de espacios concebidos de forma específica para la representación dramática. El paso de las plazas



públicas a corrales y coliseos, lugares en los que se controla el acceso al espectáculo, hace posible la emergente consideración del teatro como negocio, cuyo desarrollo vendrá marcado por la formación de compañías teatrales estables y la profesionalización de todo el entramado que envuelve la puesta en escena<sup>1</sup>. Esta nueva condición que adquiere el teatro a lo largo del siglo XVII, iniciándose ya en los últimos tercios del XVI, supone, entre otros muchos aspectos, que las compañías se consoliden según una nómina de representantes especializados, de acuerdo con las virtudes actorales propias de los personajes básicos de lo que pasará a denominarse como comedia nueva. En esta nueva forma de pasatiempo, uno de los principales reclamos para el público será la figura del gracioso. Tal y como apunta Susana Hernández Araico,

En la crítica de nuestro tiempo sobre el teatro clásico español, “gracioso” denomina al personaje cómico que acompaña al protagonista de una comedia, tragicomedia o tragedia. Pero a través del siglo XVII, el vocablo más bien parece referirse al actor que desempeña el papel cómico, o sea la “salada graciosidad” y las “cosas burlescas” o “las de chanza” que la comedia mezcla con “las palabras cultas” o “lenguaje puro” y las cosas “graves” y “serias” de los protagonistas nobles, según observa Alcázar en *Ortografía castellana* (Hernández Araico 160).

Así pues, durante el siglo XVII, el término “gracioso”, más que referirse a un personaje, alude al actor que representa dicho personaje. Sobre esta inicial confusión de órdenes entre ficción y realidad, es que puede abordarse el análisis de la figura de Cosme Pérez, alias Juan Rana en los escenarios, quien fue uno de los actores más conocidos de su época y el artífice de una de las máscaras grotescas más sugerentes en los inicios de esta profesionalización del hecho dramático. Y, como ya sugiriera Hanna E. Bergman al abordar el estudio de los entremeses de Quiñones de Benavente, la creación de esta nueva máscara cómica resulta comparable a las de la *commedia dell'arte*, puesto que “la máscara se interpone entre el actor y el papel. Cosme Pérez no hace el alcalde o el médico, sino que hace Juan Rana, y Juan Rana, a su vez, hace el alcalde, etc., con una extraordinaria conciencia de sí mismo” (Sáez Raposo 78). Desde la publicación del artículo de Falconieri sobre la



“Historia de la *commedia dell’arte* en España”<sup>2</sup>, son varios los investigadores que han señalado y precisado ya cómo el influjo italiano resulta claramente apreciable en la temática y en los personajes del teatro español desde la época renacentista<sup>3</sup>. En este trasvase de influencias, perceptible no sólo por la presencia de compañías italianas itinerantes en los escenarios españoles<sup>4</sup> y de la que se hicieron eco varios textos literarios de la época<sup>5</sup>, resulta fundamental establecer la filiación entre Pulcinella (Polichinela) y Juan Rana, ya que “las dos son figuras proteicas, capaces de asumir funciones y papeles diferentes, siempre teniendo en cuenta el aspecto grotesco de su físico” (Huerta, *Arlequín español* 797). Además de esta coincidencia en sus virtudes actorales, debe esgrimirse otra similitud en lo que concierne a los actores que crearon dichas máscaras, puesto que

Aunque hay varios actores a los que se adjudica la paternidad de Pulcinella, lo más probable, tal y como nos indica el actor Pier Maria Ceccini en su obra *Frutti delle moderne comedie et avisi a chi le recita* (publicada en Padova en el año 1628), es que el actor que creó este personaje fuera Silvio Fiorillo, nacido en torno a 1560 y que lo popularizó en la segunda década del siglo XVII. Estaríamos, por tanto, ante alguien estrictamente contemporáneo de Cosme Pérez, actor que creó el papel de Juan Rana y que se subiría por primera vez sobre un escenario (aunque sin interpretar todavía dicho personaje) por los mismos años en que Fiorillo se hizo famoso como Pulcinella (Sáez Raposo 86).

La teatralidad del barroco, como ya la definiera Emilio Orozco, nos permite entender la vigencia que en el XVII alcanzó el tópico del mundo como teatro. En el marco de esta teatralidad desbordante, donde se diluyen los límites entre mundo y escena, la personalidad de la máscara ranesca en las tablas se superpone a la identidad del actor, y acaba imponiéndose como registro actoral en los papeles que irá representando no sólo su iniciador, Cosme Pérez, sino todo el elenco de actores que decidan invocar a la risa a través de Juan Rana. Como señalara María Luisa Lobato, los documentos prueban que su legado en la escena fue muy pronto recogido por Teresa de Robles, Antonio de Escamilla y su hija, Manuela de Escamilla, quien, ya desde niña, representó papeles de Juan Ranilla (Lobato, *Juan Rana* 188). Se iniciaba así el proceso de mitificación de la máscara que, en palabras de Javier

Huerta, convertiría a Juan Rana en una versión bufonesca del mito donjuanesco y cuya mera evocación garantizaba la carcajada inmediata en el auditorio (Huerta, *Antología* 40-41). En el entremés de *Los volatines*, escrito por Antonio de Solís y estrenado en una fiesta de la infanta María Teresa de Austria el año 1655, en un diálogo entre la Coronela y Bernarda, esta última dirá lo siguiente:

Pues escuchad que es aquesto,  
ya sabeis que en los carteles  
para juntar mucho pueblo  
ponia que con Juan Rana  
servia vn Avtor, y luego  
acabada esta Comedia,  
el otro ponía lo mesmo<sup>6</sup>

Más adelante, los personajes que inicialmente irán saliendo, con excepción hecha del viejo, irán riéndose al ver el nombre de Juan Rana en el cartel que anuncia la representación:

HOMBRE 1	Ni yo es possible creerlo; pero aguarda, no es Iuan Rana?
HOMBRE 2	El q(ue) está a la puerta puesto, cierto es sin duda.
HOMBRE 1	Bien dizes.
HOMBRE 2	De risa me voy muriendo. ( <i>Vanse y salen tres mugeres.</i> )
MUGER 1	No es possible que se crea
MUGER 2	Pregunto yo, q(ue) perdemos?
MUGER 3	En irlo a ver?
MUGER 1	Nada, vamos.
MUGER 2	Mas no le ves, ello es cierto.
MUGER 3	Verle no puedo de risa. Vamos a sentarnos luego Q(ue) aura por verle mil almas. ( <i>Vanse</i> )
GODOY	Oís? Quantos van leyendo El cartel, mueren de risa, de miraros (43-44)

Dentro de este horizonte de expectativas sobre el que se construye la figura del gracioso, los géneros breves y, en especial, el entremés, como máximo exponente del teatro de raíces carnavalescas, se constituyen en el marco dramático idóneo para el ejercicio y puesta en escena de lo jocoso y, por tanto, en el espacio de protagonismo



del gracioso. Además, como ya señalábamos en líneas anteriores, debe tenerse en cuenta que es en el teatro breve donde resulta mucho más perceptible la influencia italiana y, por ende, de la *commedia dell'arte*, uno de los aspectos fundamentales en la conformación de la máscara de Juan Rana<sup>7</sup>. Sus claves temáticas y principios estructurales giran en torno al motivo de la burla, lo cual implica la necesaria participación de burlados y burladores a partir de dos “motivaciones fundamentales: por un lado, la necesidad de obtener comida o dinero; por otro, el tiempo de ocio y el deseo de rellenar el mismo con la ejecución de alguna chanza o broma amable” (Huerta, *Antología* 19). Un claro ejemplo de ello se plantea en la primera escena de *Los volatines*, cuando Bernarda, que en el entremés de Solís representa ser la esposa de Rana, le plantea a la Coronela una chanza para escarmentar al gracioso que, “ofendido” por la manipulación que sufre por parte de los autores de las compañías, ha desaparecido, lo cual repercute en la situación financiera familiar de los actores:

Ofendido pues de verse  
nunca suyo y siempre ageno,  
me dixo a Dios muger mia  
no mas, Autores arredro,  
si él falta de la Comedia,  
ya se vé lo que perdemos,  
y assi para castigarle  
de la ausencia, y de su intento,  
he dispuesto, pero él sale,  
venid no nos vea, presto,  
que yo haré quiera Comedias,  
ó han de andarme mal los dedos. (p. 42)

Bajo dichos parámetros, la gramática del género entremesil ofrece una nómina tipificada de personajes, en la que podemos observar la presencia de Juan Rana desempeñando varios de los oficios característicos que intervienen en el proceso de la chanza: alcaldes, médicos, toreros, soldados, etc., así como también ejerciendo su propia identidad bufonesca como Juan Rana. En primer lugar, como ya vimos en el entremés de Solís, la mera evocación del gracioso, fuera cierta o absolutamente inventada, funcionaba como reclamo para atraer al público a la representación. El éxito de las actuaciones de



Juan Rana en los corrales de comedias hizo que, desde mediados de la década de 1640, el actor pasara a ser también uno de los más apreciados en los escenarios de la corte de Felipe IV. Baccio del Bianco apodó al actor como “il Grazioso della Regina” (Lobato, *Un actor* 91), cumpliéndose así una vez más la práctica común de intercambios escénicos entre los corrales y la corte<sup>8</sup>.

Para empezar a reconstruir cuáles serían los poderes de la máscara partamos del único retrato que se conserva de Juan Rana conservado en la Real Academia Española, y en el que éste aparece en traje de alcalde villano, su papel más representado. La pintura desprende una clara intención caricaturesca, que puede relacionarse con los testimonios fisiognómicos recogidos por Vicente Carducho en sus *Diálogos de la pintura* para representar al bobo, necio o simple:

Al insensato le conviene [...] grande vaso cerca del cuello, y toda aquella parte carnosa junto a los hombros, el cerebro cabo, y la frente redonda, grande y carnosa, los ojos pálidos, y caído el lacrimal, y que se muevan tardamente, el rostro carnoso, la cabeza grande y carnosa, las orejas mui redondas y mal esculpidas, los cabellos blanquecinos, la nariz ruda, los labios gruesos, el de arriba preeminente, las piernas [...] gordas, y redondas hacia el tobillo, los demás miembros breves, y las asentaderas gordas, la garganta de la pierna toda ella gorda, carnosa y redonda, breve cuello, grueso, duro y firme, el movimiento y la figura estúpida, el color del cuerpo mui blanco o mui negro, el vientre levantado (Rodríguez Cuadros 273).

Resulta obvio que el retrato no es una transposición directa de todos los rasgos que deben permitir reconocer la estampa del simple, pero sí insiste en los rasgos físicos esenciales. Como señala Evangelina Rodríguez, son claves “el hundimiento del cuello, los perfiles gruesos de toda la fisonomía que se acentúa en la curvatura del vientre, la cortedad de los miembros, la mirada caída, los belfos insinuados” (273). También Giovanni Battista della Porta había sentado las bases en su *Della Fisonomia dell’Uomo* (1599) para establecer la iconología del “bestial malizioso”: los cabellos lacios, el cuello y los hombros redondos sin forma, ojos pequeños, hundidos o caídos, la mirada fija, curvo, ventrudo y de músculos gordos, las extremidades grasas



y rudas, de color pálido y como en estado de somnolencia (Rodríguez Cuadros 273).

La filiación entre el retrato pictórico y los fisiognómicos apunta de nuevo hacia la confusión entre máscara, actor y personaje, puesto que el retrato pictórico no es el del personaje histórico de Cosme Pérez, sino el de la máscara de Juan Rana. De este primer nivel de correspondencias extraemos la certeza de que el actor aprovecha sus rasgos físicos para construir y enfatizar la condición de bufón. El mosquete al hombro es el atributo que alude a uno de sus papeles más famosos, el de alcalde villano. La *Colección* de Emilio Cotarelo nos ofrece varios fragmentos en los que se aprecia la fama de Rana en la interpretación de alcaldes bobos. Por ejemplo, en el entremés *El guarda infante* de Quiñones de Benavente<sup>9</sup>, donde el mismo Juan Rana dirá: “Señora Mosquetería, / escuchá a vuestro Juan Rana. / Yo ¿no so alcalde perpetuo? / ¿vos no me distes la vara?” (Cotarelo 1: clxi). El otro atributo que acompaña el retrato es la rana, lo cual se relaciona directamente con la etimología para bufón:

Que el bufón español por excelencia tenga por símbolo una *rana* es lógico, si advertimos el comentario que Covarrubias ofrece en su *Tesoro* sobre esta palabra, a la que hace derivar del toscano y de la etimología latina *bufo/bufonis*: “por el sapo o escuerzo, por otro nombre rana terrestre, venenata, que tales son estos chocarreros, por estar echando de su boca veneno de malicias y desvergüenzas con que entretienen a los necios” (Rodríguez Cuadros 274).

Sobre la estampa general del retrato que presenta al personaje sujetando una rana cogida del anca con la mano izquierda, “mientras que con la derecha sujeta la escopeta sobre el hombro”, María Luisa Lobato destaca su carácter risible “por la desproporción entre el arma de caza y lo cazado” (*Dos nuevos entremeses* 201), al mismo tiempo que introduce un fragmento del *Entremés pescador de caña* donde se alude a la figura del gracioso como dormilón, avaro y comilón, pues sólo se alimenta de ancas de rana:

JUANILLA  
VELISO

¿Qué te parece Juan Rana?  
Él es un hombre tacaño,  
pues no come en todo el año



más que unas ancas de rana.  
 Y si alguno le convida  
 para que coma en su casa,  
 no come sino que envasa  
 con el vino, la comida (pp. 200-201, vv. 49-56)<sup>10</sup>

Las distintas apariciones en escena de Juan Rana hacen referencia a los principales rasgos de su aspecto físico y se repiten las alusiones a su baja estatura, carácter regordete y voz afeminada. La versatilidad de la máscara, que permite representar varios papeles, se convierte en argumento metateatral cuando en el entremés cantado de *El soldado*, Cosme Pérez, que así aparece en la lista de personajes, exclamará que ya no reconoce su propia identidad:

¡Santa Llocía!  
 ¡Juro a Dios que só Juan rana,  
 sino que me desatina  
 el mundo dándome nombres  
 con que el mío se me olvida! ?" (Cotarelo 2: 585)

Así, pues, Cosme Pérez se proyecta en Juan Rana quien, bajo esa identidad teatral, desempeñará varios papeles dramáticos, es decir, nuevas "máscaras que se funden en la figura del bufón". Javier Huerta lo ejemplifica a partir del siguiente parlamento de Juan Rana en el baile *Al cabo de los bailes mil*, donde el gracioso repasa todos los oficios que ha venido representando en las tablas:

De alcalde vine a doctor,  
 y el demonio, que es sutil,  
 hizo con este principio  
 que muchos tuvieran fin.  
 Pasé a poeta de bailes,  
 y queriendo hacer reír,  
 no hallé chanza que no hubiera  
 servido en otro festín.  
 Luego me hice letrado,  
 la barba hasta el cenogil,  
 donde por lo que abogué  
 a bogar pudiera ir;  
 y así mi mosquetería  
 vuelvo alcalde a concurrir,  
 donde, con mis boberías,  
 sentencias suelo decir (Huerta, *Antología* 41).



Es éste uno de los rasgos distintivos de las máscaras de la *commedia dell'arte*, pues son recurrentes las apariciones en escena de un mismo personaje, en el que se proyectan una serie de características propias cuyo resultado, por medio de este proceso reiterativo, es la creación de figuras únicas con rasgos intransferibles. Lo interesante de este parlamento, en que el gracioso repasa los oficios que han constituido sus principales papeles dramáticos como Juan Rana, debe buscarse en la coincidencia con el proceso de profesionalización del oficio teatral del que venimos hablando. Resulta curioso cómo en los géneros breves, fundamentalmente en los entremeses -así como también en algunas loas de presentación de compañías teatrales-, este proceso se presenta desde una perspectiva de inversión y negación de los valores sobre los que se funda la reivindicación de dicho oficio. Así, la memoria, la gestualidad y el dominio de la voz como valores sobre los que se sustenta la *tejné* del actor, se ridiculizan en estos géneros breves mediante, por ejemplo, movimientos desacompañados, voces en falsete u olvidos en la representación con el objetivo de buscar la carcajada del auditorio. Una muestra de ello la encontramos en el *Entremés de la loa de Juan Rana*, escrito por Agustín Moreto y representado el 22 de julio de 1662 para conmemorar el santo de la reina Mariana; se inicia con el siguiente parlamento en el que Juan Rana expresa, no ya sus dudas acerca de si es personaje o actor, sino que se muestra, para abrir la representación, vacilando sobre su propia existencia<sup>11</sup> por no poder representar, es decir, por no hacer reír al público:

¡Alabado sea Dios, santo y bendito!  
 De todo el mundo no se me da un pito.  
 Ya denguno hace burla de mis menguas  
 y ya no me mermuran malas lenguas;  
 ya nada me hacen creer con desemulo,  
 ¡no hay vida como ser muy incredulo!  
 A nadie he de creer mucho ni poco,  
 ni a mí he de creer si no me toco (vv. 1-8)<sup>12</sup>.

El parlamento sigue con una acotación en la que el propio Juan Rana se tienta y se palpa para ver si existe o no. Sobre esta abertura teatral cabe destacar dos aspectos. El primero se refiere al proceso de profesionalización del quehacer teatral que venimos apuntando y a la



especialización del gracioso como principal agente de comicidad, donde se retoma de nuevo la confusión de órdenes entre actor y personaje, y que ya veíamos en la inicial definición de gracioso propuesta por Susana Hernández. El siguiente tiene que ver con el tratamiento metateatral de dicho proceso en los géneros breves, donde se observa una inversión de los parámetros sobre los que se asienta dicha dignificación de la *tejné* del actor: el mismo Juan Rana se refiere a sus “menguas” como pretexto de “burla” (v. 3). Resulta obvio que dentro de este nuevo marco dramático, el gracioso no sólo se desempeña sino que se especializa como una figura grotesca y que, precisamente, una de sus funciones como agente de la risa consistirá en encarnar la deformación caricaturizada de los principales valores del oficio<sup>13</sup>. Por lo que respecta a esta inversión paródica de dicha profesionalización que observamos en las actuaciones de Juan Rana, puede decirse que, por encima de la variedad de papeles dramáticos, prevalecen los valores actorales de la máscara ranesca que se asimilan a la figura del gracioso y bufón por excelencia, primero de corrales y más tarde de palacio. En palabras de María Luisa Lobato,

Su figura en escena destaca por la bufonería de sus movimientos, su mímica femenil, la simpleza que lo sometía a un permanente estado de duda sobre su propia identidad, la flemma de su carácter, su lenguaje tosco, los canturreos y jocosidades en escena, todo lo cual lo convirtió en un personaje que con su sola presencia concitaba el éxito (Lobato, *Juan Rana* 188).

Podemos hacernos una idea del éxito que le condujo a palacio y cómo se estableció en la corte, a partir de la correspondencia conservada entre Felipe IV y la condesa de Paredes. Las cartas son de principios de 1648, cuando María Luisa de Gonzaga ingresó en el convento de San Joseph de Malagón (Lobato, *Un actor en palacio*). El 9 de junio de 1648, en el marco de la celebración de las fiestas del Corpus, escribía así el Rey a la condesa: “Os echo mucho de menos para los autos, que me dicen que vuestro amigo Juan Rana hace famoso papel, y se me acuerda de lo que os hacía reír” (82). Sobre las Carnestolendas del siguiente año, el monarca escribió a Sor Luisa lo lucidas que fueron las fiestas y lo divertidas que fueron para la gente joven las imitaciones que don Andrés Ferrer hizo de Juan Rana:



Muy regocijadas carnestolendas hemos pasado y la gente moza se ha divertido y entretenido. Harta soledad me hizo que no viesedes querer imitar a Juan Rana, a don Andrés Ferrer que cierto de puro frío nos hacía reír, pero la comedia fue buena, particularmente lo cantado y la representación de las mujeres que Amarilis salió a luz y está gran farsanta como siempre. Sólo estimamos menos a Loti para las lozanas pues eran muy diferentes de las que él hacía (88).

Lo interesante de esta última referencia es ver que Juan Rana era imitado no sólo en escena, sino también fuera de ella por el mismo público que asistía a sus funciones. El mismo comentario sobre la recepción entre los más jóvenes aparece en una carta de mayo de 1653: “Muy buena ha sido la comedia, y vuestro amigo Juan Rana a cumplido famosamente con sus obligaciones; bien creo que si le hubiérades visto, se atreviera la risa a inquietar la función. La gente moza se ha entretenido harto” (93). Parece ser que los principales valedores del actor en la corte fueron la reina Mariana y la infanta María Teresa, que en aquella época contaba con quince años. En las cartas de febrero y junio de 1654 podemos leer cómo Felipe IV, de casi cincuenta años, le escribe lo siguiente a la condesa de Paredes: “Tengo por cierto que el gusto de verlas, y tan amigas, hace que parezca mozo, porque por otras razones ya no es tiempo para estarlo” (94). Pero, a juzgar por la referencia que aparece en el entremés *La portería de las damas* de Avellaneda, también el Rey debía divertirse con la presencia de Rana. En el entremés, Pedro de la Rosa le ha quitado sus papeles al gracioso ante la pérdida de memoria de este último, por lo que exclamará: “¿Qué ha de hacer la infantica / sin su Juan Rana? ¡Ay, bella chocotica! / y al rey, aunque lo encubre con el guante, / ¿quién le ha de hacer reír de aquí adelante?” (94). Resulta claro que era toda la familia real quien mostraba aprecio por el gracioso. Lo demuestra el hecho de que Felipe IV le encargó ser Cicerone en la visita del embajador de Turquía por el palacio del Escorial (nota 11), y que en las cuentas de la Casa de la Reina, “en agradecimiento a lo que ‘la hace reír’, figura un sueldo para el gracioso desde el 26 de abril de 1651 hasta “todos los días de su vida a Cosme Pérez, para que pueda sustentarse por ser viejo y hallarse pobre” (80-81). Además, Juan Rana era apodado por Baccio del Bianco como “il Grazzioso della Regina”<sup>14</sup>.



Esbozados algunos de los aspectos clave en el establecimiento de la máscara de Juan Rana, desde la perspectiva de la *commedia dell'arte*, así como otros relativos a su relación con el actor Cosme Pérez, nos centraremos en dos de sus intervenciones en piezas breves representadas en la corte para observar cómo, de manera metateatral y bajo las convenciones genéricas que dicta el teatro breve, el efecto ridículo se consigue a partir de la reflexión del oficio del actor y, de sus efectos entre la audiencia, en este caso los mismos personajes-actores. Sáez Raposo también proporciona datos acerca de las mismas prácticas en el género de la *commedia dell'arte*:

El propio Tiepolo realizó una serie completa sobre la vida del personaje en el que podemos encontrar, por ejemplo, la celebración de unas fiestas en las que todos los personajes representados (incluidos perros bailarines) aparecen caracterizados como Pulcinella (Esrig 101). En el caso de *Pulcinella dentro y fuera del escenario*, grabado del siglo XVII (Duchartre 219), existe el interés añadido de encontrar al personaje ya no sólo junto a su doble, sino sufriendo una auténtica pérdida de identidad, ya que se ha traspasado la barrera escénica que diferencia la realidad de la ficción. (Sáez Raposo 89)

La primera de las apariciones de Rana en la corte que queremos apuntar es la fiesta que conmemoraba el primer aniversario del príncipe Felipe Próspero alrededor de noviembre de 1658. Se trata del baile de *Los Juan Ranas*<sup>15</sup>, en el que aparecen en escena seis actrices queriendo “enjuanrranarse”: Bernarda Manuela, Francisca Bezón, Bernarda Ramírez, María de Prado, la Borja, Micaela Fernández y Ana. Si en la correspondencia entre Felipe IV y la condesa de Paredes veíamos ya cómo el gracioso era imitado por su público, en esta ocasión podemos observar cómo el argumento teatral de esta pieza breve gira en torno al deseo de imitación por parte del resto de personajes que aparecen en escena, con el pretexto de que éste estaba enfermo. La estructura de la obra gira en torno a dos jueces que retan a las actrices a imitar al gracioso, para lo cual ellas toman distintos versos de papeles ya desempeñados por el gracioso en otras ocasiones o recurren a marcas de representación propias del gracioso. Este intento de apropiación del oficio de Juan Rana queda claro con la



salida a escena de las tres primeras actrices que pretenden aprovecharse de la ausencia del gracioso:

BEZÓN	Mirando enfermo a Juan Rana, con este sayo me atrevo a entrar en la fiesta y ver si engañar la risa puedo.
BERNARDA	Mirando enfermo a Juan Rana, hoy este sayo me he puesto y tocándole en el suyo ganar las gracias pretendo.
RAMÍREZ	Mirando enfermo a Juan Rana, hurtándole el sayo, vengo a celebrar en noviembre el día del año nuevo (vv. 1-12).

La Bezón recalca lo osado de su intento, pues va a probar de “engañar la risa” (v. 4) y, del mismo modo, la Bernarda y la Ramírez insistirán en “ganar[le] las gracias” (v. 8) y hurtarle el sayo (v. 10), respectivamente. El sayo remite metonímicamente a uno de los oficios más característicos del gracioso, el de alcalde y, además, sirve para sentar las bases de la disputa al inicio de la representación:

BEZÓN	¿Pero qué alcalde es aquél?
BERNARDA	¿Mas qué miro?
RAMÍREZ	¿Mas qué veo?
LAS TRES	¿Qué es esto? ¿Aquí dos alcaldes?
BEZÓN	Esto es eso.
LAS DOS	Y esto es eso.
BEZÓN	Yo vengo en forma de Cosme.
BERNARDA	Yo en forma de Cosme vengo.
RAMÍREZ	Yo también vengo en su forma (vv. 13-19).

Cuando las actrices están a punto de llegar a las manos, aparecen en escena Osorio y Aguado para ejercer de jueces en el concurso sobre la mejor actuación de los méritos ranescos. La primera imitación corre a cargo de la Bernarda, quien parafrasea una de las intervenciones de Rana en la representación del entremés calderoniano de *El toreador* (vv. 56-64): el momento de hacer cortesías a los reyes y a las damas. La siguiente es la Bezón, cuando recurre al baile como recurso cómico (vv. 73-80). Por su parte, la Ramírez presenta las imitaciones características del gracioso en su registro de “villano”:



Oigan que he de remedarle  
 con más novedad haciendo  
 remedo de cuando él  
 representa en algún pueblo,  
 imitando a los villanos  
 en una comedia. Es nuevo:  
 “Arrima allá ese caballo,  
 refrena, señor, ten tiento,  
 no he de subir a caballo  
 en caballo que está el viento” (vv. 85-94).

Cuando los dos actores que ejercen de jueces se reúnen para deliberar, aparecen en escena la Borja, Micaela y Ana, quienes también reclaman sus derechos en la competencia. Cuando ya se apunta como final un desenlace a palos (vv. 135 y 136), Aguado intenta conciliar a todas las actrices para celebrar la ocasión que ha dado pie a la representación, el aniversario del príncipe:

El festejar este día,  
 ¿no es de todas el intento?  
 Pues juntas haced aquí  
 una alcaldada, diciendo  
 hoy al Príncipe... (vv. 143-147)

Y esa “alcaldada” es el pretexto para que el verdadero Cosme Pérez salga a escena para liderar el cierre final de alabanza y de chanzas festivas propias del género. El mismo proceso, pero a la inversa, lo observamos en el *Entremés de la loa de Juan Rana* de Moreto, en el que es él quien imita a los actores y actrices del momento. En un principio, aparece Juan Rana lamentándose de que la gente se ha olvidado de él, aspecto que hace que él mismo dude de su propia existencia, fragmento que ya comentábamos en líneas anteriores (vv. 1-8). En ese momento en el que las dudas existenciales del gracioso surgen a raíz de su capacidad para provocar en su público burlas y risas, aparece Orozco para comunicarle que le reclaman en palacio para representar en una fiesta ante los reyes. Ante la falta de confianza de Rana, quizá por su edad, Orozco le recuerda anteriores actuaciones en la corte, con referencias específicas a dos obras de Antonio de Solís: *Los volatines* y *El niño caballero*. El diálogo en cuestión es el siguiente:



OROZCO           ¿No sois vos  
                      quien creísteis de repente  
                      ser volatín, y que andando  
                      por suelo llano como éste  
                      andábais por la maroma?  
RANA             Pues ya está muy deferente.  
OROZCO         Vení acá. ¿No os vi creer  
                      (con más barbazas que tiene  
                      un santero) que naíais  
                      y que érais niño de leche,  
                      que os querían chupar las brujas?  
RANA             Pues ya está muy deferente (vv. 55-66).

A continuación, le reta a que represente seis papeles simultáneos en una sola loa. Rana duda, pero finalmente acepta, y Orozco pone delante de él dos espejos. El espejo, uno de los elementos más recurrentes en la imaginaria barroca, permite establecer un juego a raíz del primer comentario expresado por Rana, en el que dudaba de todo lo que no podía ver ni tocar (vv. 7-8). Para disipar sus dudas, Orozco le propone lo siguiente:

OROZCO           Vení acá, ¿vos no dijisteis  
                      que si los véis claramente  
                      con los ojos y tocáis  
                      con las manos, puede creerse?  
RANA             Es verdad.  
OROZCO         Pues el ensayo  
                      al instante puede hacerse (vv. 87-92).

Al mirarse en el primer espejo, Rana se ve a sí mismo, pero cuando se mira en el segundo, ve a Escamilla. De este modo, sucesivamente ve a Olmedo, Godoy, María de Quiñones y María del Prado, coreado por la música en cada caso. De esas nuevas identidades dramáticas que representa la máscara adoptada por Cosme Pérez, entresacamos el primer fragmento de travestismo en el que representa ser María de Quiñones:

RANA             Pues ahora he de cogeros.  
                      Confieso, por mi desdicha,  
                      que me he vuelto tres barbados  
                      de presonas muy distintas.  
                      Pus no puedo hacer la loba



sin la gente femenina  
 y no es posible hacer  
 que con esta mascarilla  
 sea María de Quiñones,  
 cuya cara es bien prendida,  
 cuyo talle es bien carado,  
 cuya habla es muy mellifla,  
 cuya representación  
 es de lo de a mil la libra (vv. 192-205).

Al final, Rana se pregunta por el tema de la loa y Orozco le contesta que será el habitual de pedir silencio, tal y como estipulan las convenciones genéricas “a la usanza antigua” (v. 236) de las loas de corral. El entremés finaliza con Juan Rana imitando el canto de Manuela de Escamilla. La estrofa final dice así: “A la Escamilla imita / Rana en los tonos, / pues haga él las terceras / y ella graciosos” (vv. 246-249).

Así, pues, la figura de Juan Rana, desde esta perspectiva metateatral que desdibuja las fronteras entre la ficción y la realidad, y bajo el universo festivo de la risa entremesil, nos permite asomarnos a la incipiente profesionalización del actor barroco desde una multiplicidad de máscaras que se superponen en el hecho dramático. En primer lugar, la máscara de la *commedia dell'arte*, que supone una clara influencia dentro del proceso de escritura y representación de lo que será el teatro como fenómeno comercial y, en segundo término y como clara muestra de su influjo, la aparición de personajes fijos que van especializándose en una determinada máscara cómica. En este juego de máscaras, el caso de Juan Rana supone un claro ejemplo de lo que representa la nueva figura del gracioso, una máscara entre el actor y el personaje.

### Notas

<sup>1</sup> Como concluye Rafael Maestre al abordar este proceso de profesionalización del hecho dramático durante el barroco, “es a raíz de trabajar en estos escenarios y, sobre todo, en el corral fijo donde la representación basa y desarrolla su esencia teatral, no solamente a partir de la corporización del texto dramático, sino también completada por aquellos otros aspectos que la representación aporta al dicho texto dramático, como son entre otros, el oficio del actor, que ahora se consolida, y la convención escénica, que ahora nuevamente se define” (Maestre 201).

<sup>2</sup> El artículo repasa minuciosamente las primeras huellas de la práctica italiana en el teatro peninsular y, por ejemplo, acerca de la época de



Felipe II y Ganassa, uno de los primeros comediantes que salieron de Italia, comenta que "En España, todo el mundo, desde los pillastres mosqueteros que se agolpaban en los teatros, hasta Felipe II, todos fueron atraídos por el hechizo de las representaciones de Ganassa, y su reputación se fue haciendo más y más popular, en sentido literal. Durante años, su nombre fue sinónimo de la careta gesticulante y con barba negra que lucía" (Falconieri 34). Como vemos, la confusión entre el actor y su máscara se da ya en uno de los primeros italianos que representaron en la península y, como ocurrirá en el caso de Juan Rana, su triunfo en los corrales de comedias se alternará con representaciones en la corte.

<sup>3</sup> Entre ellos destacan Arróniz, Huerta Calvo y, más recientemente, Sáez Raposo.

<sup>4</sup> Sobre la excelente acogida de Alberto Naselli, Bottarga y Tristano y Drusiano Martinelli entre el público español, véase Sáez Raposo (81-82), quien, además, proporciona abundante bibliografía sobre el tema y María de la Luz Uribe (110-118). Ésta última precisa, además, lo siguiente: "Lo que podríamos llamar influencia de la comedia italiana en el teatro europeo y sobre todo en el teatro español e inglés, se resume en la demostración de los cómicos *dell'arte* de que las representaciones no debían ser necesariamente de naturaleza sacra. Leandro Fernández de Moratín, al hablar de los orígenes del teatro español dice que "la comunicación con los italianos propagó, mejoró y amenizó nuestros estudios" y es en esta aseveración en la que nos fundamos para no hablar en este caso propiamente de influencia, sino de relación o correspondencia (113)".

<sup>5</sup> Son varios los críticos que apuntan al sustrato procedente de la *commedia dell'arte* como otra de las tradiciones que podrían estar en los orígenes del Quijote, pudiendo llegar a pensar que existirían puntos de contacto entre Sancho Panza y el prototipo de criado (Zan Panza di Pegora), por un lado, y del Quijote con la figura del *dottore*, uno de los cuatro personajes principales del teatro italiano que, tras tanta lectura de mitología clásica, máximas latinas y sentencias legales, le resultaba imposible pensar o hablar de una forma sencilla y lógica. Cfr. Sito Alba y López Estrada, entre los más destacados. También, según ha dejado sentado Aurora Egido, existen importantes filiaciones entre la figura del Dómine Cabra del *Buscón* y la máscara de Pantalón.

<sup>6</sup> Citamos por la edición de Manuela Sánchez Regueira, p. 42. En adelante indicaremos entre paréntesis el número de página. En esta inicial secuencia, la Bernarda se muestra dispuesta a urdir una burla a Juan Rana quien, ofendido por esta apropiación de identidad que los autores de las compañías ejercen de su persona como reclamo para el público, ha dejado a su esposa. De nuevo, el argumento teatral gira en torno a la confusión entre actor y personaje, puesto que, en palabras de la Bernarda a la Coronela, el personaje de Juan Rana se muestra en el entremés "ofendido pues de verse / nunca suyo y siempre ageno" (p. 42).

<sup>7</sup> Las conclusiones de Huerta Calvo, tras su análisis de las influencias en los entremeses del XVI y principios del XVII, son claras: "Los paralelismos establecidos entre la *commedia dell'arte* y el entremés permiten advertir cierto influjo de aquélla en la composición del elenco de *dramatis personae* de éste. La representación de los cómicos italianos en España y las máscaras



que portaban debió calar hondo en los dramaturgos y actores españoles, que las utilizaron dándoles un sello peculiar. Junto a esto es necesario advertir que muchas de las coincidencias y aproximaciones entre ambos géneros son debidas a la pertenencia a un código cultural común, en este caso la literatura de tipo carnalesco, con raíces en la fiesta teatral de la Antigüedad." (Huerta, *Arlequín* 797).

<sup>8</sup> Como apunta Felipe Pedraza al estudiar el teatro cortesano durante el reinado de Felipe IV, puede llegar a decirse que más del 90% de las comedias de las que se tiene noticia de su representación en palacio se escenificaban o podían escenificarse en palacio, puesto que son contadísimas las representaciones de gran comedia o tramoya de las que tenemos constancia: "Estos números no constituyen una demostración en toda regla ya que el corpus que se maneja es limitado y responde al azar de los documentos encontrados, no a criterios de representatividad; pero son sintomáticos. La gran comedia es un hecho esporádico, ocasional, reservado a las solemnidades ya que precisaba un considerable esfuerzo de producción y una inversión económica que no se podía hacer todos los días." (Pedraza 77).

<sup>9</sup> Eugenio Asensio, en una reseña al libro de Quiñones de Benavente y sus entremeses de Hannah E. Bergman, comenta sobre la intervención de Quiñones en la invención de la máscara y su relación con el actor Cosme Pérez lo siguiente: "Porque Luis Quiñones de Benavente retrató a Juan Rana en nueve entremeses conservados, los más antiguos y más bellos en que aparece. Esto debe bastar para asignarle una parte de la invención. [...] Juan Rana se descubrió a sí mismo, se creó recitando entremeses de Benavente. Los indicios me parecen sugerirlo. La intervención de Benavente en el alumbramiento de Juan Rana, su colaboración con el actor Cosme Pérez en la creación de la figura más individualizada y capaz a la vez de metamorfosis infinitas corresponde cumplidamente a la dualidad del entremesista, hombre de teatro y escritor." (Asensio 262).

<sup>10</sup> Sobre el origen del nombre, Lobato señala que "el personaje respecto a este punto no suele hacer reflexiones, únicamente en el entremés de *El remediador* dice que el apellido *Rana* es muy castellano, por lo que allí decide afrancesarlo para llamar más la atención en Madrid" (Lobato, *Dos nuevos entremeses* 201) y apunta, entre otras hipótesis barajadas en torno al origen del nombre, la de Serralta, quien sostiene que podría hacer alusión a la supuesta homosexualidad del actor.

<sup>11</sup> Ésta debió ser una práctica constante en las actuaciones de Rana y, como señala Lobato (*Fiestas teatrales* 235): "El público debió apreciar estos gags del famoso actor porque se repiten en otras piezas breves hasta ser una de las marcas de su actuación, sin que sin embargo en otras ocasiones tengan el interés añadido de ser consecuencia de que el mismo actor debió cambiar de papel en una misma representación".

<sup>12</sup> Seguimos el estudio y edición de María Luisa Lobato. *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*. Vol. II. Kassel: Reichenberger, 2003. 614. En adelante citaremos por número de verso entre paréntesis.

<sup>13</sup> Otra forma de tratamiento es la que suele presentarse en el argumento de muchas de las loas de presentación de compañías, donde la confusión entre realidad y ficción no adquiere este nivel de deformación grotesca más característico del entremés, sino que se plantea en términos de exceso



de profesionalidad. En éstas, suele ser habitual presentar en escena a los actores que se han vuelto locos ante tanto ensayo y creen ser en realidad los personajes que han venido representando. El argumento gira en torno a un desfile metateatral de los actores-personajes que, frente al autor de la compañía, hilvanan una serie de situaciones cómicas por la yuxtaposición de tan dispares "personajes", que acuden al escenario sin un hilo argumental entendido en términos de acción. El desenlace es abrupto y se produce cuando, a partir de algún indicio de realidad, recuperan de forma inesperada la cordura y, paradójicamente, ante un nuevo quiebro de la ilusión teatral, pasan a presentar, una vez conocidos los papeles dramáticos de la compañía, la comedia que seguirá a continuación.

<sup>14</sup> Sáez Raposo también recoge la anécdota que Juan de Caramuel en su *Primus Calamus* (1668) presentaba para ejemplificar el ingenio y la agilidad mental de Cósme Pérez para improvisar (91): "En Madrid, el salón del palacio llamado Buen Retiro, donde se representan las comedias, tiene alrededor algunas ventanas o balcones que corresponden a los aposentos donde se sientan los grandes cuando hay comedias. En cierto entremés en que Juan Rana, el gracioso más vivo que hubo en España, haciendo papel de alcaide de aquel palacio, introdujo dos forasteros a quienes mostró todo lo que había digno de verse en él. Y cuando llegó a mostrarles el teatro, colgado de tapicerías y preciosas pinturas entre las ventanas o balcones, les dijo: 'éste es el salón donde se canta y representan comedias: el Rey y la Reina se sientan allí; aquí, los infantes; los grandes, en aquella parte'. Y volviéndose a mirar las ventanas, donde había dos señoras de la primera nobleza, les dijo: 'Contemplad aquellas pinturas. Qué bien y qué al vivo están pintadas aquellas dos viejas. No les falta más que la voz, y si hablasen creería yo que estaban vivas, porque, en efecto, el arte de la pintura ha llegado a lo sumo en nuestro tiempo'".

<sup>15</sup> Seguimos la edición hecha por Lobato (*Fiestas teatrales* 227-262), por lo que en adelante citaremos indicando entre paréntesis el número de versos. Según la autora, *Los Juan Ranas* todo parece indicar que se imprimió por primera y última vez en la colección *Jardín ameno* de 1684.

## Bibliografía

- Arróniz, Otón. *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid: Gredos, 1969.
- Asensio, Eugenio. "Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses. Reseña." *MLN* 82 2 (1967): 256-262.
- Bergman, Hannah E. *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*. Madrid: Castalia, 1965.
- Cotarelo Mori, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras, y mojigangas*. 2 tomos. Ed. José Luis Suárez y Abraham Madroñal. Granada: Universidad, 2000.
- Egido, Aurora. "Retablo carnavalesco del buscón Don Pablos." *Hispanic Review* 46 (1978): 173-197.
- Falconieri, J. V. "Historia de la commedia dell'arte en España." *Revista de Literatura* 11-12 (1957): 3-37 y 69-90.



- Hernández Araico, Susana. "Gracioso." *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Ed. Frank P. Casa. Dirs. Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos. Madrid: Castalia, 2002. 160-162.
- Huerta Calvo, Javier. "Arlequín español (entremés y commedia dell'arte)." *Crotalón* 1 (1984): 785-797.
- *Antología del teatro breve español del siglo XVII*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- María Luisa Lobato. *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*. Vol. II. Kassel: Reichenberger, 2003. 614.
- "Juan Rana." *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Ed. Frank P. Casa. Dirs. Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos. Madrid: Castalia, 2002. 187-188.
- "Fiestas teatrales al infante Felipe Próspero (1657-1661) edición del baile "Los Juan Ranas" (XI-1658)." *Scriptura* 17 (2002b): 227-262.
- "Un actor en palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana." *Cuadernos de Historia Moderna* 23 (1999): 79-111.
- "Dos nuevos entremeses para Juan Rana." *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*. Ed. Christoph Strosetzki. Madrid: Vervuert Iberoamericana, 1998. 191-236.
- López Estrada, Francisco. "Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto festivo." *Bulletin Hispanique* 84 (1982): 291-327.
- Maestre, Rafael. "El actor cortesano en el escenario de los Austrias, 1492-1622." *Cuadernos de teatro clásico: Teatro cortesano en la España de los Austrias*. Ed. J. M. Díez Borque. 10 (1998): 191-213.
- Pedraza, Felipe (1988). "El teatro cortesano en el reinado de Felipe IV", *Cuadernos de teatro clásico: Teatro cortesano en la España de los Austrias*. Ed. J. M. Díez Borque. 10 (1998): 75-103.
- Rodríguez Cuadros, Évangéline. *La técnica del actor barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid: Castalia, 1998.
- Sáez Raposo, Francisco. "La herencia de la commedia dell'arte italiana en la conformación del personaje de Juan Rana." *Bulletin of comediantes* 56.1 (2004): 77-96.
- Serralta, Frédéric. "Juan Rana homosexual." *Criticón* 50 (1990): 81-92.
- Sito Alba, Manuel. "La commedia dell'arte, clave esencial de la gestación del Quijote." *Paesi Mediterranei e America Latina*. Ed. G. Massa. Roma: Centro di Studi Americanistici America in Italia, 1982. 157-176.
- Solis, Antonio de, Antonio de Solís. *Obra dramática menor*. Ed. Manuela Sánchez Regueira. Madrid: CSIC, 1986.
- Uribe, María de la Luz. *La comedia del arte*. Santiago de Chile: Universidad, 1963.



**TÍTULO:** “Juan Rana, un gracioso en la corte de Felipe IV: la simbiosis entre actor-personaje y máscara de la *commedia dell’arte* en algunos fragmentos del teatro breve.”

**PALABRAS CLAVE:** Juan Rana; Cosme Pérez; entremés; actor barroco; *commedia dell’arte*.

**FECHA DE RECEPCIÓN:** 1 de mayo de 2006.

**FECHA DE ACEPTACIÓN:** 10 de junio de 2006.

**TITLE:** “Juan Rana, a Comedian in Phillip IV’s Court: The Symbiosis Between Actor-Character and Masquerade of the *Commedia dell’Arte* in Some Skit Fragments.”

**KEY WORDS:** Juan Rana; Cosme Pérez; intermission; skit; baroque actor; *commedia dell’arte*.

**DATE OF SUBMISSION:** May 1<sup>st</sup>, 2006.

**DATE OF ACCEPTANCE:** June 10<sup>th</sup>, 2006.



# **El viaje simbólico en tres novelistas españoles contemporáneos. Ignacio Martínez de Pisón, Antonio Muñoz Molina y Enrique Vila-Matas**

**Teresa González Arce**  
*Departamento de Estudios Literarios*  
*Universidad de Guadalajara*

A partir de una reflexión sobre el devenir como elemento esencial de la novela, este artículo analiza cuatro textos en los que el viaje ocupa un papel fundamental: “Antofagasta” y “La última isla desierta”, de Ignacio Martínez de Pisón; *El invierno en Lisboa*, de Antonio Muñoz Molina; y *El viaje vertical*, de Enrique Vila-Matas. En las cuatro obras el viaje sirve de metáfora para expresar la transformación que opera en los protagonistas. Por otra parte, el desplazamiento de los personajes hacia los confines de la Tierra simboliza los procesos simétricos de la elaboración del texto y del surgimiento de la voz del escritor. El viaje resulta significativo, además, por la época de transición en la que los textos fueron escritos: como dice Muñoz Molina en uno de sus artículos, la España del franquismo no es la misma que la España europea de hoy, y los tiempos de cambio suelen ser favorables para el desarrollo del género novelístico.

Based on the notion of transformation as an essential element of the novel, this article analyzes four texts in which the journey plays a fundamental role: “Antofagasta” and “La última isla desierta” by Ignacio Martínez de Pisón; *El invierno en Lisboa*, by Antonio Muñoz Molina; and *El viaje vertical*, by Enrique Vila-Matas. In the four works, the journey serves as a metaphor for the transformation that takes place within the protagonists themselves. Additionally, the displacement of the characters towards the outer reaches of the earth symbolizes the accompanying process in the elaboration of the text itself as well as in the emergence of the writer’s voice. The journey is also significant due to the period of transition in which



the texts were written. As Muñoz Molina says in one of his articles, the Spain of Francoism is not the same as the European Spain of today, and times of change tend to be favorable in the development of the novel.

### 1. La novela española como espacio de tránsito

**E**n su ensayo titulado “¿Otro camino para la novela?”, el escritor español José María Guelbenzu hace un intento por definir el género novelístico más allá de sus características más obvias. Lejos de ser —como dicta cierta definición célebre que Guelbenzu juzga concreta pero insuficiente— “cualquier obra de ficción en prosa de más de 150 páginas”, la novela posee un rasgo esencial que la distingue con mayor justicia de los demás géneros literarios. Guelbenzu observa, en efecto, que toda narración y, por ende, toda novela, es necesariamente el relato de un movimiento de conciencia que modifica finalmente a ésta, y que surge de un conflicto dramático desarrollado en el tiempo (61).

Por otra parte, el autor de *Un peso en el mundo* sugiere que el movimiento de conciencia, presente en toda novela es en sí mismo un viaje —“siempre la hermosa y vieja fórmula del viaje”— y que, como tal, tiene la vocación de modificar no sólo a los personajes que la protagonizan, sino también a otras instancias del relato tales como el lector y el autor. En este sentido, es interesante recordar que en uno de los ensayos de *La infancia recuperada*, Fernando Savater atribuía a las novelas de Julio Verne un carácter iniciático por el cual el lector se transforma, se inicia en el conocimiento de algo por la mediación de la aventura de los personajes (68). El viaje, entonces, es al mismo tiempo una metáfora del movimiento de conciencia que caracteriza a la novela y un medio por el cual el género novelístico cumple, a menudo, su vocación transformadora.

En opinión de otro escritor español, Antonio Muñoz Molina, el tránsito humano, los cambios de fortuna y de identidad y el deseo de saber que impulsa a los protagonistas a ir más allá de lo conocido forman, igualmente, la materia principal de la novela. A diferencia de la épica, que según el autor de *Sefarad* es el “reino sagrado del ser invariable”, el género novelístico es un terreno propicio para la



transformación y el devenir. “La novela”, escribe Muñoz Molina en “La edad de las novelas”, “es el espacio convulso del devenir, del llegar a ser, del viaje entre mundos y tiempos, de la educación y la toma de conciencia, o del tránsito entre la ilusión y el desencanto”(4). Las nociones de espacio, tránsito, viaje y transformación aparecen, así, como indisociables de un género que ha encontrado en España un terreno particularmente propicio para desarrollarse.

A partir de las definiciones de la novela propuestas por los propios escritores españoles, la fecundidad del género novelístico en España —sobre todo en los últimos años— parece explicarse, al menos en parte, por las circunstancias particulares de la España posfranquista. En el caso de la novela española escrita después de 1975, en efecto, el vínculo del viaje con ese movimiento de conciencia al que se refieren Guelbenzu y Muñoz Molina es particularmente intenso. A la preferencia por la novela entre los editores, lectores y escritores peninsulares por encima de otros géneros, habría que sumar, para entender el fenómeno, la frecuencia de temas relacionados con el viaje en las novelas españolas más recientes. No está de más recordar que la revaloración de la trama que tuvo lugar alrededor de los años ochenta, en España, supuso la recurrencia, a menudo paródica, de la novela de aventuras o la novela de formación, esto es: de géneros donde el viaje y la descripción del espacio ocupan un lugar preeminente.

Es posible que la omnipresencia del tema del viaje en las novelas escritas tras el fin de la dictadura franquista esté relacionada con los cambios profundos experimentados por la sociedad española durante los últimos años del franquismo y, especialmente, con la transición democrática. El nombre de este último periodo, la *transición*, es elocuente con respecto a la forma que, en la mente de algunos españoles, adquirió el proceso de europeización en España tras la muerte de Franco: en el imaginario colectivo, España se convirtió en algo diferente de lo que era, fue protagonista de un tránsito, de un paso hacia condiciones de vida inéditas hasta entonces. A decir de Muñoz Molina, los cambios económicos y sociales que transformaron el país “arcaico y rural” donde él nació fueron tan profundos que la gente de su generación tiene la impresión “de haber vivido en dos mundos y casi en dos siglos distintos”. Para Muñoz Molina, estos



cambios crearon un terreno propicio para la novela, por ser éste un género al que “favorecen mucho los tiempos de tránsito” (4).

Si admitimos que, tal como las novelas de aventuras y de formación nos han enseñado, todo desplazamiento trasciende los límites de la trama, entonces una lectura conjunta de la representación del viaje en las novelas españolas posteriores a la transición democrática puede ser esclarecedora con respecto a su dimensión simbólica. Señalar las semejanzas que presentan algunos de los viajes y espacios descritos por quienes vivieron esta transformación social puede ayudarnos a comprender la configuración del “devenir” implícito en la novela española reciente, así como sus implicaciones éticas y estéticas.

Las dos noveletas<sup>1</sup> y las dos novelas de las que nos ocuparemos aquí —“La última isla desierta” y “Antofagasta”, de Ignacio Martínez de Pisón; *El invierno en Lisboa*, de Antonio Muñoz Molina; y *El viaje vertical*, de Enrique Vila-Matas— son ejemplos elocuentes de cómo el desplazamiento geográfico lleva implícito ese movimiento de conciencia al que se refiere José María Guelbenzu en su ensayo. Los cuatro textos presentan recorridos significativos tanto por los espacios en que transcurre la acción —y que remiten a los mitos de la tradición grecolatina— como en las implicaciones que el tránsito por tales paisajes tiene en la construcción de los personajes. Aunque la composición del espacio y el sentido del desplazamiento varían en cada novela, es posible reconocer en todas ellas una expresión simbólica compartida que atañe tanto a experiencias íntimas de diversa índole como a una vivencia social común a sus autores.

Lo utópico, lo ideal y lo perdido, en efecto, toman la forma de los desplazamientos proyectados o realizados por los protagonistas de las cuatro novelas, gracias a espacios reales con características muy similares. Los significados que se aglutinan en los espacios míticos o imaginarios, por otra parte, corresponden a experiencias vitales —el amor, el desencanto, el miedo a envejecer o a quedarse solo— de los protagonistas, pero se inscriben igualmente en una reflexión —explícita o implícita— sobre la escritura, entendida como un proceso semejante al de los viajes descritos en las obras.

A simple vista, la decisión de hablar en un mismo texto de *El invierno en Lisboa*, *Antofagasta* y *El viaje vertical* puede parecer demasiado arbitraria. Si bien los dos primeros textos fueron publicados el mismo



año —1987, un año después del ingreso de España en la OTAN—, *El viaje vertical* no apareció en librerías sino doce años después, en 1999. En sentido estricto, sus autores no pertenecen a la misma generación, puesto que Enrique Vila-Matas nació en 1948, Antonio Muñoz Molina en 1956 e Ignacio Martínez de Pisón en 1960; el primero en Barcelona, el segundo en Úbeda y en Zaragoza el tercero. En las dos novelas y las dos noveletas, sin embargo, el viaje ocupa un papel central y las cuatro recurren a paisajes situados en los confines míticos del mundo. Tanto en las novelas que componen *Antofagasta* como en *El invierno en Lisboa* y *El viaje vertical*, además, los ideales de juventud, la felicidad perdida y la posibilidad de la escritura adoptan la forma de una isla sumergida o inalcanzable.

## 2. Paisajes del fin del mundo

Tanto en “La última isla desierta” como en “Antofagasta”, *El invierno en Lisboa* y *El viaje vertical*, el destino del viaje se sitúa en regiones tradicionalmente asociadas a la noción de *finibus terrae*, es decir: el fin de la tierra. En todos los casos, se trata de lugares con fuerte carga simbólica dentro del imaginario europeo. Trátese de Portugal o de Chile, los paisajes elegidos como puntos finales del viaje poseen, de antemano, el prestigio de extremos geográficos, así como una carga poética bien definida que cada texto aprovechará a su manera. Cabe mencionar, por otra parte, que los espacios elegidos funcionan como detonadores del desplazamiento físico y mental, debido a la representación previa e idealización que los protagonistas elaboran antes de emprender el viaje propiamente dicho. La literatura, las canciones y el cine, así como los significados que cada espacio adquiere en la mente de los personajes, contribuyen al establecimiento de una representación previa en muchos casos opuesta a la realidad concreta de dichos lugares.

En el primer texto, se trata de una isla que descubre el personaje principal —Jaime Antich, un geógrafo que vive literalmente sumergido en sus papeles— gracias a las alusiones que dos libros antiguos de navegación hacen de ella. Esta pequeña isla en forma de cruz, de la cual no hay registro en ningún mapa moderno, estaría situada en un punto preciso del océano Pacífico: “Latitud 46°, longitud 112°, [a] unos tres dedos de la Isla de Pascua” (*Antofagasta* 47). La profesión del



protagonista, así como la insistencia en la inmovilidad que ésta implica, contrasta con el deseo de emprender realmente el viaje y contribuye a profundizar la distancia que existe entre la representación de este espacio mítico y su existencia física. La elección de la geografía chilena como lugar del viaje proyectado es significativa no sólo porque, en lengua aimara, Chile quiere decir “donde termina la Tierra”, sino por la carga histórica y simbólica que el continente americano tiene en el imaginario español<sup>2</sup>.

La simbología de Chile, como territorio perdido y anhelado, como confín último de la Tierra, aparece también en la noveleta que da título al libro. Aunque en “Antofagasta” no se hace referencia a ninguna isla, el nombre de este puerto chileno sirve para nombrar la novela que el protagonista sueña escribir y de la cual sólo tiene la frase inicial. Gracias a la contigüidad de ambos textos, la conclusión de una obra literaria, que el protagonista imagina perfecta, es presentada implícitamente en el texto, como un equivalente del destino final de un viaje largamente planeado y deseado que nunca llega a realizarse. La inmovilidad del geógrafo, por su parte, es comparable a la falta de empuje del escritor que no se atreve a escribir por miedo a no alcanzar nunca la perfección soñada. La analogía, sugerida sobre todo por la contigüidad de los dos textos, abre la puerta a una interpretación metafórica del viaje como imagen del proceso de escritura.

Mientras que Martínez de Pisón sitúa el fin del mundo en América, Antonio Muñoz Molina y Enrique Vila-Matas recurren a la geografía mítica de Europa y dirigen los pasos de sus héroes a Lisboa. La condición de frontera última del continente y de espacio laberíntico inherente a Lisboa es utilizada de manera consciente en ambas novelas y constituye un factor de primera importancia en el devenir de sus personajes. Perdersé en las calles de la capital portuguesa, experimentar la sensación de límite extremo de ese paisaje marítimo llamado, significativamente, *Boca do inferno*, son en los dos textos pasajes obligados para una búsqueda existencial que, sin embargo, se manifiesta de formas diferentes.

En *El invierno en Lisboa*, Lisboa aparece desde las primeras páginas como un punto geográfico soñado y anhelado por los protagonistas. Habitantes de la ciudad española de San Sebastián y aficionados al cine norteamericano de los años cincuenta y al jazz, el pianista Santiago



Biralbo y Lucrecia, su amante, saben que, en la película *Casablanca*, Lisboa era la ciudad a la que acudían todos aquellos que querían tomar un avión para huir de Europa durante los años de la guerra. Ir a Lisboa, para ellos, es igual que ir a la luna o al fin del mundo y, cuando la trama se complica y la pareja se separa, Lisboa se convierte en el punto donde cada uno encuentra lo que andaba buscando. También para los traficantes de arte que amenazan con acabar, al mismo tiempo, con el amor de la pareja y la vida de Biralbo, Lisboa es un punto estratégico pues, ahí, en un misterioso antro de la parte alta de la ciudad, se encuentra un valioso cuadro de Cézanne, tesoro que al final queda en manos de Lucrecia.

Desde el punto de vista de la formación artística de Santiago Biralbo, Lisboa representa el punto final de una trayectoria impulsada por el deseo de parecerse al trompetista Billy Swann. Tras haber renegado de la música y haber traicionado su vocación de diferentes maneras, el pianista viaja a Lisboa para tocar con su maestro y encontrar de nuevo la vocación perdida. Es en ese concierto cuando Billy Swann, ya ciego y enfermo, parece ceder a su discípulo el liderazgo del grupo y marcar, así, la iniciación musical de Biralbo. En Lisboa, ciudad donde se pierde miles de veces como en un laberinto, se enfrenta a sus enemigos y se reúne con la mujer amada, Biralbo consigue la meta iniciática de ser otro, de abandonar su antigua vida para merecer la aprobación de su maestro y ser, al fin, un músico de verdad.

Llama la atención que, pese a protagonizar aventuras de iniciación y aprendizaje, los personajes principales de “La última isla desierta”, “Antofagasta” y *El invierno en Lisboa* son adultos jóvenes instalados en una adolescencia anacrónica. Si los sueños de viaje, los ideales profesionales e incluso las aficiones de los protagonistas de estas novelas parecen ir un poco a destiempo con respecto a su edad biológica, la vivencia iniciática, narrada por *El viaje vertical*, desafía los cánones establecidos de la novela de formación al ser protagonizada por un septuagenario catalán, padre de familia y dueño de una empresa próspera. Contrariamente a lo que ocurre en las obras de Martínez de Pisón y Muñoz Molina, sin embargo, el personaje construido por Vila-Matas no viaja ni intenta viajar para cumplir un sueño largamente acariciado —al menos no de manera consciente— sino que deja Barcelona empujado por circunstancias que nunca en su vida habría imaginado.



Cuando su mujer le dice que no quiere verlo más en su casa, el héroe de *El viaje vertical* decide, un poco al azar, irse a Oporto. De ahí viaja a Lisboa para descender luego a la isla portuguesa de Madeira. Como el viaje de Federico Mayol se plantea, desde el principio, como un hundimiento, la dirección de su recorrido es el sur, siempre el sur. El catalanista Mayol se aleja paulatinamente de su terruño, de su familia, de sus amigos y la vida que construyó al terminar la guerra. Lejos de significar una muerte paulatina, este hundimiento proporciona a Mayol la educación que no pudo tener por culpa de la guerra civil y las duras condiciones de la posguerra. Conforme se desprende de su antigua vida, Mayol comienza de nuevo a aprender, a tener amigos, a interesarse por el mundo que lo rodea y a convertirse, por iniciativa propia, en un personaje de verdad interesante.

Imagen totémica de Lisboa que el relato pone constantemente en evidencia; la serpiente representa la muerte simbólica de Mayol, tal como aparece al principio de la novela, así como su renacer en tanto héroe literario. Luego de recorrer Lisboa y de llegar a ese fin del mundo que es *Boca do inferno*, Mayol se convierte en un individuo “aislado”, es decir, semejante a una isla. No es casualidad que, en el momento en que Mayol descubre la relación de identidad que une a la ciudad con la serpiente totémica y con la figura femenina, el narrador —del cual el lector no sabe nada hasta ese punto del relato— comience a surgir de su escritura “como una serpiente de su piel” y se instaure como uno de los protagonistas de la novela. Muerte iniciática, hundimiento: a medida que se desprende de su pasado reciente, Mayol recupera la adolescencia que la guerra interrumpió y acelera su propia desaparición. El viaje vertical, iniciado en Barcelona, termina en la isla de Madeira, que Mayol asocia explícitamente con la Atlántida, y donde el narrador hace de él un héroe discreto: el protagonista de su novela.

### 3. Imágenes del paraíso perdido

Los cuatro textos analizados establecen una relación estrecha, de tipo simbólico, entre los paisajes liminares y los deseos de los protagonistas. Paraísos perdidos o tierras prometidas, las ciudades se convierten en imágenes concretas de ideales situados, al mismo



tiempo, en el pasado y en el futuro y donde convergen sin conflicto la memoria y el deseo. Ideales no realizados, sueños imposibles y deseos difíciles de alcanzar encuentran una forma material en ciudades, islas o países lejanos y cargados de mitología, de modo que llegar por fin a ellos equivale a recuperar un pasado perdido o a lograr un sueño largamente acariciado. De ahí que los protagonistas retrasen, a veces de manera ostentosa, el momento de emprender el viaje, pues deambular por las calles tantas veces soñadas significa enfrentar una realidad que difícilmente podría estar a la altura de los sueños.

Es interesante observar, por otra parte, que la carga simbólica de los paisajes representados se multiplica como en un juego de espejos debido a que las islas, ciudades y países lejanos representan, igualmente, personas y cosas concretas y llenas de significado. La imagen femenina, por ejemplo, suele superponerse a la noción de espacio por medio de asociaciones, implícitas y explícitas, presentes en los textos. Al asociar el espacio con la imagen idealizada de mujeres inalcanzables, amores imposibles o amores perdidos, los textos convierten el viaje, proyectado o emprendido efectivamente por los personajes, en empresas cargadas de implicaciones simbólicas, pues alcanzar la Tierra Prometida o volver al paraíso perdido es también recuperar un estado primigenio asociado a los atributos femeninos.

Desde un punto de vista metaficcional, el espacio también funciona como núcleo semántico. La asociación entre las ciudades y la obra literaria, por una parte, y entre el viaje y los procesos de lectura y escritura, por otra parte, encuentran en la configuración del espacio una expresión plástica. Gracias a los vínculos metafóricos creados por cada uno de los textos, el análisis de los atributos espaciales facilita la comprensión de las poéticas de cada autor.

Ya hemos dicho que, para el protagonista de *El invierno en Lisboa*, el viaje a la capital portuguesa representa la realización de dos sueños de juventud que, al final, acaban fundiéndose en uno solo: llegar a ser un verdadero músico y convertir un amorío de juventud en un amor real y maduro. Antes incluso de llegar a Lisboa, ambos ideales se superponen, gracias a una canción escrita por él mismo y cuyo título es "Lisboa". La idea expresada por Biralbo de que Lisboa podría ser un nombre de mujer, el significado íntimo que la ciudad portuguesa tiene para él y para Lucrecia, así como diversas analogías que el pianista



percibe entre su amada y la ciudad inalcanzable, contribuyen a estrechar los vínculos existentes entre estos elementos y a facilitar una lectura metafórica del texto.

La unión del pasado idealizado y el futuro utópico se materializa, igualmente, en la imagen de Lisboa, ciudad comparada en el texto con una isla sumergida o con un territorio destruido como la mítica Sodoma. Ir a Lisboa, en este contexto, es situarse en una frontera temporal, en un tiempo suspendido como el que crean algunas canciones o ciertas obras literarias. La Lisboa de la segunda novela de Muñoz Molina es presente y es pasado, memoria y deseo; es una mujer y un ideal traicionado. La canción titulada "Lisboa", dice el narrador,

no era más que la pura sensación del tiempo, intocado y transparente, como guardado en un hermético frasco de cristal. Era Lisboa y también San Sebastián del mismo modo que un rostro contemplado en un sueño contiene sin extrañeza la identidad de dos hombres (*El invierno* 40).

La referencia al sueño es interesante porque nos permite reflexionar sobre el procedimiento empleado en el resto de las novelas de nuestro corpus y subrayar las coincidencias entre ellas. De manera explícita, el narrador de *El invierno en Lisboa* compara el proceso de formación de símbolos, en su historia, con los mecanismos de formación del sueño, descritos por Freud en *La interpretación de los sueños*. La imagen compuesta por el rostro y el nombre de Lucrecia, y por los nombres y los atributos de dos ciudades distintas, forman para el protagonista una sola realidad con múltiples resonancias simbólicas. Aunque este mecanismo no es descrito en el resto de las novelas, en todas ellas el nombre o la imagen de una ciudad lejana son utilizados como equivalentes de realidades temporales específicas, de manera que hablar de la ciudad es también hablar de todos sus significados implícitos.

Así, en "La última isla desierta", la isla marca la distancia infinita entre el trabajo sedentario del geógrafo y el deseo de movimiento. La isla representa, igualmente, a Mónica, antigua novia de Jaime Antich cuyo regreso a España ocurre a la par que el descubrimiento de la isla



desierta. A su vez, la realidad compuesta por Mónica y por la isla desierta simboliza, para el protagonista, el paraíso de la juventud que, en plena crisis de la treintena, se siente próximo a perder. A partir de esa consideración, la novela de Ignacio Martínez de Pisón puede ser leída como el último encuentro de Jaime Antich con los sueños de aventura forjados en la niñez. “¿Acaso no había en su dedicación a la geografía [...] una suerte de deformada persistencia en sus ensoñaciones infantiles?” (*Antofagasta* 10). Formulada por el narrador, esta pregunta se refiere, igualmente y de manera implícita, a la obsesión del protagonista por conseguir, a fuerza de engaños y falsificaciones, que Mónica abandone a su marido y vuelva con él a un mundo completamente edificado y diseñado por él, un mundo privado, bello, coherente y construido a su medida como su isla desierta<sup>3</sup>.

Estructurada a partir de un esquema muy semejante al de “La última isla desierta”, “Antofagasta” amplía aún más el espectro semántico de la isla, gracias a una asociación entre el tiempo pasado, el amor perdido y el proyecto irrealizable de la novela ideal. Como en *El invierno en Lisboa*, el nombre de una ciudad lejana y desconocida designa una obra de arte singular que, a su vez, se ha convertido en la representación simbólica del amor puro y verdadero. Así como en *El invierno en Lisboa* Santiago Biralbo deja a un lado sus sueños de ser un buen músico y comienza a dar clases en una escuela de monjas, el protagonista de *Antofagasta* —la novela ideal— se deja corromper por el franquismo y, en lugar de escribir *Antofagasta*, se convierte en negro literario de políticos corruptos. Más tarde, una vez sepultada la dictadura, Iribarren vuelve a traicionar sus ideales cuando acepta el empleo de profesor en una escuela de escritores que promueve la imitación como único valor estético. A diferencia de lo que ocurre en *El invierno en Lisboa*, sin embargo, *Antofagasta* queda tan lejos del protagonista como lo está Inés, el único amor verdadero de su vida. La pérdida definitiva de *Antofagasta*, por otra parte, recuerda la relación de Jaime Antich con su paraíso infantil en “La última isla desierta”: “La novela perfecta, la novela última. ¿Cómo pude alguna vez creer en su secreta alquimia?” (*Antofagasta* 89).

En *El viaje vertical*, de Enrique Vila-Matas, la Atlántida simboliza el momento histórico en que Federico Mayol aún no veía interrumpido



su futuro: la República. Sin ser necesariamente un defensor de la República como régimen político —la única bandera política de Mayol es el nacionalismo catalán—, el héroe de esta novela añora los tiempos inmediatamente anteriores al golpe de estado, ya que al iniciar la guerra tuvo que abandonar los estudios y entrar de lleno en la edad adulta. La referencia a la Atlántida aparece en el texto debido a que Julián, el hijo menor de Mayol, asegura haber habitado la mítica isla en otra vida. Profundamente resentido por el desprecio que su hijo menor le tiene por ser un hombre inculto, Mayol comienza en Madeira lo que él y el narrador llaman “una iniciación a la cultura” y se descubre a sí mismo no sólo como un verdadero habitante de la Atlántida, sino como una isla que no ha dejado de sumergirse desde el inicio de su viaje. En Madeira, leemos en el texto, Federico Mayol

jugó a verse como una isla inventada, quizás porque estaba todavía bajo los efectos del sueño intranquilo con el que había despertado aquel día. Imaginó el viejo rostro de esa isla cubierto de arrugas que eran los ríos profundos y al mismo tiempo eran las cicatrices de su catalana vida. La arruga principal era una señal muy antigua, del tiempo de la guerra; los aires universitarios la estaban transformando en una cicatriz lúdica y muy decorativa [...] (*El viaje* 213).

De alguna manera, el movimiento de conciencia al que se refieren las cuatro novelas analizadas, tiene que ver con un regreso al origen que es también la búsqueda de un refugio contra una realidad adversa. En las dos novelas de Ignacio Martínez de Pisón, tanto la exploración efectiva de la isla como la apropiación metafórica de *Antofagasta* se revelan como odiseas imposibles, dignas de una fantasía infantil. La preferencia de Biralbo por la Lisboa idílica de su imaginación por encima de la realidad, así como la caracterización del personaje como un adolescente tardío dan cuenta también de la posibilidad de la imaginación para suplir lo que en la novela se presenta como la “verdadera vida”. También en la novela de Vila-Matas el protagonista inicia su aventura con una regresión mental que lo asimila a su propio hijo y al niño que él fue antes del inicio de la guerra. Sin este retorno al origen, parece decirnos el autor, es imposible lograr un



hundimiento tan espectacular en la vida y en la cultura como el que logra hacer el héroe de *El viaje vertical*.

#### 4. La iniciación: metáfora de la escritura

Tanto en los textos de Martínez de Pisón como en las novelas de Muñoz Molina y Vila-Matas, la *realización* —es decir, el paso de lo imaginario a lo real— de la obra literaria y el cumplimiento de los ideales artísticos aparecen como el resultado de un desplazamiento similar al viaje. Para volver a la idea referida en los primeros párrafos de este trabajo, diremos que el proceso creador es representado, sobre todo, como un movimiento de conciencia, como un cambio fundamental que obliga al artista a dejar de ser lo que se era y a acercarse lo más posible a un ideal surgido, al mismo tiempo, de la memoria y del deseo. En este sentido, el viaje proyectado o emprendido por los protagonistas es, principalmente, un viaje iniciático: balizado por pruebas de diversa índole, guiado por la figura de un maestro espiritual o maestro, el viaje transforma a quien lo realiza y hace posible la escritura.

Del mismo modo, la aridez literaria es una de las implicaciones forzosas de la permanencia en la inmovilidad primigenia. Así, la imposibilidad de escribir la novela ideal que observamos en “Antofagasta” es equivalente a la inercia del protagonista de “La última isla desierta”. En “Antofagasta”, en efecto, el personaje principal ve alejarse cada vez más su sueño de escribir la gran obra de su vida a medida que la mediocridad de su entorno —el franquismo o la escuela de escritores donde trabaja— lo hunde en un estado meramente contemplativo que le impide dar continuidad a las primeras líneas de su obra. De manera simbólica, esas palabras iniciales anticipan el destino del protagonista, que nunca se convertirá en un verdadero escritor: “Antofagasta devorada por las flores nunca conocerá el secreto de la sombra” (*Antofagasta* 88). Como el secreto de la sombra, la posibilidad de escribir la novela tanto tiempo imaginada se aleja para siempre de Iribarren, pero no de Juan del Río, alumno brillante que el protagonista se empeña en desilusionar con el fin de salvarlo de la estética dominante del instituto —y que aparece como una especie de heredero involuntario del talento de Iribarren—, ni de Ignacio Martínez



de Pisón, quien logra hacer lo que su personaje no puede: escribir una novela titulada *Antofagasta*.

En *El invierno en Lisboa*, como hemos visto, la llegada a Lisboa simboliza un verdadero cambio para el protagonista. En este caso, la iniciación estética de Santiago Biralbo queda marcada por el concierto en el que el músico Billy Swann prepara el advenimiento de su alumno como líder del grupo. El personaje narrador —un aficionado al jazz que narra las peripecias de Biralbo— cumple también con un proceso iniciático en la medida que logra darle forma a las experiencias de su amigo. El motivo de la sucesión opera así en dos terrenos: por un lado, significa la transformación experimentada por Biralbo al convertirse en un músico admirado por su maestro; por otro lado, otorga sentido al protagonismo que el narrador de la novela adquiere a medida que su personaje se realiza.

De las cuatro novelas comentadas, es tal vez *El viaje vertical* la que subraya con más intensidad el vínculo estrecho entre la iniciación de su protagonista y lo que podríamos llamar el “nacimiento narrativo” del autor de la historia. A medida que Federico Mayol se hunde en su descenso vertical, el narrador de la novela se vuelve más visible hasta emerger casi completamente en el noveno capítulo:

A veces tengo la impresión de que surjo de lo que he escrito como una serpiente surge de su piel. Es muy posible que tenga algo de ofidio, o sea de serpiente. Y creo que de la ciudad de Lisboa podría decirse algo por el estilo. Laberíntica, con miradores que ofrecen vistas extenuantes y con la eterna verdad vacía de su cielo, triste y cautivadora como ninguna, Lisboa es airosa en su serpentear, es una ciudad que a veces parece surgir como una serpiente surge de su piel. Atrapa al visitante, atrapó a Mayol. Por lo que he podido saber, Mayol fue consciente bien pronto de la condición de ofidio de Lisboa, la ciudad blanca para algunos, la ciudad azul atlántico para mí (*El viaje* 127).

Importa mencionar que, al referirse a un símbolo iniciático relacionado con la ciudad de Lisboa, la novela sitúa el surgimiento del narrador como personaje literario en un plano análogo al de la transformación de Mayol en un ser de ficción. En ambos casos, el devenir pasa necesariamente por la anulación del héroe, primero, y, después, por un renacimiento simbólico asociado a la posibilidad de la escritura.



Como Lisboa, Pedro Ribera atrapa a Mayol —quien se ha despojado paulatinamente de sus antiguos atributos— y lo convierte en el personaje de una novela que desde hacía mucho tiempo quería escribir. Consciente de que el administrador del hotel donde se aloja en Funchal está escribiendo una novela a partir de su vida, Mayol se convierte en una especie de maestro espiritual cuando desaparece de la isla por unos días para que el escritor dé un paso más en su formación como novelista y, en lugar de reproducir la vida del personaje, se atreva a imaginar el final de la historia. La página que Pedro Ribera escribe, entonces, es otra serpiente que surge de los despojos de un personaje insular que, como la Atlántida, desciende hasta ese país “donde las cosas no tienen nombre y donde no hay dioses, no hay nombres, no hay mundo, sólo el abismo del fondo” (*El viaje* 242).

### 5. Desprendimiento y final

La lectura conjunta de “Antofagasta”, “La última isla desierta”, *El invierno en Lisboa* y *El viaje vertical* nos permite constatar una recurrencia notable en la estructura del viaje y en la configuración del espacio narrativo. La obsesión por los paisajes liminares y la importancia de éstos en el proceso de transformación de los personajes es quizá, como lo sugiere Muñoz Molina en el ensayo al que nos referíamos al inicio de estas páginas, una de las múltiples consecuencias de carácter estético que dejó la experiencia colectiva de “europeización” vivida en España tras la muerte del dictador (Bussièrre 245). No en vano estamos hablando de novelas escritas en un periodo en el que el país se había convertido, en todos los sentidos, en algo radicalmente distinto a lo que era.

Por otra parte, los cuatro textos plantean el devenir como un componente fundamental del proceso creativo. En cada uno de ellos, el viaje aparece ligado a la idea de aprendizaje, de iniciación, de cambio. Tanto la imposibilidad de viajar a la última isla desierta, que encontramos en las dos novelas reunidas en *Antofagasta*, como los viajes iniciáticos narrados por Muñoz Molina y Vila-Matas plantean la existencia de un territorio imaginario donde se depositan valores relacionados con el mundo de la infancia. Al convertir el viaje en un equivalente narrativo de la escritura y al texto mismo en una entidad geográfica, los cuatro textos ponen en evidencia el componente

vivencial y dialógico de todo proceso creativo: no se trata solamente de alcanzar un ideal estético sino de construirlo mediante el diálogo entre las diferentes instancias narrativas.

Desde este punto de vista, el autor y sus personajes participan en una dinámica especular, de guía mutua, rumbo a la realización de sus destinos. La palabra, destino final de ese viajero que es el escritor, no se consigue más que por la desaparición del autor y el nacimiento narrativo de ese otro que se ha atrevido a ir más allá de sus propios límites, a hundirse como el personaje de *El viaje vertical* en una vuelta al origen que es también un desprendimiento y un final.

En efecto, en la medida en que el viajero se aleja físicamente de su lugar de origen y del epicentro del conflicto dramático, su conciencia se modifica y el devenir de la novela se cumple. El destino geográfico del viaje deja también de ser un pretexto para el desplazamiento de los personajes y se convierte en la imagen misma de la novela transformada. Los límites de los territorios imaginados y los caminos recorridos para llegar al destino final, por su parte, suelen dar cuenta de las transformaciones referidas en la novela, de modo que entender la configuración del espacio y desentrañar sus implicaciones simbólicas es también comprender el alcance y el devenir mismo de la narración.

### Notas

<sup>1</sup> Los dos textos que componen *Antofagasta*, en efecto, se encuentran en una zona fronteriza entre el cuento —género en el que Martínez de Pisón se mueve con desenvoltura— y la novela. Tienen la extensión de un cuento largo pero la estructura y la complejidad narrativa de una novela.

<sup>2</sup> “No importaba la lejanía cada vez mayor de Antofagasta y de sus soñadas américas”, dice el protagonista de “Antofagasta” (*Antofagasta* 106).

<sup>3</sup> “Y sin embargo, la idea de poseer una isla deshabitada, aquella idea que había alimentado con los juegos y las lecturas de su niñez, le seguía pareciendo oscuramente fascinante: poseer una isla, instaurar en ella un orden propio, edificar todo un mundo, un mundo bello y coherente, y sobre todo privado, un mundo a su medida” (*Antofagasta* 10).

### Bibliografía

- Bussièrre, Annie. “El impacto del sujeto cultural en la novela española actual.” *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Ed. Edmond Cros. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2003.
- Guelbenzu, José María. “¿Otro camino para la novela?” *Claves de razón práctica* 115 (2001, septiembre).



- Martínez de Pisón, Ignacio. *Antofagasta*. Barcelona: Anagrama, 1987.
- Muñoz Molina, Antonio. *El invierno en Lisboa*. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- \_\_\_\_\_. "La edad de las novelas." *Claves de razón práctica* 113 (2001, junio).
- Savater, Fernando. "El viaje hacia abajo." *La infancia recuperada*. 9ª ed. Madrid: Taurus, 1995. 68.
- Vila-Matas, Enrique. *El viaje vertical*. Barcelona: Anagrama, 1999.

**TÍTULO:** "El viaje simbólico en tres novelistas españoles contemporáneos. Ignacio Martínez de Pisón, Antonio Muñoz Molina y Enrique Vila-Matas."

**PALABRAS CLAVE:** Novela española; viaje; iniciación; representación de la escritura; paisajes simbólicos.

**FECHA DE RECEPCIÓN:** 9 de marzo de 2006.

**FECHA DE ACEPTACIÓN:** 15 de junio de 2006.

**TITLE:** "The Symbolic Journey taken by Three Contemporary Spanish Novelists. Ignacio Martínez de Pisón, Antonio Muñoz Molina and Enrique Vila-Matas."

**KEY WORDS:** Spanish novel; travel; representation of writing; initialization; symbolic landscapes.

**DATE OF SUBMISSION:** March 9<sup>th</sup>, 2006.

**DATE OF ACCEPTANCE:** June 15<sup>th</sup>, 2006.



# **"You kiss by th' book". La deconstrucción del mito del "amor verdadero" en *Romeo y Julieta***

**Oliver Lubrich**  
*Universidad Libre de Berlín*

La historia de amor más célebre del mundo pone en escena una conmovedora celebración del "amor verdadero" y al mismo tiempo pone en entredicho este concepto. Cuando en *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, se habla de amor, afloran imágenes muy concretas: libro, lectura, rima, memorización y enunciación. Cuando se unen algunos elementos aislados de este repertorio metafórico, surge de ello una imagen sorprendentemente conclusiva: amar quiere decir leer libros, memorizar el contenido de los mismos y enunciarlo cuando se dé la ocasión oportuna. Por lo tanto, el amor no es en ningún modo un misterio que surge de manera autónoma entre dos almas, como corresponde a la noción más tarde llamada "romántica". El amor es una coincidencia cultural, un comportamiento altamente convencional, un código comunicativo que varía con la historia. Con la ayuda de determinados conceptos teóricos de Niklas Luhmann, Georg Simmel y Roland Barthes, puede identificarse la sutil doble lectura de la obra teatral de Shakespeare.

The world's most famous love story stages a touching celebration of "true love" and questions this very concept at the same time. When it comes to love in Shakespeare's *Romeo and Juliet*, specific images appear and re-appear: book, reading, rhymes, learning by heart, and reciting. When brought together, the individual elements of this sequence of metaphors form a surprisingly cohesive concept. Love means reading books, remembering the content and reciting it at an appropriate occasion. Love is not a mystery which develops autonomously between two souls, as the later so-called "romantics" imagined. Love is a cultural agreement, a highly conventional behavior, and a historically variable code of communication. On recourse to the theoretical concepts developed by Niklas Luhmann, Georg Simmel and Roland Barthes, the subtle polyvalence of Shakespeare's play comes to light.



“En Werther, ¿es el enamorado quien llora o es el romántico?”

Roland Barthes<sup>1</sup>

### 1. “True-Love” y “código de amor”

El “amor verdadero” (“true love”) es descrito como un sentimiento en extremo poderoso. Va dirigido a una sola persona y goza de una prioridad absoluta: al lado del ser amado todas las demás personas pierden importancia y, ante la importancia que adquiere ese amor, pierden significación todas las demás emociones. El “amor verdadero”, más tarde llamado también “amor romántico”<sup>2</sup>, sostiene que los involucrados aman a su pareja en esencia, sustancia y singularidad; es decir, aman en primer término su carácter individual, su “interior”<sup>3</sup>. Aman a esa persona “por sí misma”, como lo exige el concepto, “por lo que es”; lo que quiere decir que aman a su pareja haciendo abstracción de todas las causas secundarias que le atañen, tales como el aspecto físico, el estatus material o social, o de las influencias extrañas a que se ven expuestos los enamorados. El “amor verdadero” está lejos de tener una justificación racional<sup>4</sup> y se eleva a sí mismo a la condición de misterio. En su centro se halla el “yo” desnudo, el “gracious self” [II.ii.113] (“[la] graciosa persona” [Tr.334]) del otro<sup>5</sup>. Si el “amor verdadero” es correspondido, entonces se produce, en potencia, una simbiosis perfecta: dos seres humanos que se aman “por encima de todas las cosas”, en perfecta reciprocidad y simetría<sup>6</sup>.

Desde hace siglos, los protagonistas de la obra *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, son considerados la quintaesencia de este concepto del amor, su proverbial ilustración. Ambos personajes se aman de manera ejemplar, ideal y absoluta, ya que los dos se sobrepone a lazos familiares y sociales de toda índole. Su amor hace palidecer de veras todo lo demás: por amor llegan incluso a cometer suicidio<sup>7</sup>. ¿Cómo podría este amor ser mayor, más auténtico, más verdadero? La “muerte por amor” es considerada todavía hoy como máxima prueba de autenticidad<sup>8</sup>. Y en el caso de *Romeo y Julieta* estamos ante la apoteosis del “amor verdadero”<sup>9</sup>.



Sin embargo, un mito no es más que eso, un mito. Y el 'amor' de los dos veroneses, tal como Shakespeare lo dramatiza, ofrece, si lo observamos con detenimiento, algunas razones para mostrarnos escépticos. Resulta, por tanto, realmente fructífero leer el drama a partir de una perspectiva distinta a la de este concepto "romántico". Niklas Luhmann, por ejemplo, considera el 'amor' como un "sistema social" (relación amorosa) que funciona mediante una forma convencional de la comunicación (código de amor). Según Luhmann, el concepto del "amor verdadero" promete "una relación" lo más íntima posible "de persona a persona"<sup>10</sup>, un entendimiento recíproco entre dos subjetividades o, dicho de otro modo, una relevante "reducción de complejidad" ante una "doble contingencia"<sup>11</sup>. La premisa para ello es una "diferenciación funcional de los correspondientes subsistemas"<sup>12</sup>. Pues los involucrados sólo estarían en condiciones de comunicarse íntimamente con éxito –y es justamente ahí donde radica el problema–, si para ello pueden "encontrar puntos de orientación"<sup>13</sup>, es decir, si pueden confiarse a modelos culturales existentes. Sin la existencia de un trasfondo referencial común, la comunicación del amor y la legitimidad de la relación íntima correspondiente no serían muy prometedoras que digamos<sup>14</sup>. El 'amor', en la terminología de Luhmann, es un "código simbólico que informa sobre los modos de establecer una comunicación exitosa aun en aquellos casos donde esto resulte improbable. El código estimula la formación de los sentimientos correspondientes."<sup>15</sup> En otras palabras: el amor es comunicación; el código de amor es su formato. El amor surge como sentimiento sólo a partir del código correspondiente, ese que, a su vez, es reproducido por el amor cuando éste logra articularse<sup>16</sup>. La relación amorosa surge, se sostiene y acaba recurriendo al dispositivo de un código de amor que varía histórica y culturalmente y se forma discursivamente a partir de artefactos artísticos, conceptos filosóficos, fórmulas retóricas y prácticas de la cultura popular en contextos políticos y sociales específicos. "La arriesgada empresa del amor y la correspondiente orientación cotidiana –complicada y exigente– sólo es posible cuando uno puede apoyarse en tradiciones culturales, modelos literarios, patrones de lenguaje y cuadros situacionales convincentes; en fin, en una semántica heredada."<sup>17</sup> "La semántica del amor puede proporcionar



a cualquiera las palabras y los sentimientos que se necesiten en cualquier circunstancia.”<sup>18</sup> Desde el punto de vista semiológico, el lenguaje del amor no es en ningún modo la representación inequívoca y súbita de una verdad íntima, sino la recapitulación de *topoi* convencionales organizada mediante mutuo acuerdo.

No obstante, la idea del “amor verdadero” ha gozado de un enorme éxito en las culturas occidentales. En principio, a cualquier persona se le atribuye la capacidad de hallar y experimentar su “gran amor”; su ausencia, por lo tanto, ha de ser sentida como un déficit doloroso. Todos nosotros estamos programados para ese código: “A cualquier persona le es dada la posibilidad de dejarse llevar por deseos copiados.”<sup>19</sup> Se considera, pues, de mal gusto (y obtiene, en consecuencia, poco consenso) criticar tanto esos deseos como sus prominentes modelos literarios. Quien ha interiorizado el código, a la hora de interpretar una obra de arte cuyo objeto sea el “amor verdadero”, tiende a hacerlo de un modo selectivo tal que sólo son leídos aquellos aspectos que parecen confirmar esa ideología. Es por eso tal vez que no nos sorprende que la recepción de *Romeo y Julieta* haya dado por sentado el carácter incuestionable del “amor verdadero”<sup>20</sup>. Últimamente, Harold Bloom volvió a formular el *topo* conservador de la manera siguiente: según él, *Romeo y Julieta* es “la tragedia del auténtico amor romántico”, “la visión de un amor mutuo e intransigente que fracasa debido a su propio idealismo e intensidad”, “la mayor y más persuasiva celebración del amor romántico en la literatura occidental”<sup>21</sup>. *Romeo y Julieta* representan un ideal asombrosamente persistente.

Mientras que Jacques Derrida se ocupaba en un ensayo de los “nombres” en *Romeo y Julieta*,<sup>22</sup> los trabajos más recientes en el campo del nuevo historicismo, del materialismo cultural y de los estudios de género, se cuestionan cada vez más las construcciones relativas a la identidad de los sexos y con ello también (directa o indirectamente) las ideologías del ‘amor’, a partir de perspectivas sociopolíticas, feministas o de análisis del discurso<sup>23</sup>. Asimismo, el interés por temas como la práctica teatral isabelina o la teatralidad del drama, ha hecho que aparezcan cada vez más en el punto de mira el carácter de construcción de los diferentes sexos y la subversión performativa de los roles genéricos<sup>24</sup>.



Dicho esto, debiéramos preguntarnos: ¿qué clase de amor es este que literariza la obra *Romeo y Julieta* y que los personajes de Shakespeare representan? ¿Cómo escenifica el drama esa sobredimensionada "true-love passion" que Julieta invoca [II.ii.104]? ¿Dónde radican, frente a esto, los momentos de "escepticismo", de "crítica" y "subversión", o los aspectos "deconstructivos" del texto? ¿Qué elementos semánticos se oponen al mito del "amor verdadero"? ¿Describe Shakespeare el 'amor' de una manera unidimensional, como un sentimiento puro y absoluto, o existen indicios de una relatividad en relación con factores externos o patrones convencionales de la comunicación? Dicho brevemente: ¿Escenifica *Romeo y Julieta* el mito del "amor verdadero" o se identifica en el drama un "código" de amor que desautoriza ese mito?

"...[Y] de apasionaros, conforme a un plan, con fogosos ímpetus juveniles".  
Mefistófeles en *Fausto*, de Goethe<sup>25</sup>.

## 2. Amor en intransitivo

Romeo y Julieta ya están predispuestos para el amor antes de "enamorarse", antes incluso de conocerse. Ambos están programados desde un inicio para eso. Ellos, ante todo, 'aman' el acto de 'amar' por sí mismo, y sólo en un plano secundario 'aman' el objeto actual, al otro, al 'amado' o a la 'amada'.

Desde su primera aparición en escena, Romeo es caracterizado como una persona que 'ama' ante todo y como cosa primaria –y no es precisamente a Julieta. Lleva varios días adoptando la pose del melancólico que busca la soledad a causa de un deseo no correspondido [I.i.114-153]<sup>26</sup>. Lloro y se regodea en su autocompasión. Y ante todo esto no cabe duda alguna de que el joven aristócrata genera su propio enamoramiento y que él mismo cultiva su estado: "[H]e, his own affections' counsellor" [I.i.145] ("[É]l, consejero de sus propios sentimientos" [Tr.314]), "with his own tears made drunk" [III.iii.83] ("embriagado con sus mismas lágrimas" [Tr. 358]), "makes himself an artificial night" [I.i.138] ("se forja a sí mismo una noche artificial" [Tr. 313])<sup>27</sup>.



Cuando Romeo describe el motivo de su tristeza, su desdichado deseo por Rosalina, lo hace a través de fórmulas convencionales<sup>28</sup>. Acude, por ejemplo, a idealizaciones superlativas encaminadas supuestamente a mostrar el carácter extraordinario de su situación:

...when she dies, with beauty dies her store. [I.i.214]  
 ...cuando muera, con su hermosura morirá su tesoro.  
 [Tr.315]

Con profusión casi demostrativa el 'amante' se articula además en paradojas<sup>29</sup>:

[...] O brawling love, O loving hate, [...]  
 O heavy lightness, serious vanity,  
 Misshapen chaos of well-seeming forms!  
 Feather of lead, bright smoke, cold fire, sick health,  
 Still-waking sleep that is not what it is!  
 This love feel I that feel no love in this.  
 Dost thou not laugh?  
 [I.i.174 u. 176-181]

[...] ¡Oh amor pendenciero! ¡Oh odio amoroso!  
 [...] ¡Oh pesada ligereza, grave frivolidad!  
 ¡Informe caos de seductoras formas!  
 ¡Pluma de plomo, humo resplandeciente,  
 fuego helado, robustez enferma, sueño en  
 perpetua vigilia, que no es lo que es!  
 Tal es el amor que siento, sin sentir en tal amor,  
 amor alguno. ¿No te ríes?  
 [Tr. 314]

El modo de la paradoja proporciona al amante la impresión de que su manera de amar es original y disidente: de que se trata de inusuales expresiones del sentimiento halladas en el caos de la excitación emocional y que escapan a toda lógica cotidiana<sup>30</sup>. A diferencia de una idealidad unidimensional, el uso de paradojas significa una ganancia en complejidad, una autenticidad aparentemente mayor. Al mismo tiempo, Romeo se sirve de diferentes motivos de la "pasión"<sup>31</sup>. Su amor, según él, se le presenta como una enfermedad ("madness" [I.i.191]), una religión, ("religion" [I.ii.90]), en fin, algo impuesto desde el exterior, algo que se experimenta "pasivamente" y se tolera en



"pasivo", algo que a uno le "apasiona". Con ello el amante se declara absuelto de toda responsabilidad por su estado: "I have lost myself" [I.i.195] ("Yo me he perdido" [Tr.315]); "I am proverb'd" [I.iv.37] ("Estoy hechizado" ["proverbiado": poseído por el proverbio"])<sup>32</sup>. Con la retórica del ideal, de la paradoja y de la pasión, Romeo, desde su primera aparición en escena, se mueve justamente en aquellos tres registros que Niklas Luhmann define como las formaciones diferenciables del código de amor occidental<sup>33</sup>.

A través del convencionalismo de su retórica, pero también por medio de algunos extraños comentarios ambivalentes, el exaltado amante no sólo revela cuán lejos está de cumplir con la proclamada ideología del "amor verdadero": el amor del que habla Romeo no es solamente una serie de clichés, sino que es además irreal y está realmente vacío de contenido:

[A]ll this is but a dream,  
Too flattering sweet to be substantial.  
[II.ii.140-141]

[T]odo esto no es sino un sueño,  
demasiado encantador y dulce para que tenga realidad.  
[Tr. 335]

Love is a smoke made with the fume of sighs; [...]  
What is it else?  
[I.i.188 u. 191]<sup>34</sup>

El amor es humo engendrado por el hálito de los suspiros. [...]  
¿Qué otra cosa más?  
[Tr. 315]

El amor de Romeo es un amor sin amada. A la pregunta de Benvolio sobre el objeto de su deseo, el joven Montesco responde con un comentario de carácter general que concuerda muy bien con la vaguedad de su emoción. Tres criterios definen el objeto de su deseo: en primer lugar, su feminidad ("I do love a woman" [I.i.202]; "adoro a una mujer" [Tr.315]); en segundo lugar, su belleza ("She's fair I love" [I.i.204]; "¡Y que es gentil la que adoro!" [Tr.315]); "O she is rich in beauty" [I.i.213]; "Es rica en belleza" [Tr.315]) y, por último, su carácter inalcanzable ("she'll not be hit / with Cupid's arrow" [I.i.206-207]; "no



hay modo de que haga en ella blanco la saeta de Cupido" [Tr.315]). Romeo no se ha enamorado de Rosalina como persona, sino del propio hecho de estar enamorado: "He loves to love"<sup>35</sup>. La propia Rosalina queda todo el tiempo como un ser completamente desprovisto de contornos: ella es definida únicamente a través de la adoración que le profesa Romeo, como una proyección. Pero no por eso se mostrará Romeo menos convencido de la absoluta incondicionalidad, eternidad y superioridad de su 'amor'. En ello radica la ambivalencia de su emoción, que oscila entre la sinceridad subjetiva y la codificación objetiva\*.

Benvolio ha calado bien a su interlocutor, sabe que las pasiones se extinguen tan rápido como comienzan. Es por ello que le recomienda simplemente "dejar de pensar en ella" ("[F]orget to think of her." [I.i.223]). Él comprende que Romeo está programado, en primer término, para el amor propiamente dicho, y que su afinidad por Rosalina es solamente fortuita y pasajera. Bastaría un desvío de la atención hacia un objeto más asequible para ver esfumarse de un golpe su tristeza: "Examine other beauties" ("Mira otras hermosuras" [Tr.316]), le aconseja Benvolio a su amigo, y como sabemos, a la larga tendrá razón.

Compare her face with some that I shall show  
And I will make thee think thy swan a crow.  
[I.ii.88-89]

[C]ompara su rostro con algunos que yo te mostraré  
y convendrás conmigo en que tu cisne es un cuervo.  
[Tr. 318]

Pues Benvolio sabe que "one fire burns out another's burning..." [I.ii.45-50]. ("Un fuego apaga otro fuego." [Tr.317])

Y en efecto, cuando Romeo le cuenta más tarde a fray Lorenzo que ya no ama a Rosalina, sino a Julieta, recurre justamente a los mismos tres criterios por los que había elegido a la primera: el nuevo objeto de su adoración será igualmente mujer ("daughter" [II.iii.54]), bella ("fair" [II.iii.54]) y pertenecerá también a la facción enemiga ("mine enemy" [II.iii.45]), lo que la hace igualmente inalcanzable. Sin embargo, de manera sumamente lacónica, Romeo menciona el hecho de que, aparte de la supuesta mayor belleza de Julieta (segundo criterio,



variación cuantitativa), la diferencia decisiva entre Rosalina y Julieta radica en que esta última corresponde a su amor (tercer criterio, variación cualitativa):

[H]er I love now  
Doth [...] love for love allow.  
The other did not so.  
[II.iii.81-83]

La que ahora amo  
paga [...] amor con amor.  
No se portaba así la otra.  
[Tr. 338]

Resulta significativo, sin embargo, que no mencione el nombre de la amada. Su identidad, su individualidad y su carácter permanecen para él del todo indeterminados y quizás ni siquiera juegan un papel en el concepto que Romeo tiene del 'amor'.

Sin referirse directamente al drama de Shakespeare, Georg Simmel consideraba que 'amar' era "una función formal de la vida espiritual", que "puede ser actualizada" de vez en cuando, en cada caso, "ante un estímulo proveniente del exterior" y "transferida a través de su objeto exterior de un estado latente a uno actual, pero que no puede ser provocada en el sentido estricto de la palabra"<sup>37</sup>. Es precisamente este 'amar' "latente", esa necesidad de 'amar' la que conforma una constante emocional en muchas personas, como en el caso, por ejemplo, de Romeo. Cuando esta necesidad fija su atención en un objeto específico, "se crea" su objeto nuevamente como "un producto completamente genuino"<sup>38</sup> que es definido a partir del rasero del propio 'amor'.

Lo que aqueja a este héroe shakespereano es, empleando la terminología de Simmel, un "amor que camina en el vacío"<sup>39</sup>. No hay momento alguno de la obra en que veamos a un Romeo que no esté "enamorado". Él se consume de 'amor' por la bella Rosalina, y lo hace exclusivamente en el modo del discurso literario y de la pose teatral –guiado por el cliché y sin hacer nada por sí mismo. Porque Romeo nada hace por conquistar a su adorada. Él 'ama' de un modo melancólico. Disfruta el 'amor' por sí mismo, independientemente de su objeto concreto. Romeo se comporta como el Dorian Gray de Oscar Wilde: "[He] will always be in love with love"<sup>40</sup>. No por gusto,



Mercutio llama a su amigo solamente “el enamorado”: “You are a lover” [I.iv.17]. El estar ‘enamorado’ es la constitución básica de Romeo. Él es un “amante” –no mucho más.

Romeo ama de un modo intransitivo: sin complemento directo ni pasivo personal. El estado latente del amor es el conocimiento del código sin aplicación práctica: “Se ama el amar y para ello se busca un objeto que en la reciprocidad de su amor va estructurando una reflexividad social.”<sup>41</sup> El caso de Rosalina fue un ejercicio teórico sin compañera: estudio de roles y ensayo general. Sólo cuando aparece Julieta, Romeo pasará hacia el transitivo, activará el código y llevará de algún modo a la práctica lo que hasta entonces permaneció en estado latente.

Pero tampoco a Julieta el encuentro con Romeo la toma completamente desprevenida. Si bien el primero asiste a la fiesta para encontrarse allí con Rosalina, por su parte, Julieta, aparece para encontrarse con Paris, el joven hidalgo que pretende su mano. También ella tiene una noción bastante exacta de lo que es el ‘amor’. Las enigmáticas afirmaciones de esa joven (que aún no ha cumplido los catorce años) en relación con el matrimonio, primero, y con el amor, después, nos hacen suponer –contrariamente a la práctica habitual de la puesta en escena– que Paris muy bien podría ser un candidato. Cuando su madre le pregunta si ha pensado en casarse, Julieta responde: “It is an honour that I dream not of.” [I.iii.66] (“Es un honor con el que nunca he soñado.” [Tr.320]) Luego, a la pregunta sobre si podrá corresponder al amor de Paris, contesta: “I’ll look to like, if looking liking move” [I.iii.97] (“Me fijaré en él para amarlo, si el ver mueve el amor.” [Tr.321]). Aquí Julieta anticipa en relación con Paris lo que poco después sucederá entre ella y Romeo: una mirada (“looking”) que es capaz de desatar un sentimiento (“liking”): y ambas palabras, “looking” y “liking”, no sólo se encuentran en una mera consonancia acústica. Paris y Romeo son dos figuras intercambiables, al igual que lo son Rosalina y Julieta<sup>42</sup>.



You know, someone said that 'the world's a stage' and each must play a part. Fate had me playin' *In Love* with you as my sweetheart: Act one was when we met. I loved you at first glance. You read your lines so cleverly and never missed a cue. And then came act two: You seemed to change, you acted strange; and why, I'll never know.

Honey, you lied when you said you loved me, and I had no cause to doubt you. But I'd rather go on hearing your lies than go on livin' without you.

And now the stage is bare, and I'm standing there with emptiness all around. And if you won't come back to me, then they can bring the curtain down.

Elvis Presley,  
"Are You Lonesome Tonight?"<sup>43</sup>

### 3. El amor como lectura

En Julieta, Romeo encuentra por fin a alguien que le permite actualizar con mayores posibilidades de éxito su 'amor' latente, llevándolo a una nueva fase de concreción. Basta un mínimo desencadenante: una mirada, y el conocimiento súbito de que esa joven despierta y transforma todo lo que hasta entonces, debido al carácter inalcanzable de Rosalina, había permanecido en él insatisfecho, como una necesidad y un concepto preconcebido que aguardaba el momento de verse realizado.

El drama de Shakespeare cuenta la historia de amor de Romeo y Julieta en cinco etapas que se suceden en forma vertiginosa: (1) predisposición y prueba, (2) encuentro y enamoramiento, (3) confesión y consumación, (4) ilegalidad y legalización: huida y boda, y (5) final trágico, muerte de amor. Toda la secuencia transcurre a una velocidad absurda<sup>44</sup>.

Camino de la fiesta de los Capuleto, donde Romeo espera poder encontrarse con Rosalina, éste se muestra todavía presa de un efusivo entusiasmo por esta última. Luego su mirada se posa desde lejos en la joven Julieta, y su interés por ella no se hace esperar:

What lady's that which doth enrich the hand  
Of yonder knight?  
[l. v. 41-42]



¿Quién es aquella dama que enriquece la mano  
de aquel galán?  
[Tr. 326]

Pero no recibe respuesta. Haciendo caso omiso de las cualidades individuales de la joven, del mismo modo que se había expresado sobre Rosalina cuando ésta era el primer objeto de su amor, Romeo se enamora ahora de la pariente de esta última: una bella desconocida<sup>45</sup>. Primeramente sucumbe al entusiasmo por su “belleza”, y lo hace sin mucha imaginación [I.v.46]. Todos los criterios se cumplen: Julieta es una mujer, es bella y parece inalcanzable, pues pertenece al clan enemigo de los Capuleto. Además, otro hombre pretende su mano. Doce líneas de texto le bastan a Romeo desde el momento en que ve a Julieta para llegar a la conclusión de que jamás había conocido antes la belleza y el amor. De una manera brusca –y a la vez cómica– reniega de quien hasta ese momento había sido su adorada: Rosalina.

Did my heart love till now? Forswear it, sight.  
For I ne'er saw true beauty till this night.  
[I.v.51-52]

¿Por ventura amó hasta ahora mi corazón?  
¡Ojos, desmentidlo! ¡Porque hasta la noche presente  
jamás conocí la verdadera hermosura!  
[Tr.326]

Sin que se establezca una interacción real, la “mirada” (“sight”) de Romeo se enamora del aspecto de Julieta: el “amor verdadero” se basa ante todo en una “belleza verdadera”. El ‘amor’ se revela como una función esencialmente óptica<sup>46</sup>.

En múltiples sentidos, el texto constituye una clara señal de la dependencia que el ‘amor’ de Romeo y Julieta tiene del contexto. Ya el entorno del enamoramiento subraya su carácter artificial. Después de una conversación sobre sueños que tiene lugar en un baile de máscaras, fiesta de ilusiones, surge un amor que viene a sustituir a otro: los motivos del sueño, del amor, de la ilusión, la simulación, la inconstancia y la mascarada determinan la atmósfera del encuentro de los protagonistas.



De repente, ambos se ven frente a frente, y Romeo toma la iniciativa de inmediato: sostiene la mano de Julieta, ofrece besársela, se sirve de la metáfora algo atrevida pero exitosa del "peregrino" y el "relicario" y besa a la joven en la boca –¡dos veces! Ocho líneas le bastan a Romeo; Julieta habla en total seis líneas. Después de catorce versos ambos forman ya una pareja [I.v.105]<sup>47</sup>. Terminada la fiesta, se encontrarán nuevamente junto a la ventana de Julieta, y allí planearán su boda. Todo transcurre como si hubiese sido acordado de antemano. "Los amantes comienzan – y el código ya se ha encargado previamente de programarles su historia. [...] Se conoce el código, pudiera decirse que se ama antes de enamorarse, pero primero con cierto control sobre uno mismo"<sup>48</sup>. Romeo y Julieta actúan según lo prescrito<sup>49</sup>. Los amantes conocen el guión y lo representan con prisa.

A este encuentro de ambos héroes, tan breve como significativo, le siguen dos momentos en los que cada uno de ellos se informa *a posteriori* sobre la identidad (nombre y procedencia) de la persona amada. Los dos interrogan luego a la nodriza [I.v.111-117 y 127-142] y así se enteran, *post festum*, con quién se han enredado, sobre qué superficie acaban de proyectar su 'amor'.

Finalmente, el segundo prólogo resume la rápida exposición del tema del 'amor' retomando la opinión de Benvolio sobre el carácter reorientable del 'amor latente':

Now old desire doth in his deathbed lie  
And young affection gapes to be his heir;  
That fair for which love groan'd for and would die,  
With tender Juliet match'd, is now not fair.  
Now Romeo is belov'd and loves again,  
Alike bewitched by the charm of looks  
[II.Pr.1-6].

Ahora yace el antiguo deseo en su lecho de muerte,  
y una nueva pasión aspira a ser su heredera.  
La hermosura por quien suspiraba el amante y quería morir  
ha perdido su encanto, comparada con la tierna Julieta.  
Ahora Romeo es amado, y ama a su vez,  
igualmente embrujado por el hechizo de las miradas.  
[Tr.330]

Los amantes, tal como enfatiza el coro, se darán prisa en reunirse con un objetivo claro, a pesar de todos los obstáculos externos:

To breathe such vows as lovers use to swear  
[II.Pr.10].

[P]ara alentarla con aquellas promesas  
que [suelen hacerse los] amantes.  
[Tr.330]

Una única intervención del coro describe aquí dos fenómenos fundamentales que contradicen claramente el concepto del “amor verdadero”: el rápido cambio de objeto y lo convencional de esa manera de ‘amar’. Romeo y Julieta no constituyen la pareja excepcional a la que el ‘amor’ ofrece nuevas dimensiones. Ellos amarán como “suelen hacer los amantes” (“as lovers use to”), ni más ni menos. Romeo y Julieta conforman una pareja de enamorados completamente normal. Ellos sienten la necesidad de ‘amar’ y encuentran un compañero con el cual pueden satisfacer esa necesidad.

El encuentro de ambos en la fiesta dura exactamente dieciocho líneas [I.v.92-109]. Desde la primera mirada hasta el primer beso se dicen exactamente ciento diecisiete palabras. Pero las palabras decisivas no son las que ellos dicen, sino las que han leído antes. Éste es el *leitmotiv* del drama, el cual es instalado justamente en este pasaje: el libro, la palabra leída, la que uno memoriza y repite dada la ocasión. La legendaria escena del beso termina con un comentario lapidario de Julieta:

You kiss by th’book.  
[I.v.109]

Besáis según el [libro].  
[Tr.328]

Haría falta mucha buena voluntad para poder leer esta frase, tan a menudo pasada por alto, sin cierta dosis de ironía, como expresión de admiración de la más alta perfección. El término “by th’book” cobra más tarde, sin embargo, una irrefutable connotación negativa cuando Mercucio se mofa del estilo de Teobaldo en la esgrima: Teobaldo, según las burlonas palabras de Mercucio, “fights by the book of arith/metic” (“...se bate por las reglas de la aritmética” [Tr.351]).



Hacer algo "según el libro" ("by th' book") significa tanto como hacerlo sin inspiración, de acuerdo a reglas aprendidas o, dicho con otras palabras, sin ápice de autenticidad, como resultado de un comportamiento codificado. Romeo besa como se bate Teobaldo. El "libro" representa aquí insípida falta de autenticidad, aprendizaje estéril, tibio convencionalismo. En *Romeo y Julieta*, el libro se convierte en un símbolo de la literarización del amor y en una metonimia de la literatura amorosa.

Romeo y Julieta aman "según el libro". Apenas se identifica ese motivo, se da inicio a una variedad de alusiones relativas a la codificación del amor que recorren todo el texto como una tupida red de metáforas recíprocamente referentes, que se combinan formando una secuencia lógica: libro, lectura, rima, memorización y recitación<sup>31</sup>. Veamos algunos ejemplos: la nodriza y el criado son analfabetos; este último le pregunta a Romeo de manera patente: "[C]an you read?" [I.ii.57] ("¿[S]abéis leer? [Tr.317]). Y como si se refiriese al amplio conocimiento de Romeo en cuestiones amorosas, añade de manera paradójica: "Perhaps you have learned it without book." [I.ii.59] ("Eso tal vez lo aprendisteis sin libro." [Tr.317]). A lo que Romeo asiente:

Ay, if I know the letters and the language.  
[...] I can read.  
[I.ii.61-63]

Sí, con tal que conozca las letras y el lenguaje.  
[...] [S]é leer.  
[Tr.317]

Las palabras de Romeo cobran subrepticamente un sentido subversivo:

Love goes towards love as schoolboys from their books [II.ii.156].  
El amor corre hacia el amor, como [escolares de sus] libros.  
[Tr.335]

Lady Capuleto, por su parte, le insinúa a su hija que se enamore de Paris leyendo el rostro del joven y su amor como un texto, como si fuese un libro:

What say you, can you love the gentleman?  
[...] Read o'er the volume of young Paris' face



And find delight writ there with beauty's pen.  
 [...] And what obscur'd in this fair volume lies,  
 Find written in the margent of his eyes.  
 This precious book of love, this unbound lover,  
 To beautify him only lacks a cover.  
 [...] That book in many's eyes doth share the glory  
 That in gold clasps locks in the golden story. [...]  
 [I.iii.79-92]

¿Qué decís? ¿Podréis amar a ese hidalgo? [...]  
 Leed en el libro del rostro de Paris y descubrid allí  
 el encanto escrito con la pluma de la gentileza.  
 [...] y si algo oscuro encontráis en este bello libro,  
 lo hallaréis [escrito] en el margen de sus ojos.  
 A este precioso libro de amor, a este amante en rústica,  
 para completar su hermosura, sólo le falta la cubierta.  
 [...] [A los ojos de la multitud, este libro [...] tiene la gloria  
 de contener una leyenda áurea guardada con broches de oro].  
 [Tr.321]

Los libros ("books") aparecen en *Romeo y Julieta* no sólo en una estrecha relación fonética con palabras como "looks" y "hooks" [II.Pr.6-8], tal como sugiere el segundo coro. La práctica cultural de la lectura es citada en demasiadas ocasiones como metáfora de la contemplación de una persona y al mismo tiempo del acto de enamorarse<sup>51</sup>.

Además del libro y la lectura, la rima es otra de las metáforas principales del código de amor, ya que el medio preferido del amor es la literatura, y de modo especial la poesía, no la prosa. Ya desde su primer encuentro las palabras de ambos amantes se complementaban de manera exacta, dando lugar a la forma convencional de un soneto<sup>52</sup>. La combinación de formas estereotipadas era, al parecer, un elemento constitutivo esencial de su relación. Cuando su nodriza le pregunta más tarde qué significan todas esas palabrerías acerca del 'amor', Julieta responde:

A rhyme I learn'd even now  
 Of one I danc'd withal.  
 [I.v.142]

Unos versos que aprendí ahora  
 de uno con quien bailaba.  
 [Tr.329]



El amor es, ante todo, literatura de amor: una "rima aprendida" que nos llega de un desconocido sin nombre. Mercucio retoma nuevamente la imagen del amor como rima mientras él y Benvolio buscan a Romeo, momento en que se burla de este último diciendo que, para reconocerlo, bastaría tan sólo que emitiese un suspiro ("a sigh") o dijera una rima ("one rhyme") [II.i.8-9]. El amor de Romeo se expresa a través de poses y de elocuencia. Mercucio parodia este afán insaciable de autoliterarización [II.i.10]. Él compara a Romeo con su fuente, Petrarca, pero enseguida hace alusión a una clara diferencia: Laura "had a better love to berhyme her." [II.iv.41-42] ("...tuvo un amante más hábil para cantarla en sus rimas." [Tr.340]).

Fray Lorenzo caracteriza el amor de Romeo con suma exactitud cuando recurre a la metáfora del libro y lo interpreta no sólo como mirar, sino como la lectura memorizada de un texto tradicional:

O, she knew well  
Thy love did read by rote that could not spell.  
[II.iii.83-84]

Ella sabía bien que tu amor recitaba de memoria  
sin haber aprendido a deletrear.  
[Tr. 338]

Resulta evidente que Romeo no ama realmente "de corazón", al menos no sin antes haber consultado en los libros cómo debe funcionar. Su forma de amar es una "lectura memorizada" ("read by rote"), es decir: recitación basada en un texto previamente escrito. Romeo tiene necesidad de desahogarse, de declamar de forma permanente un texto preconcebido, sin que por ello tenga necesariamente en cuenta el código o esté consciente de que lo utiliza. El 'amor' es en él prurito de hablar, reproducción de fórmulas retóricas.

Con las palabras "book", "read" y "rhyme" el texto de Shakespeare pone en juego sus metáforas principales, las que aluden a la artificialidad, al carácter literario y a la codificación, en fin, a lo culturalmente determinado de esa forma de comunicación llamada 'amor'. El 'amor' se orienta de acuerdo con lo leído, según el libro, especialmente la rima, y se articula a su vez en la poesía. Amar es leer un texto legado por la tradición. Es un artefacto, no un residuo de autenticidad. Romeo y Julieta cobran conocimiento del amor a



través de un código cultural antes de enamorarse<sup>53</sup>. Ellos crean sus sentimientos de acuerdo con ese código y lo articulan a su vez en una forma literaria convencional. Para cerciorarse de los sentimientos propios y de los de su pareja, se sirven de un arsenal de formas convencionales. *Romeo y Julieta* es como una historia de amor entre Don Quijote y Emma Bovary.

Julieta, en cambio, no puede librarse completamente de sus dudas acerca de la sinceridad de Romeo, en particular de la solidez de sus promesas. Su entusiasmo es menos ingenuo. En una ocasión le pregunta a su amado:

Dost thou love me? I know thou wilt say ,Ay',  
 And I will take thy word. Yet, if thou swear'st,  
 Thou mayst prove false. At lovers' perjuries,  
 They say, Jove laughs.  
 [II.ii.90-93]

¿Me amas? Sé que dirás: sí,  
 y yo creeré en tu palabra. Con todo, si lo jurases,  
 podría resultar falso, y de los perjurios de los amantes  
 dicen que se ríe Júpiter.  
 [Tr.334]

Ya a los pocos minutos de haberse conocido, Romeo se mostraba dispuesto a hacer juramentos de cualquier índole. Julieta, por el contrario, se muestra más cautelosa, y el espectador sabe muy bien –como también lo saben Mercucio, Benvolio y fray Lorenzo, y quizás Rosalina– cuánta razón tiene la joven en poner en duda la constancia de Romeo:

O swear not by the moon, th'inconstant moon,  
 That monthly changes in her circled orb,  
 Lest that thy love prove likewise variable.  
 [II.ii.109-111]

¡Oh! No jures por la luna, por la inconstante luna,  
 que cada mes cambia al girar en su órbita,  
 no sea que tu amor resulte tan variable.  
 [Tr. 334]



Do not swear at all.

[II.ii.112]

¡No jures en modo alguno[!]

[Tr. 334]

Es precisamente en la célebre escena del balcón donde se pone de manifiesto cuán diferente se refleja la actitud de ambas figuras protagónicas: en los treinta y ocho versos que Romeo pronuncia ante la habitación de Julieta, en el primero de los varios diálogos que ambos amantes sostienen en esa escena [II.ii.49-157], menciona quince veces la palabra "amor" [II.ii.50, 66, 67, 68, 68, 76, 78, 80, 115, 127, 130, 156, 156, 157, 157]. No parece haber otro sentimiento del que tenga mayor certeza que de éste, invocado incesantemente por él a través de fórmulas retóricas. Las frases de Julieta, por el contrario, están llenas de objeciones; cuando habla, ella recurre siempre a oraciones condicionales, pronuncia seis veces la palabra "if" [II.ii.91, 94, 95, 113, 143, 150] y emplea el subjuntivo ("May..." [II.ii.122])<sup>34</sup>. El lenguaje de Julieta es, pues, más escéptico, y la joven parece una persona más reflexiva que Romeo. No obstante, resulta imposible establecer una diferencia cualitativa que nos permita pensar en una oposición entre "amor verdadero" y "amor codificado". Sólo que, a diferencia de Romeo, Julieta va reflexionando y cobrando mayor conciencia del código de un modo gradual.

Pero el repertorio de metáforas relacionadas con el libro, la lectura, la rima, la memorización y la recitación no es el único que deconstruye el mito del "amor verdadero" en *Romeo y Julieta*. Existen, además, varias expresiones de índole sexual, teatral y económica que contribuyen a despojar al 'amor' de su aureola romántica. Julieta enmascara el "amor verdadero" tras expresiones sumamente desapasionadas cuando fantasea sobre su primera noche de amor, para lo cual recurre a distintas metáforas de la artificialidad y la exterioridad: teatro, disfraz, mercancía, casa, caverna y palacio. Veamos el ejemplo siguiente:

[T]ill strange love grow bold,  
Think true love acted simple modesty.  
[III.ii.15-16]



[H]asta que el tímido amor, ya más osado,  
estime [el verdadero amor como actuada castidad].  
[Tr.353]

La alegría impaciente y anticipada de Julieta ante la perspectiva de su noche de bodas nos recuerda que el amor, por naturaleza, está ligado a la sexualidad. Si, como plantea Octavio Paz, el amor es una metáfora de segundo grado de la sexualidad, aquí Julieta hace desaparecer del todo esa distancia metafórica<sup>55</sup>. Apenas se roza el tema del sexo, el lenguaje de Julieta se vuelve secular. Es como si “el amor no fuese más que idealización y sistematización del instinto sexual”<sup>56</sup>. Toda la tragedia de amor estaba desde el principio (y sobre todo en sus burlescas subtramas), llena de vulgares alusiones sexuales. Pero ahora Julieta también se refiere a su amado con la terminología frívola y a la vez profana del mercado:

O, I have bought the mansion of a love  
But not possess'd it, and though I am sold,  
Not yet enjoy'd.  
[III.ii.26-28]

¡Oh! Una mansión de amor tengo comprada;  
pero aún está sin poseer, y aunque vendida,  
todavía no he sido gozada.  
[Tr. 354]

Mientras Romeo hablaba de enriquecimiento (“enrich”)<sup>57</sup> cuando se refería a su futura esposa, esta última disfraza su actitud expectante en la imagen no menos fetichista del “impatient child that hath new robes / And may not wear them.” [III.ii.30-31] (“...impaciente niño que tiene vestidos nuevos y no los puede estrenar.” [Tr.354]).

Más tarde, cuando le comunican a Julieta la falsa noticia de que Romeo ha muerto, pero que antes ha dado muerte a su primo Teobaldo, ella reacciona con un repentino vuelco de sus sentimientos: apenas un momento antes ansiaba impacientemente la llegada de su noche de bodas [III.ii.1-31], y de repente comienza a poner en duda de nuevo la honestidad de quien entretanto se ha convertido en su esposo. *Improvisa*, entonces, un largo discurso sobre la contradicción entre



la atractiva apariencia de Romeo y su vileza interior, un parlamento lleno de imágenes ambivalentes:

O serpent heart, hid with a flowering face.  
Did ever dragon keep so fair a cave? [...]  
Just opposite to what thou justly seem'st!  
[...] O, that deceit should dwell  
In such a gorgeous palace.  
[III.ii.73-84]

¡Oh corazón de serpiente, oculto bajo un semblante de flores!  
¿Habitó jamás un dragón tan seductora caverna? [...]  
¡Exactamente opuesto a lo que exactamente semejas[!] [...]  
¡Que se albergue la falsía  
en palacio tan suntuoso!  
[Tr. 335]

Y una vez más aparece aquí la metáfora del libro:

Was ever book containing such vile matter  
So fairly bound?  
[III.ii.83-84]<sup>58</sup>

¿Qué libro, con tal primor encuadernado,  
contuvo nunca tan vil materia?  
[Tr.355]

Pero este repertorio de metáforas relacionadas con lo inauténtico tampoco es el único elemento que relativiza el mito del "amor verdadero"; otro tanto hace el repertorio de motivos referidos a la enemistad. Desde el comienzo, los motivos del amor, el odio y la muerte se hallaban en una estrecha relación. El incentivo de amar precisamente a un miembro del clan "enemigo", haciendo con ello algo prohibido, es un tema al que se alude continuamente en el texto<sup>59</sup>. La prohibición de los padres estimuló el amor de los jóvenes<sup>60</sup>. (Desde el punto de vista de la teoría de los sistemas, ese incentivo eleva la diferencia entre amor y entorno; los obstáculos externos funcionan como elementos estabilizadores del sistema). Ya desde la primera escena, en la cual se expone la atmósfera y el tema del drama, se nos anticipaba esto a través de una parodia burlesca: en la querrela entre ambas familias no sólo se persigue vencer a los varones del clan enemigo, sino violar (e incluso matar) a sus mujeres: "I will take the

maids to the wall" [I.i.16-17] ("arrimaré a ella a sus doncellas" [Tr.310]); "I will be civil with the maids" [I.i.21-22] ("seré [civil] con las doncellas." [Tr.310]). Asimismo, se establece una asociación entre la lucha violenta (espada) y la penetración sexual (pene): "I am able to stand" [I.i.27; véase, I.i.8 u. I.i.10] ("...mientras esté parado."<sup>61</sup> [Tr.310]); "I am a pretty piece of flesh" [I.i.28] ("[S]oy un bonito pedazo de carne" [Tr.310]); "Draw thy tool" [I.i.30] (";Saca tu herramienta...!" [Tr.310]); "My naked weapon is out" [I.i.32] (";Ya está desnuda mi arma!" [Tr.310]). Más tarde, en su locura, Romeo considerará la posibilidad de castrarse por amor a Julieta [III.iii.105-107], y esta última se dará muerte con la espada de su amado [V.iii.167-168]. El amor de los protagonistas y el odio entre las familias se hallan desde el principio (y en todo el transcurso de la obra) en una relación causal que alcanza distintas modulaciones [I.Pr.5-11]. Y lo más curioso es que ni una cosa ni la otra se justifican por alguna cualidad esencial de la persona amada o del clan odiado. Tanto el amor de los "star-cross'd lovers" [I.Pr.6] como el conflicto de sus padres no son más que animosidades "nacidas de una vana palabra" ("bred of an airy word" [I.i.87]).

Un papel esencial en este drama de Shakespeare lo juega el amigo de Romeo, Mercucio, personaje que representa una instancia mediadora entre los niveles trágico y cómico de la obra, sobre todo, por su función de contrapeso a la figura de Romeo<sup>62</sup>. La función de Mercucio es la de ejercer la crítica contra esa manera de amar ilusoria y convencional que Romeo encarna<sup>63</sup>. Él asume el papel de cómico y escéptico que contrarresta la figura del idealista<sup>64</sup>. Mercucio se mofa de las imágenes que Romeo constantemente invoca para referirse a lo absoluto, a lo ideal, a lo metafísico, y las toma al pie de la letra, poniendo en ridículo el *pathos* de su amigo:

ROMEO: "Is love a tender thing? It is too rough, too rude, Too boisterous, and it pricks like thorn."

MERCUCIO: "If love be rough with you, be rough with love..."  
[I.iv.25-27]

ROMEO: "¿Tierno ser el amor? ;Demasiado áspero, demasiado rudo, demasiado violento, y pincha como el abrojo!"



MERCUTIO: "[S]i el amor es áspero con vos, sed vos áspero con el amor."  
[Tr. 322]

Mercucio deconstruye la retórica amorosa de Romeo a la manera clásica, interpretando sus metáforas en un sentido literal o subrayando los significados supuestamente secundarios de términos ambivalentes:

ROMEO: "Under love's heavy burden do I sink."  
MERCUTIO: "And, to sink in it, should you burden love"  
[I.iv.22-23]

ROMEO: "¡Caigo agobiado bajo la carga abrumadora del amor!"  
MERCUTIO: "¡Pues como caigáis encima, aplastaréis el amor con vuestro peso!"  
[Tr.322]  
ROMEO: "I dreamt a dream tonight."  
MERCUTIO: "And so did I."  
ROMEO: "Well what was yours?"  
MERCUTIO: "That dreamers often lie."  
[I.iv.49-51]

ROMEO: "Tuve un sueño anoche..."  
MERCUTIO: "Y yo otro."  
ROMEO: "Bien; ¿qué soñasteis?"  
MERCUTIO: "Que los soñadores suelen mentir."  
[Tr.323]

A la frase de Romeo ("I am proverb'd...") Mercucio responde ingeniosamente con otro proverbio rimado [I.iv.37-40]. Romeo tiene una fe irracional en "las estrellas" [I.iv.107]. Mercucio penetra el mecanismo del 'amor', y cada una de sus intervenciones no hace sino subrayar que la palabrería de Romeo solo produce contrasentidos. El código del amor estandarizado se subvierte a sí mismo.

Por su parte, la figura de la "reina Mab" invocada por Mercucio, funge como la encarnación alegórica del código. Ella es la alegoría central de la obra, del mismo modo que el libro, la lectura, la rima, la memorización y la recitación constituyen sus metáforas principales. Mercucio describe a la reina Mab como la gran codificadora<sup>65</sup>. La diosa del sueño programa de noche a los hombres para el amor:



[S]he gallops night by night  
Through lovers' brains, and then they dream of love  
[I. iv. 70-71].

[...] galopa, noche tras noche, por los cerebros  
de los enamorados, que enseguida sueñan con amores.  
[Tr.324]

Además de Mercucio, quien es asesinado a mitad del drama [III. i], la figura de fray Lorenzo es la única que en cierto modo conserva la perspectiva correcta durante toda la trama. Al igual que Mercucio, que encarna el chiste cínico, el fraile representa la postura de la razón, del *common sense*. Él penetra el carácter voluble y no menos exaltado de Romeo, sabe que el 'amor' del joven hidalgo se fija demasiado en exterioridades, es un 'amor' óptico:

What a change is here!  
Is Rosalina, that thou didst love so dear,  
So soon forsaken? Young men's love then lies  
Not truly in their hearts but in their eyes.  
[II. iii. 61-64]

¿Qué cambio es ése?  
¿Has olvidado tan pronto a Rosalina,  
a quien querías tan apasionadamente?  
Luego el amor de los jóvenes no está de seguro,  
en el corazón, sino en los ojos.  
[Tr.338]

Mercucio y fray Lorenzo son las únicas figuras que abordan la relación entre el amor y el código cultural no sólo en un sentido metafórico y de manera implícita, sino que la plantean de forma clara y explícita.

El código hace posible el amor como sentimiento y pone a disposición de éste un lenguaje. Sin embargo, no es capaz de mantener una estabilidad permanente en el sistema de la relación amorosa. Lo que salva el amor de Romeo y Julieta es su breve duración<sup>66</sup>. El amor de ambos veroneses consiste en un solo clímax, único e intenso. Después, la muerte los eterniza en su cenit: es la premisa perfecta para la génesis del mito. Romeo y Julieta no son Filemón y Baucis. Resulta imposible imaginarlos como un matrimonio de ancianos que han envejecido juntos. Su amor sólo puede conservar su 'grandeza' porque no ha sido sometido a la prueba de la duración<sup>67</sup>. La paradoja



de la eternización mediante la confirmación definitiva de la temporalidad exige que la relación amorosa se interrumpa prematuramente durante la huida, antes de que los amantes tengan tiempo de ponerse a salvo. Poco antes de que ambos abandonen el ámbito de lo trágico y puedan llevar una hipotética vida de paz y sosiego, Romeo y Julieta se suicidan. La narración establece aquí una analogía con el mito de Orfeo y Eurídice<sup>68</sup>: en el momento en que pudiera ponerse fin a la fuga (o a lo fugaz del amor), cuando el amante (el recitador Orfeo) se detiene y mira a su amada, tal vez con el propósito de percibirla realmente como persona, ésta desaparece para siempre<sup>69</sup>. Sólo un amor interrumpido en su clímax tiene probabilidades de ser eterno, es decir: de continuar viviendo en la literatura<sup>70</sup>.

Como se ve, Romeo y Julieta no alcanzan ni con mucho esa condición de amantes ideales y auténticos a la que su falso mito ha pretendido estilizarlos desde hace siglos. Son héroes de un libro de texto en un sentido mucho más literal: en más de un aspecto, ellos aman como si lo hicieran "desde las páginas de un libro". Su forma de amar es sumamente literaria. Se alimenta de la literatura y sirve a su vez de pábulo a la literatura. Romeo y Julieta sólo pueden ser considerados amantes ejemplares en la medida en que su modelo ha marcado, codificado y literarizado la forma de amar de generaciones posteriores. Un ejemplo favorito sobre la fuerza codificadora que emana de *Romeo y Julieta* lo ofrece un episodio de *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde<sup>71</sup>: Dorian Gray se enamora de la joven actriz Sibyl Vane<sup>72</sup> cuando la ve en el papel de Julieta. Noche tras noche acude a verla actuar; su amor por ella es "inmortal": "Ella lo es todo para mí en la vida."<sup>73</sup> Pero no la ama como mujer, sino como actriz, como Julieta: "La única cosa que vale la pena amar es a una actriz."<sup>74</sup> Dorian Gray se ve a sí mismo como Romeo: "Quiero darle celos a Romeo."<sup>75</sup> Él está codificado en una forma perfecta a través del modelo cultural que le proporciona el drama de Shakespeare –y a diferencia de su modelo, sí está plenamente consciente de ello: "¿Acaso no he tenido razón en sacar a mi amor de la poesía y en hallar a mi esposa en las obras de Shakespeare?"<sup>76</sup>. El amor en Oscar Wilde no es sino una forma de autoestilización estetizante entre muchas otras: "El amor es algo más maravilloso que el arte. Ambas son simplemente formas de imitación."<sup>77</sup> Cuando la amada de Dorian fracasa como actriz, ya que



no se siente capaz de seguir simulando sentimientos una vez que ha experimentado un amor 'auténtico', él la rechaza diciéndole: "Has matado mi amor [...] Yo te amaba porque hacías realidad los sueños de grandes poetas y dabas forma y substancia a las sombras del arte."<sup>78</sup> "Sin tu arte no eres nada."<sup>79</sup> *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, no sólo nos presenta un caso especial de amor conscientemente codificado, sino que hace además una lectura de *Romeo y Julieta* como obra teatral que no sólo aborda el tema del amor codificado, sino que también lo estimula en cuanto tal<sup>80</sup>.

Por lo demás, *Romeo y Julieta* no sería el único drama de Shakespeare que da continuidad de manera convencional al mito del "amor verdadero", al tiempo que lo desmonta poniendo de manifiesto el carácter codificado de ese "sentimiento". Otras obras plantean, de manera incluso explícita, lo que en *Romeo y Julieta* aparece solamente como subtexto: *A Midsummer Night's Dream*, por ejemplo, puede ser interpretado como una parodia de *Romeo y Julieta* (en la farsa de "Piramo y Tisbe"), o una radicalización de lo mismo; es decir, como otra deconstrucción del mito del amor de los obstáculos externos (la pared, el león), como autorreferencia teatral aún más explícita (teatro en el teatro) y drástica alegoría del código de amor (la droga de amor de Puck: "love-in-idleness" [II.i.168])<sup>81</sup>. Por otra parte, *Love's Labour's Lost* puede leerse como parábola sobre la analogía de los dos sistemas que convergen en el código de amor: amor y conocimiento (cultura). Al principio, la comedia crea la expectativa de estar construyendo entre ambos una oposición y una jerarquía que serán invertidas en el transcurso de la obra (estudio en lugar del amor – amor en lugar del estudio). El 'amor' de los protagonistas es criticado por los cuatro personajes femeninos debido a su carácter estereotipado. De ese modo, las 'amantes' alcanzan un conocimiento del que Romeo está muy distante: cualquier cosa que se diga acerca del amor está condicionada de antemano. La "autenticidad" del 'amor' implica un modelo demasiado simple de la significación, en el que palabra y sentimiento, significante y significado, se corresponderían completamente. Una representación 'auténtica' del amor sólo sería imaginable, paradójicamente, a través de su propio fracaso: en el fracaso del lenguaje, en la interrupción del flujo discursivo<sup>82</sup>. Es ésa la razón que mueve a la figura protagónica de esta obra, Berowne, a exigir que en



cuestiones de amor se renuncie a toda retórica: "Fie, painted rhetoric!" [IV.iii.235]<sup>83</sup>. *Love's Labour's Lost* aborda así el tema de la imposibilidad de ser auténticos y el carácter inexorable del código de amor<sup>84</sup>. El "amor verdadero" es paradójico e ilusorio. Podría decirse que está situado más allá de todo aspecto relativo al lenguaje, más allá de toda retórica, más allá del código; en la conciencia de su propia irrealidad.

Viola: 'tis poetical.

Olivia: It is the more like to be feigned.

*Twelfth Night*, I.v.195-197<sup>85</sup>

#### 4. Pre-texto y sub-texto: sentimiento y codificación

El texto de Shakespeare puede leerse por tanto en consonancia con la tesis expuesta al principio, según la cual "el código 'no es más que un código', y el amor un sentimiento literariamente pre-modelado y prescrito."<sup>86</sup> El amor es un texto; uno bastante capcioso, por cierto, contra el cual se vuelven continuamente sus propias metáforas<sup>87</sup>. En la sociedad moderna, como en aquella de Verona –signada por el feudalismo, la venganza de sangre y el patriarcado–, la comunicación no conflictiva es todo menos la regla. En un ambiente de rudeza, desconfianza, odio y violencia sólo puede lograrse un proyecto de intimidad recurriendo a modelos probados, es decir, sin aspirar a la 'verdad' ni a la 'autenticidad'. Es justamente esto lo que nos demuestran Romeo y Julieta. También su amor es una "improbabilidad común y corriente"<sup>88</sup>.

En *Romeo y Julieta*, Shakespeare esboza una de las narraciones más exitosas acerca del "amor verdadero" y su trágico final. Al mismo tiempo, sin embargo, la obra deconstruye ese concepto del amor de una manera ciertamente sutil. El discurso ostensible de la tragedia de amor, o lo que es igual a decir el "pre-texto" del drama, es el discurso del "amor verdadero". Pero entretejido con este discurso se encuentra un "sub-texto" que lo deconstruye, lo subvierte de forma permanente, revelando la codificación de ese pretendido "amor verdadero" y subrayando todo lo programado, estereotipado e inauténtico que hay en él.

Los usos metafóricos relacionados con el libro, la rima, la lectura, la memorización y la recitación, así como la mirada, la mercancía,

etc., están ubicados en el texto de forma tal que, mientras permanecen aislados, parecerían inocentes alusiones, libres de toda sospecha, pero cuya reiteración y combinación crea una red semántica de potencial subversivo. Su sentido –la referencia a la codificación del amor– no se esclarece de manera directa ni autónoma, sino únicamente a través de una compleja correlación: a partir de que los diversos elementos desestabilizadores van enriqueciéndose cada vez más con nuevos significados dentro del sistema de todo el subtexto.

El carácter subversivo que la expresión “by th’book” introduce en la obra, es activado semánticamente por medio del comentario, en sí mismo inocente, que hace Mercucio acerca del estilo de batirse de Teobaldo, y adquiere una nota anti-idealista adicional a través de la connotación negativa de la expresión “by rote”. Los pasajes aislados en los que las metáforas del libro, la lectura, etc. desempeñan un papel, adquieren su potencial destructivo bajo la forma de esa orquestación polifónica que ellas representan en conjunto.

La simultaneidad del subtexto va socavando la linealidad de la interpretación más ostensible del texto<sup>89</sup>. La armonización de motivos opuestos que se revelan sólo al ser combinados, no se pone de manifiesto fácilmente durante una lectura simple, mucho menos en una representación. Son varias las puestas en escena que no escatiman esfuerzos por desviar la atención de los auditorios hacia una interpretación oficial, haciendo énfasis en aquellos componentes pretextuales e intentando desmontar el sistema de referencias subtextuales. Pero en definitiva, los múltiples significantes irónicos están repartidos en el sistema signico del drama de una manera tan homogénea, que sólo podrían ser desactivados mediante una manipulación excesiva, y aun así, se harían notar a pesar de todo como presagios de un oculto contrasentido, como trampas o momentos de protesta contra una creación de sentido armónico que tan sólo podrían ser acallados por medio de un considerable esfuerzo de suplantación.

*Romeo y Julieta* es una obra de una “ironía” radical. Es en extremo polisémica. La obra pone en escena una simultaneidad de elementos contradictorios que no se pueden disociar dialécticamente ni reducir a una simple fórmula: por una parte, demuestra con ejemplos cómo el amor es un sentimiento culturalmente codificado, tal como lo han



expuesto teóricos como Luhmann, Barthes y otros. Por otra parte, prueba que este hallazgo no tiene por qué estar reñido con la existencia de una pasión subjetiva sincera, capaz de deparar a los amantes la dicha más sublime o un trágico final. *Romeo y Julieta* destruye el mito romántico del "amor verdadero" y es al mismo tiempo su celebración artística más cabal. Romeo y Julieta –como Don Quijote– aman "realmente". Su amor, por muy codificado que esté, es en definitiva lo único que cuenta en el mundo para estos héroes shakespearianos, algo sin lo cual no desean seguir viviendo. Ellos aman, proclaman continuamente la factibilidad e inmensidad de su manera de amar, y no obstante, sus palabras no son sino citas, llenas de indicios que revelan la inautenticidad y la artificialidad de ese amor.

De estos personajes de Shakespeare y de su amor podría decirse, parafraseando a Michel Foucault, que "no es posible evadir el código, porque él siempre está presente"<sup>90</sup>. El hecho de que Romeo y Julieta estén programados es algo de lo que ellos mismos no son responsables. El código de amor es un determinante cultural, al cual de todos modos, no hubieran podido sustraerse. La obra de Shakespeare hace visible esto de una manera decorosa, sin estropear el elemento conmovedor del argumento. En *Romeo y Julieta* el código no sólo es reproducido, sino tratado en tanto código<sup>91</sup>. El hecho de que el amor esté codificado sólo puede parecer escandaloso a alguien que insista todavía en su originalidad y autenticidad: un nostálgico que, como Rousseau, crea todavía en un sincero y (nuevo) lenguaje del sentimiento, que no se interese ya en el funcionamiento real de nuestro lenguaje (en su manera de condicionar y expresar ese sentimiento) y, que por tanto, no esté en condiciones de concebir unidas la codificación y la fuerza del sentir. El amor es una realidad, y es también una ideología. La obra teatral de Shakespeare ilustra un gran amor sin agotarse jamás en idealizaciones. Y es precisamente el hecho de que esos lados oscuros, esas ilusiones y condicionamientos del amor sean puestos tan claramente de relieve, lo que lo hace más verdadero. En su soneto CXXXVIII Shakespeare describe la paradoja de un amor que está consciente de su falacia intrínseca y que no por eso deja de existir:



When my love swears that she is made of truth,  
 I do believe her, though I know she lies, [...]
   
Simply I credit her false-speaking tongue:
   
On both sides thus is simple truth suppress'd.
   
But wherefore says she not she is unjust? [...]
   
O love's best habit is in seeming trust, [...]
   
Therefore I lie with her, and she with me,
   
And in our faults by lies we flattered be.<sup>92</sup>

Cuando jura mi amor que su fe es como el cielo  
 de firme, yo la creo, bien que sé que miente,  
 para que ella me crea un infeliz mozuelo,  
 del mundo y sus perversidades inocente.

Así, creyendo en vano que ella me cree joven,  
 bien que sabe que es ida la flor de mis años,  
 yo, simple, de su lengua bebo los engaños,  
 y sufre la verdad que aquí y allí la roben.

Pero, ¿por qué ella no declara que es falsa?  
 Pero, ¿por qué no digo yo que yo soy viejo?  
 Ah, que en amor la pura fe es la mejor salsa,  
 y edad no quiere Amor contar en su cortejo.  
 Conque ella en mí, yo en ella, así con trampa entramos,  
 y nuestras faltas con embustes adobamos<sup>93</sup>.

## Notas

\* La traducción fue realizada por José Aníbal Campos, La Habana. (La versión alemana de este ensayo fue publicada en la revista *Poética* bajo el título de: "'You kiss by th' book'. Der Mythos der 'wahren Liebe' und seine Dekonstruktion in William Shakespeares *Romeo and Juliet*", *Poética* 33. 1-2 (2001): 69-98. Una versión ampliada del mismo apareció en el libro del propio autor *Shakespeares Selbstdekonstruktion* (Würzburg, 2001) 59-97.

<sup>1</sup> ("En Werther, est-ce l'amoureux qui pleure ou est-ce le romantique?") Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (Paris, 1977) 213.

<sup>2</sup> Desde el punto de vista histórico, el concepto del "amor verdadero" alcanzó su punto culminante en la idea del "amor romántico". Es posible usar ambos conceptos como sinónimos en la medida en que pueden ser determinados de acuerdo con los mismos criterios en un sentido funcional.

<sup>3</sup> En el origen histórico de este concepto de la atracción que ejerce el "alma" del otro se encuentra el mito de Amor y Psique (Apuleyo, *Metamorphosen* IV.28ff [*Metamorphosen oder der goldene Esel*, trad. del lat. de Rudolf Helm, Berlín 1978]).

<sup>4</sup> Véase Laurence Thomas, "Reasons for Loving," Robert C. Solomon/Kathleen M. Higgins (ed.), *The Philosophy of (Erotic) Love* (University of Kansas, 1991) 467-476.



<sup>5</sup> Todas las citas originales del drama de Shakespeare *Romeo y Julieta* fueron tomadas de la edición *Arden, Second Series*, ed. de Brian Gibbons, Londres 1993 (1980). Las citas en español han sido tomadas de: William Shakespeare, "Romeo y Julieta," trad. de Luis Astrana Marín, selección y notas introductorias de Beatriz Maggi, *Tragedias*, 2 tomos (La Habana, 1982) 299-390; y son indicadas en el texto a través de la abreviatura "[Tr.]", seguida de la página correspondiente. Para la traducción de este texto, sin embargo, fue preciso corregir algunos pasajes en los que la versión de Astrana Marín se alejaba demasiado del sentido del original. En ese caso, las enmiendas son señaladas entre corchetes.

<sup>6</sup> Sobre la modernización de los conceptos del amor en la obra de Shakespeare ("amor de perfección" – "perfección del amor") véase, Bernhard H. F. Taureck, "Liebesperfektion in *Romeo und Julia*," *William Shakespeare zur Einführung* (Hamburg, 1997) 35-41.

<sup>7</sup> El *pathos* del suicidio por amor forma parte, incluso hoy, del repertorio del código de amor en varias culturas, en cuyo contexto esto no es visto en modo alguno como algo artificial. En muchas canciones populares aparecen líneas de texto en las que se dicen cosas tales como: "Yo por ti daría la vida" o "Sin ti no quiero vivir".

<sup>8</sup> Véase, Herbert Geisen, "Nachwort," *Romeo and Juliet* por William Shakespeare, trad. y ed. de Herbert Geisen, ed. bilingüe, (1979; Stuttgart, 1990) 243-265; aquí: p. 265.

<sup>9</sup> La historia de la recepción de esta obra en Alemania condicionó la traducción "romantizante" realizada por August Wilhelm von Schlegel (*William Shakespeare, "Romeo und Julia"*, trad. de August Wilhelm von Schlegel, *Shakespeare's dramatische Werke*, 9 tomos, ed. de August Wilhelm von Schlegel y Ludwig Tieck, (Berlín, 1867) t. 3: 315-446), en la cual se atenuaban aquellos pasajes vulgares incompatibles con el concepto del "amor verdadero" (Véase, por ejemplo, II.iii.53-54: "Then plainly know my heart's dear love is set / On the fair daughter of rich Capulet." Schlegel: "So wiss' einfältiglich: ich wandte Seel' und Sinn / In Lieb' auf Capulet's holdsel'ge Tochter hin." [362]) ("Pues sabe, simplemente, que mi alma y mis sentidos están ahora dirigidos a la afortunada hija de Capuleto."), o eran sencillamente suprimidos (por ejemplo, II.ii.40-42: "What's Montague? It is nor hand nor foot / Nor arm nor face nor any other part / Belonging to a man. O be some other name." Schlegel: "...Was ist / Denn Montague? Es ist nicht Hand nicht Fuß, / Nicht Arm noch Antlitz. O sei andern Namens!" [352-353]); ("¿Qué es Montesco? No es mano, ni pie, ni brazo, ni rostro. ¡Oh, que otro sea tu nombre!"). Por su parte, la traducción realizada por Luis Astrana Marín en 1921 es muy desigual. En ocasiones tiende también a neutralizar aquellos pasajes groseros o profanos no compatibles con el concepto del "amor verdadero". El primer pasaje mencionado es traducido como sigue: "Pues sabe, entonces, que el amor de mi corazón radica en la bella hija del rico Capuleto." [Tr. 338], eliminando la connotación de apuesta implícita en la forma verbal "is set". Sin embargo, en el segundo ejemplo, la traducción de Astrana Marín guarda una absoluta fidelidad al texto original: "¿Qué es Montesco? No es ni mano, ni pie, ni brazo, ni rostro, ni parte alguna que pertenezca a un hombre. ¡Oh, sea otro tu nombre!" [Tr. 332]. Otros pasajes citados en este ensayo en los que la



versión de Luis Astrana Marín se aleja del sentido del original son, por ejemplo: (1) "I am proverb'd" [I.iv.37] (L.A.M.: "Por mi parte, me atengo al refrán del abuelo..." [Tr. 322]), con lo cual se pierde la connotación de "hechizo", "embrujo" implícita en el original; (2) "You kiss by th' book" [I.v.109] (L.A.M.: "Besáis según el ritual" [Tr. 328]), versión con la cual se neutraliza una de las metáforas principales para la deconstrucción del mito del "amor verdadero": "el libro"; (3) "Love goes towards love as schoolboys from their books" [II.ii.156] (L.A.M.: "El amor corre hacia el amor como los escolares huyen de sus libros." [Tr. 335]); en este caso, la connotación de "huir" no está forzosamente implícita en el original inglés. Por la manera en que ha sido formulado este verso, también pudiera interpretarse que los amantes son como escolares que vienen de leer (de estudiar) sus libros; (4) "I will be civil with the maids" [I.i.21-22] (L.A.M.: "Seré cruel con las doncellas." [Tr. 310]); en el original inglés, la palabra "civil" no sólo es usada en un sentido irónico. Ella remite asimismo a las palabras introductorias del coro, donde se habla de "sangre ciudadana" ("civil blood") que "tiñe ciudadanas manos" ("civil hands") [Tr. 309], con lo que se alude a la guerra "civil" que mantienen desde hace generaciones las familias Montesco y Capuleto; (5) "I am able to stand" [I.i.27] (L.A.M.: "...mientras pueda tenerme en pie" [Tr. 310]), traducción con la cual se pierde casi por completo la connotación sexual implícita en el original inglés.

<sup>10</sup> Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie* (Francfort del Meno, 1987) 303; véase, del mismo autor, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität* (1982; Francfort del Meno, 1994) 13-19; véase también: Norbert Bolz, "Niklas Luhmanns Kommunikationstheorie," *Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die Neuen Kommunikationsverhältnisse* (Munich, 1993): 40-57.

<sup>11</sup> Véase Hartmann Tyrell, "Romantische Liebe – Überlegungen zu ihrer 'quantitativen Bestimmtheit'," Hartmann Tyrell/Dirk Baecker/Jürgen Markowitz/Rudolf Stichweh/Helmut Willke (ed.), *Theorie als Passion. Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag* (Francfort del Meno, 1987) 570-599; Andrea Leupold, "Liebe und Partnerschaft: Formen der Codierung von Ehen," *Zeitschrift für Soziologie* 12 (1983): 297-327. Aquí, p. 297ff.

<sup>12</sup> Luhmann, *Soziale Systeme* 305. Véase, p. 309: "Una apreciable gradación de lo que las personas significan las unas para las otras, sólo se alcanza mediante una diferenciación de los sistemas sociales particulares..."

<sup>13</sup> p. 306. Véase, p. 310: "Lo que resulta indiscutible [...] es que la compenetración entre seres humanos sólo es posible por medio de la comunicación; es decir, mediante la formación de un sistema social."

<sup>14</sup> Véase: Ovidio, *Ars amatoria*: "doctus amet." (I.2) – "arte regendus Amor" (I.4), *Ars amatoria*, ed. bilingüe, lat.-al., trad. y ed. de Michael von Albrecht (Stuttgart, 1992.)

<sup>15</sup> Luhmann, *Liebe als Passion* 9.

<sup>16</sup> Roland Barthes describe al amante como un reo de las "figuras" retóricas del discurso amoroso. (*Fragments d'un discours amoureux* 8): "La figure, c'est l'amoureux au travail." ("La figura, es el enamorado en acción.")

<sup>17</sup> Luhmann, *Liebe als Passion* [v. nota 10], p. 47.

<sup>18</sup> Luhmann, *Liebe als Passion* 70.



<sup>19</sup> Luhmann, *Liebe als Passion* 190.

<sup>20</sup> Al parecer, el amor, para Hegel, establecía un contrapunto positivo respecto de lo político: "A esta tierna flor no le conviene el suelo en que fue plantada, y no nos queda otra opción sino lamentar la triste fugacidad de tan bello amor..." "Vorlesungen über Ästhetik III," *Werke*, t. 15 (Francfort del Meno, 1986) 567. Incluso una interpretación decididamente marxista como la planteada en el muy acucioso trabajo de Anselm Schlösser titulado "'Und alles wandelt sich ins Gegenteil': Komplexe Wirklichkeit und Dialektik in *Romeo und Julia*," *Shakespeare. Analysen und Interpretationen* (Berlín/Weimar, 1977) 266-289, no alcanza a poner en entredicho el cliché del "gran amor verdadero". Todo aquí es sometido a un riguroso análisis dialéctico, y sólo la "vivencia del amor verdadero" (p. 274) permanece intacta. El drama es incluso declarado como un "triumfo del amor como agente social" (p. 274). Por su parte, Kurt Tetzeli von Rosador ve en *Romeo y Julieta* a dos "utópicos del íntimo apetito sexual" ["Vom Mythos romantischer, weltbedeutender Liebe," *Romeo und Julia* de William Shakespeare, trad. de Frank Günther (Munich, 1995) 275-290; aquí: p. 289].

<sup>21</sup> Véase: Harold Bloom, "Romeo and Juliet," *Shakespeare. The Invention of the Human* (Nueva York, 1998) 87-103. Aquí, p. 97, p. 89, p. 90. ("the tragedy of authentic romantic love", "a vision of an uncompromising mutual love that perishes of its own idealism and intensity", "the largest and most persuasive celebration of romantic love in Western literature").

<sup>22</sup> Jacques Derrida, "L'aphorisme à contretemps," *Psyché. Invention de l'autre* (París, 1987) 519-533.

<sup>23</sup> Véase, por ejemplo: Stephen Greenblatt, "Fiction and Friction," *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (Berkeley/Los Angeles, 1988) 66-93; Stephen Orgel, *Impersonations. The performance of gender in Shakespeare's England* (Cambridge, 1996); Catherine Belsey, *The subject of tragedy. Identity and difference in Renaissance drama* (1985; Londres, 1991); Kirby Farrell, "Love, Death, and Patriarchy in *Romeo and Juliet*," *Shakespeare's Personality*, ed. de Norman N. Holland, Sidney Homan y Bernard J. Paris (Berkeley, 1989) 86-102; Thomas Moisan, "O Any Thing, of Nothing First Create!': Gender and Patriarchy and the Tragedy of *Romeo and Juliet*," *In Another Country: Feminist Perspectives on Renaissance Drama*, ed. de Dorothea Kehler y Susan Baker (Metuchen/Londres, 1991) 113-136; Robert Appelbaum, "Standing to the wall': The Pressures of Masculinity in *Romeo and Juliet*," *Shakespeare Quarterly* 48 (1997): 251-272.

<sup>24</sup> Véase, por ejemplo: Peter Thomson, *Shakespeare's Theatre* (Londres/Nueva York, 1992); Leslie Thomson, "'With patient ears attend': *Romeo and Juliet* on the Elizabethan Stage," *Studies in Philology* 92 (1995): 230-247; Lisa Merrill, *When Romeo Was a Woman: Charlotte Cushman and Her Circle of Female Spectators* (University of Michigan, 2000); Marianne Novy, *Transforming Shakespeare. Contemporary Women's Re-Visions in Literature and Performance* (St. Martin, 1999).

<sup>25</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Fausto*, trad. de J. Roviralta Borrell e intr. de Camila Henríquez Ureña, Primera Parte, Acto único ("En el gabinete de estudio") (La Habana, 1980) 105. ["Und euch, mit warmen Jugendtrieben, Nach einem Plane, zu verlieben" en: "Faust. Eine Tragödie," *Weimarer*

Ausgabe I.14, v. 1799-1800 (1887-1919; Munich, 1987) Reimpresión de la edición de Weimar. ("Studierzimmer").

<sup>26</sup> La primera aparición de Romeo en escena se asemeja a la de Antonio en *El mercader de Venecia*: Este último tiene que soportar que sus amigos le reprochen su melancolía, exhibida a ojos de todos sin una razón visible, y que para ellos no responde sino al deseo de llamar la atención y de parecer misterioso, es decir, teatral. (*The Merchant of Venice*, ed. de John Russell Brown, Arden Shakespeare, Second Series [Londres, 1955] I.i.88-102).

<sup>27</sup> En su adaptación de esta obra, Goethe prescinde de la escena en que Romeo aparece como un amante desdichado (I.i.114-236): La versión de Goethe (Johann Wolfgang von Goethe, "Romeo und Julia," *Weimarer Ausgabe*, I.9, pp. 169-274) comienza con los preparativos de la fiesta de los Capuleto. El amor de Romeo por Rosalina es tratado aquí en un breve diálogo de veinticinco líneas de verso entre Romeo y Benvolio (Goethe, I.ii.57-81). En esta adaptación Romeo aparece más sereno y menos estilizado que en Shakespeare. El joven Montesco no asiste al baile para encontrarse con Rosalina, sino en busca de "distracción". (Goethe, I.ii.70).

<sup>28</sup> Acerca de las referencias literarias en la poesía amorosa de Romeo, véase: Robin Headlam Wells, "Neo-Petrarchan Kitsch in *Romeo and Julia*," *Images of Shakespeare*, Werner Habicht/D. J. Palmer/Roger Pringle (ed.) (Newark/Londres/Toronto, 1988) 129-150; Inge Leimberg, "*Shakespeares Romeo und Julia*," *Beihefte zu Poetica* 4 (Munich, 1968).

<sup>29</sup> La sustitución del paradigma amoroso medieval de la "idealización" por el "código del *amour passion*" y el cambio hacia el uso de la paradoja, es fechado por Niklas Luhmann en el siglo XVII (Luhmann, *Liebe als Passion* 57-71). *Romeo y Julieta* representa formas del código cuya aceptación generalizada desde el punto de vista de la historia del discurso es ubicada por Luhmann (cuya investigación se concentra en el espacio cultural románico) cien años después de escrita la obra, aunque tales formas ya aparecían en Petrarca.

<sup>30</sup> La paradoja significa para el amante ampliar su campo de acción, así como la posibilidad de probarse a sí mismo: "El carácter inalcanzable de la mujer adorada es transferido a la decisión de la propia mujer." (Luhmann, *Liebe als Passion* 59). "La paradoja pasa a ser una fórmula de clausura del código, con la cual se gana legitimación de la inestabilidad y refinamiento psicológico." (p. 71).

<sup>31</sup> La retórica de la "pasión" legitima el estado del "afectado" y le proporciona a éste una mayor libertad de acción: "La actividad es camuflada como pasividad; la libertad como coacción." (p. 73).

<sup>32</sup> En la versión de Astrana Marín, este pasaje es traducido como sigue: "Por mi parte, me atengo al refrán del abuelo..." [Tr. 322], con lo cual se pierde el sentido implícito en la frase "I am proverb'd..."

<sup>33</sup> Véase Luhmann, *Soziale Systeme* 49-96.

<sup>34</sup> La teoría culturalista del amor 'codificado' es compatible con la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud; el amante no ama tanto la "esencia" del otro como la proyección de la imagen que él se ha hecho de esa otra persona en sí mismo, de manera inconsciente y determinada por circunstancias externas. Es sabido que Freud deconstruye el amor y la sexualidad y los explica a partir de hechos que han dejado huella en la

infancia dentro del triángulo familiar. [Véase Sigmund Freud, "Aportaciones a la psicología de la vida erótica," "Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de la neurosis," *Obras completas*, 2 tomos, trad. de Luis López-Ballesteros y de Torres (Madrid, 1948) 974-993].

<sup>35</sup> La manera en que Romeo recurre constantemente a modelos tradicionales del amor es más que obvia: Schlösser [v. nota 20], p. 273, señala a Petrarca; Geisen [v. nota 8], p. 249, habla de los "clichés del soneto"; Brian Gibbons denomina el convencionalismo de Romeo ("conventionality") como absurdamente estereotipado ("absurdly stereotyped") y como una "parodia" de Shakespeare ["Introduction," *Romeo and Juliet* por William Shakespeare, ed. Brian Gibbons (1980; Londres, 1993) 1-77 y 47]. Todos, sin embargo, establecen una diferenciación entre la artificialidad del amor de Romeo por Rosalina y su "verdadero" amor por Julieta, pasando por alto el parentesco estructural, la equivalencia incluso de ambas formas de amar: En términos musicales, podría decirse que la figura de Rosalina constituye una exposición del tema de Julieta.

<sup>36</sup> Los códigos no son únicamente "negativos"; ni necesitan siempre ser desvelados como "lenguaje falso"; ellos facilitan la expresión y la vivencia, pero se oponen al mito de la autenticidad.

<sup>37</sup> Georg Simmel, "Fragment über die Liebe," *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, ed. de Michael Laudmann y Margarete Susman (Stuttgart, 1957) 17-28. Aquí: p. 19; véase, Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* 39f.

<sup>38</sup> Simmel, "Fragment über die Liebe" 18.

<sup>39</sup> Simmel, "Fragment über die Liebe" 20.

<sup>40</sup> Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, ed. de Peter Ackroyd, (1891; Londres 1985) 74.

<sup>41</sup> Dietrich Schwanitz, *Systemtheorie und Literatur. Ein neues Paradigma* (Opladen, 1990) 212.

<sup>42</sup> La práctica habitual de la puesta en escena establece un contraste entre la relación infructuosamente forzada de Julieta y Paris y el vínculo capaz de vencer todos los obstáculos que surge entre aquélla y Romeo. En su deseo por Julieta, Paris no se diferencia mucho de su rival: "The valiant Paris", se dice, "seeks you for his love." [I.iii.74] ("el animoso Paris os solicita por esposa." [Tr. 320]). Igualmente, en otro pasaje que tiene lugar poco después, se dice: "Under love's heavy burden do I sink." – "And, to sink in it, should you burden love." [I.iv.22-23]. En ambos casos, el término "love" ha de ser interpretado en un doble sentido: Paris y Romeo quieren a Julieta "como amante" y "para su amor". Pues lo primero es un sentimiento ya pre-existente, muy vagamente formulado –lo que Simmel llama "un amor que camina en el vacío"–, y sólo de manera secundaria, ese sentimiento requiere de un objeto apropiado. No existe indicio alguno de que Paris –como Romeo– no crea con igual sinceridad subjetiva en la autenticidad de su "true love" [V.iii.20]: Él se ha enamorado de Julieta después de verla por primera vez, como Romeo. Su luto posterior por ella no parece en nada fingido. Se introduce solo en la tumba de Julieta para rendirle los últimos honores, y muere, como Romeo, junto al sepulcro de la amada, y, al igual que su rival, muere "por ella". Sus últimas palabras están dedicadas a esa mujer infelizmente amada: "Lay me with Juliet.



(*Paris dies.*)" [V.iii.73] ("...y colócame con Julieta! (*Muere.*)" [Tr. 384]). Paris y Romeo son dos figuras intercambiables. No es sino el azar lo que hace de uno un amante legendario y del otro un amante que llega demasiado tarde: Paris es un Romeo tardío, nada más. (Aunque al menos conserva el nombre de un amante legendario –el amante de Helena en la mitología griega.)

<sup>43</sup> "Ya sabes, alguien dijo que 'el mundo es un escenario' en el que cada cual ha de representar su papel. El destino me deparó la oportunidad de actuar a tu lado en *Enamorados*, donde tú haces el papel de mi novia. El primer acto trata de cuando nos conocimos. Yo te amé desde que te vi. Leías tus bocadillos tan hábilmente, sin equivocarte. Y entonces comenzó el segundo acto: Parecías cambiar, actuabas extrañamente. ¿Por qué? Eso nunca lo sabré. –Querida, mentiste cuando dijiste que me amabas, y yo no tengo motivos para dudar de ti. Pero en todo caso prefiero seguir oyendo tus mentiras a continuar viviendo sin ti. – Y ahora está desierto el escenario, todo a mi alrededor está vacío. Y si no regresas a mi lado, pueden ir bajando ya el telón." (Texto y música: Roy Turk, Lou Handman)

<sup>44</sup> Manfred Schneider interpreta *Romeo y Julieta* a partir del criterio de la velocidad; véase: *Liebe und Betrug. Die Sprache des Verlangens* (Munich, 1994) 136-143.

<sup>45</sup> Romeo no está más cerca de Julieta que el yo poético del poema "À une passante", de Charles Baudelaire, respecto de la inalcanzable mujer que pasa. Véase: Charles Baudelaire, *Die Blumen des Bösen. Les fleurs du mal*, ed. bilingüe fr.-al., trad. y ed. de Friedhelm Kemp [1857; Munich, 1991 (1986)] 198.

<sup>46</sup> La "idealista" teoría de Platón sobre 'Eros' es pre-romántica en la medida en que plantea la insalvable separación de los amantes (el mito del andrógino original) y considera el 'amor' como algo dirigido en lo esencial a una 'idea' o, en su lugar, al aspecto exterior de la persona amada. [Véase: Platón, "El banquete o del amor," *Diálogos*, trad. de Juan Garriga (Barcelona, 1947) 135-195]. El concepto postromántico del código de amor sería comparable a una "idea" platónica interiorizada y entendida de manera contingente.

<sup>47</sup> La velocidad con que se produce este enamoramiento no puede explicarse a través de la economía de recursos escénicos, ni podría hacerse plausible en la representación mediante el uso de pausas, gestos y silencios. Romeo y Julieta no se enamoran realmente, ellos ya se aman antes de conocerse. Sólo someten a prueba un objeto potencial sobre la base de determinadas premisas que es preciso cumplir y, una vez comprobado esto, se activan.

<sup>48</sup> Luhmann, *Soziale Systeme* 92.

<sup>49</sup> La secuencia con que los personajes de Shakespeare consuman su 'amor', se corresponde por demás con el modelo de las "quinque liniae amoris" ("visus", "allocutio", "tactus", "basium", "coniunctio"); véase: Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948; Berna/Munich, 1984) 500-502; Werner von Koppenfels, *Bild und Metamorphose. Paradigmen einer europäischen Komparatistik* (Darmstadt, 1991) 44 y 71f.

<sup>50</sup> Para Romeo, son válidas las palabras de Boileau: "[S]ans Pointe un Amant n'osa plus soupïrer." ("Sin agudeza, un amante ya no se atrevía a suspirar.") [Nicolas Boileau, *L'Art Poétique*, ed. de August Buck (1674; Munich 1970) I.116].



<sup>51</sup> Camino de la fiesta, Benvolio, de manera alusiva, habla de que no anunciarán su entrada "con un prólogo sin libro, pronunciado desmayadamente por el apuntador" ([Tr. 322]) ("no without-book prologue, faintly spoke / After the prompter" [I.iv.7-8]) y tampoco es casual que Mercucio emplee la palabra "quote" (citar) en lugar de "observe" (advertir) [I.iv.31].

<sup>52</sup> La forma tradicional, petrarqueana, del soneto del encuentro en *Romeo y Julieta*, se pone verdaderamente en evidencia si se la compara con los propios sonetos de Shakespeare, los cuales se ajustan menos a los moldes convencionales. Véase: Manfred Pfister, "'Mein Lebenszins, er liegt in dieser Schrift'," *Die Sonette* por William Shakespeare, ed. bilingüe ingl.-alem., trad. de Christa Schuenke (Munich, 1999) 174-196.

<sup>53</sup> Véase también, Roland Barthes, *S/Z* (París, 1970) 80: "Sans le Livre, sans le Code –toujours antérieurs– point de désir [...] l'écriture devient origine du sentiment." ("Sin el libro, sin el código –siempre anteriores– no hay deseo [...] la escritura deviene origen del sentimiento.")

<sup>54</sup> A partir de la perspectiva aquí escogida, y a la luz del "material" diseminado por todo el texto como una compleja red de alusiones recíprocas, el cual constituye un material deconstructivo que equipara el amor de Romeo por Rosalina y por Julieta, es preciso relativizar la observación de Winfried Menninghaus, según la cual el lenguaje del amor en Romeo experimenta en el soneto del encuentro un cambio que va del "polo Rosalina" ("convención" petrarqueana, "llena de estereotipos convencionalizados", p. 4), al "polo Julieta" (p. 7) ("un lenguaje completamente nuevo", "una nueva anti-forma", "anti-retórica", "un nuevo *pathos* de la autenticidad", "dimensión de lo sublime", todo esto en p. 5) – Winfried Menninghaus, "Zwischen Bandello und Shakespeare: Pierre Boaistuau's *Romeo und Julia*-Version," *Poetica* 19 (1987): 3-31.

<sup>55</sup> Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo* (1993; México 1995) 106: "El amor es la metáfora final de la sexualidad." – Véase el análisis que hace Paz de las cinco ambivalencias constitutivas del amor: "exclusividad"/"reciprocidad", "obstáculo"/"transgresión", "dominio"/"sumisión", "fatalidad"/"elección", "cuerpo"/"alma" (pp. 116-131).

<sup>56</sup> Luhmann, *Soziale Systeme* 53.

<sup>57</sup> Romeo había comparado su amor con una apuesta en un juego de azar: [M]y heart's dear love is set  
On the fair daughter of rich Capulet.  
[II.iii.53-54].

[E]l amor de mi corazón [está puesto] en  
la bella hija del rico Capuleto.  
[Tr. 338]

<sup>58</sup> Otro elemento que contribuye al desencantamiento es el claro carácter autorreferencial de la obra: ya desde el prólogo se alude al carácter artístico y artificial de lo representado: "[W]e lay our scene" [I.Pr.2] ("...situamos nuestra escena" [Tr.309]); "the two hours' traffic of our stage" [I.Pr.12] ("...va a ser durante dos horas el asunto de nuestra representación." [Tr.309]). Incluso los personajes aluden en repetidas ocasiones a su propia teatralidad: "My dismal scene I needs must act alone." [IV.iii.19] ("¡Esta es

una terrible escena que debo representar yo sola!" [Tr.373]. Julieta llama a su noche de amor "love-performing night" [III.ii.5]. La insistencia en el aspecto performático del acto de 'amar' no sólo tiene aquí implicaciones sexuales, sino que alude igualmente a lo mimético, a lo teatral, a lo memorizado y estandarizado del 'amor', que puede ser consciente en mayor o menor medida: "true love acted" [III.ii.16], "true love's rite" [V.iii.20].

<sup>59</sup> Véase, Julia Kristeva, "Roméo et Juliette: le couple d'amour-haine," *Histoires d'amour* (París, 1983) 203-224, en el cual se sostiene la existencia de una estrecha conexión entre el amor y el odio en *Romeo y Julieta*.

<sup>60</sup> Como ha constatado Ronald de Sousa, los "obstáculos" son elementos imprescindibles para el ideal del "amor romántico". Ellos simbolizan la imposibilidad de la consumación ("impossibility of possession" o "consummation") como su *conditio sine qua non*. Quien suprime los obstáculos, despoja al "amor romántico" de su móvil esencial. Véase De Sousa, "Love as Theatre," Solomon/Higgins (ed.), *The Philosophy of (Erotic) Love* 479-480.

<sup>61</sup> Astrana Marín: "...mientras pueda tenerme en pie." Con esta traducción, se pierde casi completamente la connotación sexual implícita en el original inglés.

<sup>62</sup> Véase Joseph A. Porter, *Shakespeare's Mercutio. His History and Drama* (Chapel Hill/Londres, 1988).

<sup>63</sup> Una puesta en escena que haga hincapié en lo sentimental tendría que prescindir de la figura de Mercutio. Es esto lo que hace Franco Zeffirelli en su versión cinematográfica de 1968, al caracterizar a este personaje, durante el parlamento sobre la "Reina Mab", como un fabulador depresivo e inestable. Otro tanto hace, en consecuencia, Baz Luhrmann en su versión postmoderna de 1996, en la que Mercutio es representado como una persona de color, depresiva, que viste ropas de mujer y consume drogas. También Zeffirelli suprime de la escena del beso la frase "by th'book" (la cual, por cierto, Luhrmann deja intacta). Véase, Franco Zeffirelli, "Filming Shakespeare" [entrevista], Glenn Loney (ed.), *Staging Shakespeare. Seminars on Production Problems* (Nueva York/Londres 1990) 239-270; Peter S. Donaldson, "'Let Lips Do What Hands Do': 'Male Bonding', 'Eros' and Loss in Zeffirelli's *Romeo and Juliet*," *Shakespearean Films – Shakespearean Directors* (Boston, 1990) 145-188.

<sup>64</sup> Mercutio es un mediador entre la dimensión cómica y la dimensión trágica del drama. La consecuente mezcla de géneros en *Romeo y Julieta* despoja a lo trágico de su gravedad y, de manera inversa, le quita a lo cómico su ligereza. La obra comienza con la comicidad vulgar de los criados camorristas de los Capuleto [I.i.1-54]. Por su parte, el criado [I.ii.38-44 y 57-83] y los empleados de la casa [I.v.1-15 y IV.ii.1-9] se ocupan de representar ocasionales *comic reliefs*, por no hablar de los elocuentes chistes de la nodriza. La escena de las majaderías de los músicos está situada en un momento tal que provoca un contraste inmediato con el clímax trágico del drama: está situada entre dos escenas en las que los perplejos familiares descubren a Julieta supuestamente muerta y Romeo, que lo ignora todo, es informado sobre la (falsa) muerte de su amada.

<sup>65</sup> Véase el poema de Percy Shelley "Queen Mab. A Philosophical Poem" (1813), en: *Shelley's Poetry and Prose. Authoritative Texts. Criticism*, ed. de



Donald H. Reiman y Sharon B. Powers, Norton Critical Edition (Nueva York y Londres, 1977) 14-68.

<sup>66</sup> No es Don Juan el único que sabe que "tout le plaisir de l'amour est dans le changement." [Molière, *Dom Juan ou le Festin de pierre*, ed. de Jacques Morel (1665; París 1985) I.ii.64-65] ("todo el placer del amor radica en el cambio").

<sup>67</sup> Dante describe la duración como castigo: los adúlteros son condenados a permanecer juntos en el Infierno por toda la eternidad: a ser "sombras" "siempre unid[as]", para que de ese modo experimenten de manera irónica cómo su pasión desemboca en matrimonio. También aquí está presente el motivo del amor como literatura: Los amantes adúlteros del Círculo Segundo del Infierno, Francesca da Rimini y Paolo Malatesta, cuentan cómo: "...un día el Amor abrió al deseo de [su] seno el lirio": "Leíamos..." y "la lectura", "el libro" jugó el papel de alcahuete, Galeoto. [Dante Alighieri, *La Divina Comedia. Infierno*, trad. de Bartolomé Mitre (La Habana, 1978) Canto V, p. 63.]

<sup>68</sup> Véase, Ovidio, *Metamorfosis*, X.1-105, en: *Metamorphosen*, ed. bilingüe, lat./alem., ed. y trad. de Michael von Albrecht (Stuttgart, 1994) 510-517.

<sup>69</sup> En otras obras Shakespeare no deja lugar a dudas sobre la idea de que sólo lo inalcanzable, lo lejano y lo desconocido está realmente en condiciones de provocar un deseo duradero. Troilo, por ejemplo, perdería su interés en Cressida si se sintiera completamente seguro de ella. Orsino, por el contrario, sólo puede amar a Olivia en forma duradera porque sabe que su figura siempre será inalcanzable para él. "[A]ll things that are, / Are with more spirit chasèd than enjoy'd." (*The Merchant of Venice*, II. vi. 12-13).

<sup>70</sup> La novela corta de Gottfried Keller, *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (1856), se concentra justamente en este dilema del 'gran amor' que, en su cenit, ha de acabar en forma violenta. (En: *Sämtliche Werke*, ed. de Thomas Böning y G. Kaiser, t. 4, Francfort del Meno 1989.)

<sup>71</sup> Wilde, *The Picture of Dorian Gray* 72-136.

<sup>72</sup> También los nombres correspondientes, Dorian Gray (oro, gris) y Sibyl Vane (oráculo de Cumae, vanidad/futilidad) pueden ser descifrados en el marco del concepto del "amor codificado".

<sup>73</sup> "She is everything to me in life" (p. 76).

<sup>74</sup> "[T]he only thing worth loving is an actress", (Ibid.)

<sup>75</sup> "I want to make Romeo jealous." (p. 80).

<sup>76</sup> "I have been right, [...] haven't I, to take my love out of poetry, and to find my wife in Shakespeare's plays?" (p. 104).

<sup>77</sup> "Love is a more wonderful thing than Art." "They are both simply forms of imitation." (p. 112-113).

<sup>78</sup> "[Y]ou have killed my love [...] I loved you [...] because you realized the dreams of great poets and gave shape and substance to the shadows of art." (p. 115).

<sup>79</sup> "Without your art you are nothing." (p. 116).

<sup>80</sup> Sobre la historia de las variaciones sufridas por este tema, véase: Mariangela Tempera, *Romeo and Juliet dal testo alla scena* (Boloña, 1986); Jill L. Levenson, "Romeo and Juliet before Shakespeare," *Studies in Philology* 81 (1984): 325-347; "Changing Images of *Romeo and Juliet*, Renaissance to Modern," Werner Habicht, D. J. Palmer y Roger Pringle (Hg.), *Images of*



Shakespeare (Newark, 1988) 151-162; Menninghaus [v. nota 54]; Olin H. Moore, *The Legend of Romeo and Juliet* (Columbus OH, 1950). Como variantes de este argumento habría que mencionar, entre otras, las siguientes: Ovidio, *Metamorfosis* [v. nota 56], IV.55-166; Matteo Bandello, *Romeo e Guilietta. Romeo und Julia*, ital./al., trad. de E. Th. Kauer (Ulm, 1948); Pierre Boaistuau, *Histoires Tragiques*, ed. de Richard A. Carr (París, 1977); Luigi da Porto, *Giulietta e Romeo*, ed. de A. Torri (Pisa, 1831); Masuccio Salernitano, *Il Novellino*, ed. de A. Mauro, 33. relato (Bari, 1940); Lope de Vega, "Castelvines y Monteses," *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Tomo XV, *Comedias Novelescas*, Tercera Sección (Madrid, 1913) 315-357; Francisco de Rojas y Zorrilla, *La gran comedia de los bandos de Verona*, ed. de Herbert Koch [Halle (Saale), 1953].

<sup>81</sup> *A Midsummer Night's Dream*, ed. de H. F. Brooks, Arden Shakespeare, Second Series (Londres, 1979). Véase: René Girard, Shakespeare. *Les feux de l'envie*, trad. del inglés de Bernard Vincent (París, 1990) capítulos XI-XV.

<sup>82</sup> Sobre este motivo de la interrupción del flujo discursivo ("Stockung"), véase: Manfred Schneider [v. nota 43]. El hecho de que la representación de estas interrupciones es posible en las obras de Shakespeare desde un punto de vista poético-formal, lo demuestra en particular –independientemente del uso frecuente de una prosa "realista"– la tristeza de la nodriza por la muerte de Julieta: IV.v.49-54.

<sup>83</sup> *Love's Labour's Lost*, ed. de H. R. Woudhuysen, Arden Shakespeare, Third Series (Walton-on-Thames, 1998).

<sup>84</sup> En su versión cinematográfica de 1999, Kenneth Branagh pone en escena la comedia como un musical, en el cual los principales pasajes relacionados con el tema del amor son cantados como conocidos éxitos de moda, de modo que están doblemente codificados.

<sup>85</sup> *Twelfth Night*, ed. de J.M. Lothian und T. W. Craik, Arden Shakespeare, Second Series (Londres, 1975).

<sup>86</sup> Luhmann, *Liebe als Passion* 53.

<sup>87</sup> Don Juan: "[H]ay de mar a amar / una letra solamente." Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez (1630; Madrid 1994) v. 596-597.

<sup>88</sup> Luhmann, *Soziale Systeme* 10.

<sup>89</sup> Véase Roland Barthes, *S/Z* 84ff.

<sup>90</sup> Véase Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, vol. I: *La volonté de savoir* (París, 1976). El código de amor culturalmente dominante en cada caso tiene sobre el discurso la misma función determinante que Michel Foucault atribuye al "dispositivo" o al "epistema" predominante. Como éste, el primero es una instancia que "hace hablar a los actores".

<sup>91</sup> Una cuestión que merecería un análisis aparte, es si Romeo, Julieta, Don Quijote y Emma Bovary sucumben por la imposibilidad de utilizar el código que cada uno de ellos sigue, y en qué medida lo hacen: ¿Es posible aplicar positivamente el código de amor (ya sea en la conciencia de su artificialidad, es decir, en la desilusión constructivo-pesimista, o al precio de la inconsciencia, de la represión, de la locura, del delirio, del autoengaño)? ¿O es que en definitiva el código sólo puede ser leído "equivocadamente"? ¿Comprenden Romeo y Julieta el código de una manera correctamente "falsa" o falsamente "correcta"? Es decir: ¿Tendrá que sucumbir



inevitablemente quien lea el código de una manera ingenuamente "correcta"? ¿Podrá ser feliz quien lo interprete de una manera realista pero a la vez "falsa"? ¿Comprende mal Romeo el código de amor, o acaso lo ha interiorizado demasiado bien? En este sentido, véase por ejemplo, Harold Bloom, *A Map of Misreading* (Nueva York/Oxford, 1975) o Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt* (<sup>1</sup>1981; Francfort del Meno, <sup>2</sup>1983).  
<sup>92</sup> *Shakespeare's Sonnets*, ed. de Katherine Duncan-Jones, Arden Shakespeare, Third Series (Walton-on-Thames, 1997) 391-392.  
<sup>93</sup> William Shakespeare, *62 Sonetos*, trad. de Agustín García Calvo (Madrid, 1999) 62.

**TÍTULO:** "You kiss by th' book". La deconstrucción del "mito del amor verdadero" en Romeo y Julieta, de William Shakespeare.

**PALABRAS CLAVE:** Shakespeare, Romeo y Julieta, amor, deconstrucción, discurso, teoría.

**FECHA DE RECEPCIÓN:** 1 de junio de 2004.

**FECHA DE ACEPTACIÓN:** 27 de noviembre de 2004.

**TITLE:** "You kiss by th' book". The Myth of 'True Love' and its Deconstruction in William Shakespeare's Romeo and Juliet.

**KEY WORDS:** Shakespeare, Romeo and Juliet, love, deconstruction, discourse, theory.

**DATE OF SUBMISSION:** June 1<sup>st</sup>, 2004.

**DATE OF ACCEPTANCE:** November 27<sup>th</sup>, 2004.



# **La documentación procesal tardomedieval: análisis diplomático-discursivo en pruebas o *probanzas* vizcaínas**

**Asier Romero Andonegi**

*Archivo Histórico Eclesiástico de Vizcaya*

En el estudio de un texto antiguo han de examinarse los hábitos paleográficos y lingüísticos, para lo que se han de tener en cuenta tanto la forma o trazado de las grafías como el valor fonético de las mismas. Por otro lado, el análisis de los planos morfosintáctico y léxico nos lleva a adentrarnos en los aspectos históricos y culturales que encuadran y dan forma y sentido al documento. En consecuencia, entendemos el acercamiento al documento desde una perspectiva globalizadora que considera complementarios e integra todos los aspectos parciales de la manuscritura (aspectos paleográficos, gráficos, lingüísticos, histórico-culturales, etc.) para llegar a la total interpretación del texto. Esta comunicación intenta desentrañar en qué medida supone la diplomática –en las distintas vertientes tipológicas que afectan a nuestro análisis: documentación procesal y notarial- un aporte más o menos interesante para el estudio de documentos desde una perspectiva filológica.

In the study of an ancient text, it is necessary to examine linguistic and paleographical habits; therefore, we must take form or spelling traces and their phonetic value into account. On the other hand, the analysis of morph syntactical and lexical levels leads us into the historical and cultural aspects that contextualize and give form and sense to the document. Consequently, we understand the approach to the document from a globalized perspective which integrates all the partial (paleographical, graphical, linguistic, historical-cultural, etc.) aspects of a written document and considers them to be complementary in order achieve the complete interpretation of the text. This article attempts to unravel how far diplomatics extends - in the different typological slopes that affect our study: procedural and notarial documentation- a more or less interesting contribution for the study of documents from a philological perspective.

## Introducción

Cualquier ciencia, sea cual sea, necesita, para alcanzar sus propios fines, recurrir a otras ramas del conocimiento humano, sin las cuales en modo alguno podría alcanzar sus finalidades u objetivos. Nadie puede negar la dependencia, en este sentido, de la física respecto de las matemáticas, o de la medicina respecto de la biología, sin que ello implique superioridad o inferioridad de ninguna de ellas. En este sentido, la diplomática y otras ciencias anejas a ella como la paleografía, son instrumentos indispensables para la consecución de los objetivos de otras ciencias.

Esta comunicación intenta desentrañar en qué medida supone la diplomática –en las distintas vertientes tipológicas que afectan a nuestro estudio: documentación procesal y notarial– un aporte más o menos interesante para el estudio de documentos desde una perspectiva filológica.

La definición de diplomática ha sido discutida y repetida hasta la saciedad y, hoy por hoy, no ofrece ninguna duda, al menos para los especialistas en ellas, pero, puesto que el presente foro está esencialmente compuesto por estudiosos de otras disciplinas, me tomo la licencia de expresar una definición aceptada por todos en términos generales. La diplomática es “la ciencia que estudia la tradición, la forma y la elaboración de los documentos. Su objeto es hacer la crítica, juzgar su sinceridad, apreciar la calidad de los textos, extraer de las fórmulas todos los elementos de contenido susceptibles de ser utilizados por el historiador, datarlos y, en fin, editarlos”<sup>1</sup>. La diplomática comprende dos grandes apartados: la llamada diplomática general y diplomática especial.

La diplomática general analiza el concepto, objeto, método e historia de la diplomática, junto con el concepto de documento, su génesis, transmisión y estructura, incluyendo también el estudio de otros caracteres internos o externos como la data, los sellos o la lengua. La diplomática especial se ocupa de la tipología documental, es decir, de los documentos y los grupos documentales en concreto, y del estudio de las chancillerías y las instituciones de expedición.

En este contexto y teniendo en cuenta los estudios de diplomática notarial, ya señalaba Ramón Santiago Lacuesta, autor de uno de los pocos estudios dedicados al análisis del notariado en textos norteños



de las áreas alavesa, guipuzcoana o vizcaína, que “la ausencia de todo otro tipo de textos escritos, incluso más allá de la Edad Media, en ciertas zonas de nuestra geografía, hace que nos hayamos de plantear con urgencia la recuperación de cuantos testimonios de nuestro pasado histórico-cultural han llegado hasta nosotros”<sup>2</sup>. La situación ha cambiado bastante desde esa fecha; las aportaciones de un buen número de investigadores han logrado que salgan a la luz numerosos textos antiguos, de manera que nuestro conocimiento de la diacronía del castellano en la zona norte de España va siendo cada vez mayor<sup>3</sup>.

Así mismo, el interés filológico de la documentación vizcaína tardomedieval ya ha sido señalado en otros trabajos por diferentes autores<sup>4</sup>. Este interés se observa principalmente en lo que concierne a estas notas en el análisis de las peculiaridades de la lengua administrativa o notarial, ya que su conocimiento puede contribuir a una mejor redacción de la historia del arte de la notaría en el área vasca<sup>5</sup>.

El presente artículo tiene como objetivo analizar la probanza, una de las principales tipologías documentales que integran un proceso, a través de unos textos jurídicos particulares: cuatro pleitos del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, pertenecientes a la villa de Bermeo y datados en el primer tercio del siglo XVI<sup>6</sup>.

### **1. Estructura diplomática de las probanzas<sup>7</sup>**

El objetivo en este punto es realizar un estudio de la documentación según las categorías descriptivas de la diplomática<sup>8</sup>, desglosadas en diferentes apartados: enjuiciar la autenticidad del documento, tanto la diplomática como la jurídica y la histórica; datar el texto; identificar la fecha y el lugar donde fue elaborado; delimitar cuidadosamente la tradición o forma en que ha llegado el documento; estudio formal del documento, esto es, analizar las características externas e internas del documento; identificar, valorar y reconstruir el proceso genético de los documentos; y por último, examinar las partes constitutivas del tenor documental para poder realizar una clasificación tipológica del corpus. Ahora bien, hay que señalar que el estudio de estos cuatro procesos se ha limitado al cuadernillo correspondiente a la probanza. Por tanto, la data crónica y tópica, que se establece como principal, es la que se describe en la probanza.



Estos litigios llegaron a la Chancillería de Valladolid; por tanto, son juicios en apelación instruidos por los tribunales reales<sup>9</sup>. El Juez Mayor de Vizcaya, que instruye ahora el sumario, tiene como objetivo, en un primer momento, reconstruir los hechos y fijar las responsabilidades civiles o criminales de los sospechosos. Para ello se van dictando una serie de órdenes: autos que eran comunicados a las partes mediante pregón, notificación, requerimiento o provisión real. Así, en los documentos 3A y 4 se comunica al alcalde de Bermeo, mediante provisión real, la necesidad de realizar la probanza a petición de una de las partes<sup>10</sup>.

Desde un punto de vista diplomático<sup>11</sup>, los documentos procesales del corpus presentan diferentes tipos documentales de enorme volumen, mezclados con criterios que no suele ser fácil desentrañar, dado que responden a unas normativas procesales complejas. Dentro de este marco, los textos del corpus se han subdividido en varios cuadernillos con portada y numeración independiente, teniendo en cuenta el emisor de los documentos, por lo que se ha optado por estudiar los cuadernillos correspondientes a las probanzas, remitidas por las partes al tribunal.

Estos cuestionarios los realiza el alcalde de la villa, como juez ordinario, junto con el escribano de la causa o del escribano “acompañado”, nombrado por una de las partes, levantando acta de todo lo acontecido<sup>12</sup>.

Cada uno de los interrogatorios es un documento independiente con todos los requisitos formales presentes; ahora bien, a menudo se abrevian por cansancio del juez y escribano. El interrogatorio comienza con el auto del alcalde (juez) ordenando el procedimiento y cuantas diligencias fuesen necesarias para su ejecución: bando público convocando a los testigos, publicación de las preguntas, auto de aceptación de las preguntas, etc.<sup>13</sup>

La relación de preguntas que se presenta va numerada al margen: “Primeramente sean preguntados los dichos testigos si conocen [...]”<sup>14</sup>.

El acta de interrogatorio comienza con la data crónica y tópica<sup>15</sup>. A continuación, se presenta la relación de testigos de cada una de las partes, junto con la cláusula de juramento, que está realizado ante el alcalde y certificado por el escribano<sup>16</sup>.



En cada una de las actas del interrogatorio se indica, también, al margen, el número del testigo: t<sup>2</sup> [testigo].

El cuerpo del documento comienza con la identificación del testigo, normalmente sus datos personales: nombre, vecindad, edad, parentesco con los encausados y otros datos que pueden ser significativos<sup>17</sup>.

El interrogatorio se desarrolla entre las siete<sup>18</sup> y las trece preguntas<sup>19</sup>. Cada pregunta comienza con la expresión “íten si saben”<sup>20</sup> o “íten sean demandados si saben”<sup>21</sup>. La respuesta se encabeza con la expresión: “A la primera pregunta dixo que sabe”<sup>22</sup>, “A la tercera pregunta dixo que sabe”, etc<sup>23</sup>.

El cuerpo del documento se cierra con una cláusula de ratificación del juramento tras la lectura pública por el escribano del acta. Le sigue otra de corroboración y la suscripción del alcalde (juez), del escribano y del propio testigo (en caso de que sepa escribir)<sup>24</sup>.

Los cuatro documentos son traslados hechos por los escribanos encargados de las causas, que sacan la probanza a petición de una de las partes encausadas (*iusso* jurídica). De esta forma, no se registran las firmas correspondientes después de cada declaración, aunque el documento, a través de la *validatio* notarial, tiene toda la validez jurídica.

## 2. Análisis lingüístico de las probanzas<sup>25</sup>

Hay que tener siempre presente que se trabaja con materiales escritos, redactados por escribanos y amanuenses más o menos cultos, por lo que no transmiten exactamente la realidad de la lengua hablada -más innovadora-; es más, a menudo constituyen una simple acumulación de fórmulas notariales. No obstante, como señala Carmen Isasi “los análisis más recientes van puliendo las aristas del tópico del ‘formulismo’ y nos muestran ahora otros perfiles en los que se advierte, por ejemplo, el entramado de registros que conlleva la diversa tipología o las modulaciones lingüísticas de un mismo documento en consonancia con el desarrollo de su propia estructura”<sup>26</sup>.

Según Javier Terrado Pablo<sup>27</sup>, la producción de un texto se concibe como: “un proceso regulado por un código, el cual, dado un contexto social determinado, selecciona una variedad concreta de lenguaje”. A las distintas variedades de lenguaje, mediante las que puede

actualizarse un código, las denomina “registros”, siguiendo la acepción dada por M. A. K. Halliday<sup>28</sup>. Aplicando la clasificación ofrecida por J. Terrado, se nos presenta un único registro en nuestros pleitos: el registro testimonial, “utilizado para anotar en estilo indirecto las palabras de los interlocutores”<sup>29</sup>.

Esta testificación es el principal argumento lingüístico para considerar a la probanza como una de las más interesantes tipologías procesales, ya que en el caso que nos ocupa, el escribano coloca en estilo indirecto las declaraciones de algunos testigos; ciertamente esas declaraciones han sido rehechas posteriormente a su recolección y el encargado de redactarlas pule su estilo, pero se pueden apreciar, unas pocas veces, unas pinceladas de la lengua hablada. En este sentido, J. A. Frago ya señala que “en los interrogatorios judiciales no es infrecuente que el escribano, haciendo gala de una gran exactitud, recoja con notable realismo las respuestas de acusados y testigos”<sup>30</sup>. Y aunque nos encontremos ante individuos mediana o altamente cultos, estos *lapsus calami* son tanto o más representativos que todo un cúmulo de faltas descubierto en un texto dado por la mano de quien apenas ha recibido docencia escolar. Por su parte, J. Terrado describe a los registros coloquial y testimonial como

los registros más cercanos al habla viva y espontánea. Por el hecho de reflejar las palabras pronunciadas por diversos personajes, permiten estudiar los componentes subjetivos y afectivos de la expresión y hacen patente el sistema de relaciones interpersonales establecido entre los hablantes. Son estos registros los que pueden brindar materiales para el estudio de la sintaxis propia de la lengua hablada<sup>31</sup>.

Desde un punto de vista estrictamente formal, la cita indirecta adapta el discurso original a una nueva situación discursiva: la del escribano-narrador, manteniendo su propia perspectiva y situándose en un primer plano; de esta manera,

el escribano-narrador puede introducir libremente alguna información o comentario sobre el mensaje original que puede afectar a su contenido o, su forma, así como a la manera en que lo transmitió el hablante original, pues lo esencial no es tanto transmitir las palabras exactas como su contenido<sup>32</sup>.



En los cuatro documentos analizados, el tenor discursivo refleja la relación entre un interlocutor que se halla en una posición privilegiada dentro de la situación (escribano-narrador) y otro que se halla en una posición inferior (testigo). El primero formula las preguntas y el segundo, las respuestas<sup>33</sup>.

Desde un punto de vista sintáctico, el discurso reproducido por el hablante-narrador realiza la función de complemento directo del verbo introductor. Ahora bien, la diferencia entre el discurso directo<sup>34</sup> e indirecto la marca un indicador, que en todos los textos del corpus, es el nexos "que"<sup>35</sup>. Este nexos es el más común, aunque también aparecen otros como, "dónde", "por qué", "cuándo" y "cómo", aunque con la particularidad de que estos nexos aparecen siempre con el verbo "preguntar". En palabras de P. Díez de Revenga: "los indicadores del discurso indirecto, de acuerdo con su función sintáctica, son nexos conjuntivos que establecen una relación hipotáctica entre el verbo introductor y el discurso reproducido"<sup>36</sup>.

En cuanto al empleo de estos nexos, merece la pena señalar dos características. Por una parte, el empleo de "que" después del verbo "preguntar", uso pleonástico característico de la lengua oral, y por otra parte, la aparición del nexos "como", en seis ocasiones, precedido del verbo introductor "decir", y que es el único que ha desaparecido en la actualidad como equivalente funcional de "que"<sup>37</sup>.

Esta cita indirecta se caracteriza por la siguiente nómina de verbos introductores: "decir", "responder", "preguntar", "saber", "ver", "conocer" y "creer". A estos verbos, hay que añadir tres fórmulas específicas del lenguaje jurídico: "respondió e dixo que conoce e conoció", "dixo que se afirmaba e afirmó" y "dixo que conoce e conoció"<sup>38</sup>.

De estos verbos, "decir" y "responder" son los que ostentan el predominio en los documentos del corpus. El verbo "decir" se presenta con un predominio absoluto, 329 ocurrencias sobre un total de 375<sup>39</sup>; a una considerable distancia aparece "responder", con un total de 27 ocurrencias; en cuanto al resto de los verbos enunciados, sus frecuencias son poco significativas. Centrándonos en los dos verbos que aparecen principalmente, el verbo "decir" se caracteriza por su significado genérico y no marcado, ya que –a diferencia de los otros verbos ("responder", "preguntar"...)- puede reproducir distintos tipos

de acto de habla<sup>40</sup>. En cuanto al verbo “responder”, se caracteriza en nuestro corpus por aparecer de forma reduplicada junto al verbo “decir” en la función de verbo introductor, y que puede interpretarse como un reflejo de la lengua oral, en la que el verbo “responder” ha perdido parte de su contenido para indicar únicamente la acción de participar en el intercambio comunicativo: “respondió, dixo que non era culpable”; de esta forma, en el doblete “decir/responder” la función de introductor al discurso queda reservada para el verbo “decir”<sup>41</sup>.

El buen conocimiento de los cánones y de la rutina del arte notarial, que se observa a través de la estructura diplomática de las probanzas, no excluye las desviaciones debidas al distinto grado de competencia de cada uno de los escribanos. En los cuatro documentos aparecen deslices en los que probablemente se conjugan el descuido y la impericia, a través de los cuales se pueden entrever algunas huellas indirectas de la lengua hablada<sup>42</sup>.

Este hecho se observa en los cuatro documentos, caracterizados por presentar diferentes usos gráficos o fonéticos de hipotética rareza respecto a las soluciones aceptadas como más comunes en la *scripta* castellana de la época. Nos referimos a la secuencia gráfica <oa> y a la peculiar utilización de <ill> en la secuencia <il>. Además, en estos documentos, estas secuencias aparecen en el cuerpo del texto redactado con un tipo de letra diferente al que se desarrolla en la suscripción. Por ello, nos preguntamos si la aparición de estos *lapsus* depende de la acción de un escribano o escribiente que, debido a un peor aprendizaje o, simplemente, a la rutinaria redacción de un traslado, hace que sus textos sean más permeables a las peculiaridades locales. La rapidez con que solían redactarse estos documentos, especialmente los interrogatorios judiciales, circunstancia que se hace visible en la tipología escrituraria utilizada (gótica cursiva procesal), explica el número de *lapsus cáلامي* en los documentos, y que a nuestro juicio no debe entenderse siempre como una falta cultural del amanuense en cuestión, sino en el carácter rutinario que caracteriza a este tipo documental.

En numerosas ocasiones, nos encontramos ante la vitalidad de fenómenos locales que la pericia escrituraria no ha podido ocultar. Ambas secuencias nos remiten a un origen común que podría relacionarse con la interferencia del euskera, sobre todo –como ya he



aludido anteriormente– en ciertos campos léxicos, especialmente permeables al elemento vasco, “o al menos a la integración de voces ligadas al ámbito vasco-románico y que pudieron tener una presencia tanto en la vertiente vasca como en el castellano local”<sup>43</sup>.

En cuanto a la presencia del euskera, hay que tener en cuenta que era la lengua de comunicación oral en la mayor parte de las villas costeras vizcaínas, por lo que el aprendizaje de una lengua escrita diferente de la lengua materna se complica aún más; tal y como se constata en documentos bermeanos de mediados del siglo XVI<sup>44</sup>.

Estos *lapsus* en grafías, en fórmulas jurídicas latinas, etc. son interpretados por algunos autores como una falta de aptitud en los escribanos, siendo la mayoría involuntarios, ya que se producían en cuanto aquellos distraían su atención<sup>45</sup>. Sin embargo, J. A. Frago señala que “la comisión de no importa qué error ortográfico supone –más allá del ocasional desliz debido a causas psicológicas– la manifestación de un relajamiento cultural o de un bajo nivel de formación intelectual”<sup>46</sup>.

En conclusión, y según se ha podido observar a través del análisis diplomático, los escribanos vizcaínos se movían con habilidad en el manejo de las reiteradas estructuras expositivas que caracterizaban a esta tipología documental. Ahora bien, esta habilidad, dentro de este código protocolario, no impide la irrupción de ciertas peculiaridades de la variedad local y resultado de una larga convivencia vasco-románica. Así mismo, estos lapsus ratifican el interés por este tipo de documentación y ponen de relieve la necesidad de abordar estudios sobre el notariado hispánico, sobre todo centrados en la figura del escribiente y amanuense que son, en definitiva, las personas que redactan la mayor parte de estos textos. Esta última reflexión nos remonta a la introducción de este artículo, con el objetivo de volver a señalar el interés de este tipo de estudios, en los que se combinan materias como la diplomática y la filología, y que pensamos que pueden beneficiarse recíprocamente, ya que, en nuestro caso, la filología puede recibir de esas otras ciencias –como la paleografía o la diplomática– tanto cuanto puede dar.



### **Fuentes primarias:**

- Documento 1. 1514 Octubre 13. Bermeo. Pleito entre Martín Abad de Artadi y María Juana de Hermendurua, mujer de Ochoa, por la posesión de un vergel. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Sección Pleitos de Vizcaya. Leg. 606-06. Original en papel (295 x 208 mm). Letra gótica cursiva procesal. Buena conservación.
- Documento 2. 1517 Febrero 12. Bermeo. Probanza realizada a petición de la orden franciscana en el pleito entre el convento de franciscanos y los dueños de unas casas que se encontraban delante del convento y que esta congregación las quería derribar. Archivo General de Simancas. Memoriales. Leg. 122, n<sup>o</sup> 74. Original en papel (290 x 208 mm). Letra gótica cursiva procesal. Buena conservación.
- Documento 3A. 1527 Mayo 02 - 1527 Diciembre 27. Bermeo. Probanza realizada por Juan González de Mugica en el pleito que mantiene con Martín Ruíz de Apioça por la elección de oficios en el concejo. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Sección Pleitos de Vizcaya. Leg. 118-10. Original en papel (295 x 208 mm). Letra gótica cursiva procesal. Buena conservación.
- Documento 3B. 1527 Abril 06 - 1527 Diciembre 27. Bermeo. Probanza realizada a petición de Martín Ruíz de Apioza en el pleito que mantiene con Juan González de Mugica por la elección de oficios en el concejo. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Sección Pleitos de Vizcaya. Leg. 118-10. Original en papel (295 x 208 mm). Letra humanística cursiva. Buena conservación.
- Documento 4. 1531 Mayo 8. Bermeo. Probanza realizada a petición de San Juan de Arostegui en el pleito entre San Juan de Arostegui, preboste de la villa de Bermeo y Rogel Pavin Ingles, sobre los derechos de prebostad por el arribo de la nao Rochel Peyon Primerosa a Bermeo con carga de trigo. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid. Sección Pleitos de Vizcaya. Leg. 68-08. Original en papel (295 x 208 mm). Letra gótica cursiva cortesana. Buena conservación.

## **Apéndice: Estructura diplomática (probanza)**

### **Tipología documental preliminar**

1. Auto del alcalde (juez).
2. Bando público convocando a los testigos / Presentación de las preguntas por cada una de las partes en litigio.
3. Publicación de las preguntas.
4. Auto de aceptación de las preguntas.

### **Probanza**

1. Acta del interrogatorio.



- 1.1 Las preguntas van numeradas al margen y al comienzo de cada acta de interrogatorio se indica, también, el número del testigo.
- 1.2 El acta de interrogatorio comienza con la data crónica y tópica. Relación de testigos de cada una de las partes. Cláusula de juramento, que está realizado ante el alcalde y certificado por el escribano.
- 1.3 El cuerpo del documento comienza con la identificación del testigo, normalmente sus datos personales: nombre, vecindad, edad, parentesco con los encausados y otros datos que pueden ser significativos.
- 1.4 El interrogatorio se desarrolla entre las 7 y las 13 preguntas. Cada pregunta y respuesta comienzan con la expresión “íten si saben” y “a la primera pregunta dixo que sabe”.
- 1.5 El cuerpo del documento se cierra con una cláusula de ratificación del juramento tras la lectura pública por el escribano del acta. Le sigue otra de corroboración y la suscripción del alcalde (juez), del escribano y del propio testigo (en caso de que sepa escribir).

## Notas

<sup>1</sup> Véase, sobre todo: C. Sáez y A. Castillo, “Paleografía e Historia de la cultura escrita: del signo a lo escrito” y la “Conclusión” por A. Riesco, ed., *Introducción a la paleografía y la diplomática general* (Síntesis: Madrid, 1999) 21-31; C. Company Company, “Para una historia del español americano. La edición crítica de documentos coloniales de interés lingüístico,” *HoGO*, Universidad de Alcalá de Henares (2001): 207-224.

<sup>2</sup> R. Santiago Lacuesta, “Notas sobre la lengua y escribanos en documentos medievales alaveses,” *Boletín del Instituto Sancho el Sabio* 21 (1977): 235-257. Esta importancia del acervo documental no literario para la reconstrucción de la historia lingüística peninsular ya ha sido señalada por diferentes autores, entre los que cabe destacar, por su reiterada reclamación, a J. A. Frago. *Las hablas andaluzas* (Madrid: Arco/Libros, 1993).

<sup>3</sup> Hay que subrayar en este punto la ingente labor realizada desde 1982 por Eusko Ikaskuntza para editar la colección *Fuentes Documentales del País Vasco*, herramienta imprescindible para la investigación de filólogos e historiadores.

<sup>4</sup> Cabe destacar los diferentes artículos publicados por Carmen Isasi, y que se irán citando a lo largo del trabajo, y los trabajos de María Teresa Etxenike, Ricardo Cierbide, Juan Antonio Frago, Alfonso Irigoien u otros estudiosos que pueden proporcionar el marco de referencias. En general, dadas las limitaciones de espacio, se omitirán las citas bibliográficas usuales en los aspectos comúnmente conocidos.

<sup>5</sup> C. Isasi Martínez, "El ars notariae de los escribanos vizcaínos en el tránsito a la modernidad," *Studia Philologica in Honorem Alfonso Irigoien*. Eds. I. Turrez, A. Arejita y C. Isasi (Bilbao: Universidad de Deusto, 1998) 107-123; C. Isasi Martínez, "Los documentos notariales: entre el formulismo y la innovación," *Estudios de Filología y Retórica en Homenaje a Luisa López Grigera*. Eds. E. Artaza, C. Isasi (Bilbao: Univ. de Deusto, 2000) 281-294.

<sup>6</sup> A cada uno de los pleitos nos referiremos con la siguiente numeración: 1, 2, 3A, 3B y 4.

<sup>7</sup> En el análisis tipológico se han tenido en cuenta, principalmente, los estudios de P. L. Lorenzo Cadarso, "Los tribunales castellanos en los siglos XVI y XVII: un acercamiento diplomático," *Revista General de Información y Documentación* 8 (1988): 141-169; P.L. Lorenzo Cadarso, *La documentación judicial en la época de los Austrias. Estudio Archivístico y técnico* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1999). Se han tenido en cuenta también los siguientes trabajos: V. Cortés Alonso, *La escritura y lo escrito. Paleografía y diplomática de España y América en los siglos XV y XVII* (Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1986) 40-42; J. A. García Luján, *Código Diplomático Procesal del Monasterio de Santo Domingo de Silos (1346). Estudio codicológico, paleográfico, diplomático y edición* (Córdoba: Universidad, 1996); A. Tamayo, *Archivística, Diplomática y Sigilografía* (Madrid: Cátedra, 1996) 183-205; A. Riesco Tierrero, ed., *Introducción a la Paleografía y la Diplomática General* (Madrid: Síntesis, 1999) 222-223.

<sup>8</sup> Robert-Henri Bautier, ed., *Folia Caesaraugustana*, Vol. 1: *Diplomatica et Sigillographica. Travaux préliminaires de la Commission internationale de diplomatique et de la Commission internationale de sigillographie pour une normalisation des éditions internationales des éditions de documents et un Vocabulaire internationale de la diplomatique et de la sigillographie* (Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1984). 7-64

<sup>9</sup> "En ellos la apertura del sumario es imprevisible, dado que a la documentación generada durante su instrucción en el tribunal se le sumaba la copia del sumario o sumarios generados en las vistas anteriores; de modo que no es infrecuente que se inicie con dichas copias o incluso con los documentos originales. En cualquier caso, desde un punto de vista procesal, lo adecuado era que el nuevo sumario se iniciase con la Provisión Real que autorizaba la apelación, para seguir con los recursos de los litigantes que solicitaban al tribunal la apertura del caso en cumplimiento de dicha Provisión Real." (Lorenzo Cadarso, *La documentación judicial* 85).

<sup>10</sup> Documento 4: "Probança fecha ant' el alcalde de la Noble villa de Vermeo, Cabeça de Viscaya, a pedimiento de San Juan de Arostegui por provisión real de su magestat en el pleito de Rogel Pavin Inglés".

<sup>11</sup> Para la estructura documental, procedimiento de expedición y función procesal de cada tipo: P.L. Lorenzo Cadarse, *La documentación judicial* 100-290; y J. Bono Huerta, *Breve introducción a la diplomática notarial española. Primera parte* (Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía, 1990).

<sup>12</sup> Los escribanos que actúan pertenecen a la nómina de escribanos del número de la villa. Ahora bien, el análisis de la suscripción notarial revela, en los cuatro documentos, un cambio de mano en el documento, lo que prueba la presencia de una segunda persona en la redacción del mismo:



escribano, amanuense o aprendiz. Lo que no resulta factible es determinar, a través de la suscripción notarial, el grado de participación de esas personas en la ejecución material de los correspondientes instrumentos. Lo que sí se puede afirmar es que el oficio notarial en Bermeo, durante el periodo estudiado, resulta estructurado, cuanto menos, en torno a dos jerarquías, a saber: escribano público del número, de un lado, y aprendices o amanuenses, de otro. Se puede hablar de dos categorías, por cuanto, dentro del grupo de escribientes, no se percibe distinción funcional alguna. De cualquier modo, se trata de una organización del oficio que aparece una distribución específica de funciones: el escribano público manda escribir, signa y testifica, mientras que los escribientes escriben el *mundum* y testifican.

<sup>13</sup> “Las pruebas testificales eran mucho más complejas; primero era necesaria la llamada *publicatio testium*, es decir, la enumeración pública de las personas convocadas a declarar como testigos; luego la *publicatio capitulum*, que consistía en la publicación de las preguntas que conformarían el interrogatorio.” (Lorenzo Cadarso, *La documentación judicial* 75).

<sup>14</sup> Doc. 4.

<sup>15</sup> La data crónica y tópica, que se establece como principal, es la que se describe en la Probanza; ahora bien, hay algunos documentos procesales que presentan dificultades a la hora de establecer la fecha. En concreto, en el corpus, los documentos 1, 2 y 4 presentan tantas datas como tribunales por los que, vía apelación, discurrió su historia procesal, aunque estos pleitos se han datado por la fecha judicial de inicio del pleito. Las probanzas analizadas tienen como data tópica la villa de Bermeo y el escribano que suscribe los documentos, forma parte de la nómina de los escribanos del número de Bermeo o del concejo de la villa, y generalmente está asignado a la instrucción de la causa.

<sup>16</sup> En los cuatro documentos, la cláusula de juramento se realiza en conjunto para cada grupo de testigos que presenta cada una de las partes. En el documento 4: “[...] A lo que los dichos testigos e cada uno de los presentados por el dicho San Juan de Arostegui dixieron e depusieron por sus dichos e deposiciones sobre juramento que primeramente hizieron seiendo preguntados cada uno sobre sí secreta e apartadamente por las preguntas generales e por las del dicho interrogatorio dixieron e depusieron lo siguiente [...]”.

<sup>17</sup> Documento 3A: “Respondiendo a las preguntas generales de la premática real de sus magestades, dixo que su hedad es treinta e dos años, poco mas o menos, e que no es pariente de ninguna de las partes en grado de consanguinidad, e non venía sobornado, corruto nin atemorizado por ninguna de las partes para decir el contrario de la verdad, e querría quien al que la justicia tobiese Dios le diese, e su dicho terna secreta fasta la publicación d’ esta causa”.

<sup>18</sup> Doc. 3B.

<sup>19</sup> Doc. 2 y 4.

<sup>20</sup> Doc. 3B.

<sup>21</sup> Doc. 2.

<sup>22</sup> Doc. 2.

<sup>23</sup> Doc. 4.

<sup>24</sup> Documento 2: "A la trezena e a todas las otras preguntas al caso pertenecientes dixo que se afirmaba en lo que dixo. E público e notorio. E firmó de su nonbre, Juan de Acorda, Juan de Hercilla, Pero Ferrándeσ y Juan Ruiz".

<sup>25</sup> Romero Andonegi. "Una aproximación a la documentación jurídica vizcaína tardomedieval: la probanza." *Res Diachronicae* 2 (2003): 312-322, centrada también en esta tipología documental, aunque incidiendo más en el plano gráfico-fonético. Véase también A. Romero Andonegi, "La edición filológica de documentos desde una perspectiva diplomática," *I Jornadas de Lingüística Vasco-románica, 27-29 de octubre, 2004* (Bilbao: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos). En prensa.

<sup>26</sup> Isasi Martínez, *Los documentos notariales*.

<sup>27</sup> J. Terrado Pablo, *La lengua de Teruel a fines de la Edad Media* (Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1991) 9.

<sup>28</sup> M. A. K. Halliday, *Language as social semiotic* (Londres: Arnold, 1978) 111.

<sup>29</sup> Pablo Terrado, *La lengua de Teruel* 16.

<sup>30</sup> A. J. Frago, "Una introducción filológica a la documentación del Archivo General de Indias," *Anuario de Lingüística Hispánica* 3 (1987): 69.

<sup>31</sup> J. Terrado Pablo, *La lengua de Teruel* 27. A este respecto son interesantes las palabras de E. M. Rojas Mayer en relación con un corpus de documentos coloniales de América: "En esta fase de la investigación pragmalingüística histórica no podemos afirmar aún con precisión que sea posible establecer pautas que nos permitan sistematizar el estudio de la lengua a partir de una supuesta realidad en tiempos remotos. Sin embargo, consideramos que es importante intentar el estudio del discurso de otras épocas, teniendo en cuenta las distintas piezas que lo componen como partes del entramado textual y auscultar qué es lo pertinente en cada caso, alternando la codificación y descodificación con las suposiciones necesarias al respecto", véase E.M. Rojas Mayer, "Relevancia y estructuración del discurso en los documentos coloniales de América," *Actas del V CIHLE* (Valencia, 2002) 179-206.

<sup>32</sup> P. Díez de Revenga, D.A. Igualada Belchi, "El texto jurídico medieval: discursos directo e indirecto," *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale* 17 (1992): 131. Estas investigadoras señalan, además, que la intervención del escribano-narrador puede plantear ciertos problemas de interpretación, ya que estas expresiones evaluativas sobre la cita indirecta son difíciles de atribuir al hablante original o al narrador.

<sup>33</sup> En los cuatro documentos el hablante-narrador se mantiene en un primer plano, propio del discurso indirecto, por lo que no se puede observar este juego de perspectivas entre el discurso directo –en el que el hablante-narrador cede el primer plano, junto con su propia voz, al hablante original– y el discurso indirecto.

<sup>34</sup> Aunque es más conveniente llamar al discurso directo "diálogo construido" o "discurso construido", atendiendo a la evidencia experimental de que el hombre no puede conservar en su memoria las palabras exactas que ha escuchado [D. Tannen, "Introducing constructed dialogue," *Direct and Indirect Speech*, Ed. C. Coulmas (Berlín-New York-Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1986) 313]. No obstante, atendiendo al aspecto estrictamente

formal, seguiremos hablando de discurso directo o cita directa frente a discurso indirecto o cita indirecta.

<sup>35</sup> Díez de Revenga e Igualada Belchi (*El texto jurídico medieval* 149) denominan a este nexu “indicador de discurso indirecto”.

<sup>36</sup> Díez de Revenga e Igualada Belchi, *El texto jurídico medieval* 152.

<sup>37</sup> A. Bello, R. J. Cuervo, *Gramática de la lengua castellana* (Buenos Aires: Sopena, 1973) 133. Todavía Bello recoge su empleo como sustituto del *que* anunciativo. Este mismo fenómeno se constata en documentos guipuzcoanos coetáneos. C. Oses Marcaida, *El romance medieval en el País Vasco: los documentos del concejo de Segura (Guipuzcoa) (1290-1450)* (Bilbao: Universidad de Deusto, 1991) 458-459.

<sup>38</sup> J. Roudil define a estas lexías complejas, características del lenguaje notarial, como “Je parle des lexies complexes: Lorsque deux ou trois unités ne sont employées que réunies, ensemble, sans connaitre isolément d’emploi. Lorsque deux ou trois unités sont employées plus fréquemment ensemble qu’isolément, connaissant ainsi un pourcentage élevé d’emploi.” J. Roudil, “Du traitement automatique des textes espagnols du Moyen Age à l’analyse sémantique: une voie plantée d’importants jalons,” *Logos Semantikos in honorem Eugenio Coseriu III* (Madrid: Gredos, 1981) 259. Esta definición se observa sobre todo en el primer ejemplo, ya que en los otros dos se produce una repetición léxica con variación morfológica.

<sup>39</sup> No se han tenido en cuenta los casos en los que el nexu “que” aparece encabezando un párrafo, lo que indica la subordinación al verbo “decir” –en este caso implícito– perteneciente al escribano. Esto corrobora la continua presencia del escribano-notario, en su calidad de fedatario público, a lo largo de todo el documento.

<sup>40</sup> Además, el verbo decir puede aparecer con diferentes significados; este comportamiento polifacético es lo que le lleva a manifestarse en la mayor parte de los casos como verbo introductor frente al resto de verbos contabilizados.

<sup>41</sup> Díez de Revenga e Igualada Belchi, *El texto jurídico medieval* 144.

<sup>42</sup> Con todas las reservas aplicables a este tipo de testimonios y sin entrar en la polémica acerca del valor testimonial de los documentos notariales.

<sup>43</sup> Isasi, *El ars notariae en los escribanos vizcaínos* 118.

<sup>44</sup> A.R.Ch.V., Sala de Vizcaya, leg. 520-11, 1564: “E dixo a la dicha Marina de Camus que le diese la parte que le cabía en el dicho pescado y la dicha Marina le respondía al dicho Domingo en basquence, esta testigo no sabía decir qué le respondía por no entender bien la lengua bascongada” (Esta testigo es de origen irlandés). Archivo Histórico de la Diputación Foral de Bizkaia, Sección Corregimiento, leg. 0959/13, 1565: “yo el dicho escrivano notifiqué e lei el dicho requerimiento de la dicha doña Mari Ruiz de Çabala dándolo a entender berbo y por berbo en el contenido en lengua bascongada.”

<sup>45</sup> L. D. Reynolds, N. G. Wilson, *Copistas y filólogos* (Madrid: Gredos, 1995).

<sup>46</sup> J. A. Frago, “Rasgos de fonética dialectal en textos periodísticos andaluces,” *Lingüística Española Actual* 9 (1987): 153-174.

**TÍTULO:** “La documentación procesal tardomedieval: análisis diplomático-discursivo en pruebas o *probanzas vizcaínas*.”

**PALABRAS CLAVE:** diplomática; filología; probanzas; documentación procesal; documentación notarial.

**FECHA DE RECEPCIÓN:** 27 de febrero de 2006.

**FECHA DE ACEPTACIÓN:** 28 de junio de 2006.

**TITLE:** “Late Medieval Procedural Documentation: A Discursive Diplomatic Analysis of *Pruebas Or Biscay’s Probanzas*.”

**KEY WORDS:** diplomatics; philology; probanzas; processal documentation; notarial documentation.

**DATE OF SUBMISSION:** February 27<sup>th</sup>, 2006.

**DATE OF ACCEPTANCE:** June 28<sup>th</sup>, 2006.



# Historia





# Cronistas de los viajes colombinos

**Ma. Montserrat León Guerrero**  
*Instituto Interuniversitario de Estudios  
de Iberoamérica y Portugal  
Universidad de Valladolid*

A lo largo del presente trabajo intentaremos repasar la obra de cronistas de los viajes colombinos, por todos conocidos, como el Padre Las Casas, Hernando Colón o Pedro Mártir de Anglería. Asimismo pretendemos destacar otros nombres prácticamente olvidados por la historiografía, como el doctor Diego Álvarez Chanca, Michele Cuneo o Guillermo Coma, muchos de ellos participantes en estos viajes. Sus escritos nos proporcionan interesantes datos para reconstruir los primeros momentos del descubrimiento de las tierras americanas.

Throughout this work we will endeavor to appraise the works of chroniclers of the journeys taken by Columbus, well-known chroniclers such as Father Las Casas, Hernando Colón, and Pedro Mártir de Anglería. At the same time, we hope to highlight other names that have been practically forgotten by history, names such as Doctor Diego Álvarez Chanca, Michele Cuneo, and Guillermo Coma. Many of these people were members of these journeys. Their writings furnish us with fascinating information in reconstructing the first moments in the discovery of American land.

**A**l hablar de los cronistas colombinos, nos vienen a la cabeza nombres como Hernando Colón, Bartolomé de Las Casas, Pedro Mártir de Anglería o el propio Cristóbal Colón. Sin embargo, otros muchos cronistas, oficiales o no, como Diego Álvarez Chanca, Diego Méndez y Diego Porras, nos dieron noticia de los sucesos de los viajes colombinos; de ellos también nos ocuparemos a lo largo del presente trabajo.

En cuanto a la manera de enfocar el estudio de estos cronistas, nos surge una duda: plantearlo de manera nominal, es decir,

analizando, cronista por cronista, sus aportaciones al conocimiento de las expediciones realizadas por el genovés –lo cual no sería posible por la extensión limitada de este estudio–, o intentar agrupar a los cronistas por viajes, pues algunos de ellos tan sólo nos dan noticia de uno de ellos, al ser partícipes directos de los sucesos que narran.

Finalmente, nos decidimos por un híbrido entre las dos posibilidades planteadas, pues algunos de estos cronistas nos informan de varios viajes de exploración y descubrimiento capitaneados por el Almirante, y como decíamos, otros tan sólo cuentan los acontecimientos de uno de ellos. Por lo tanto, estructuraremos el trabajo en dos grandes bloques: cronistas generales y cronistas puntuales de los viajes colombinos, dando tan sólo unas pequeñas pinceladas generales, pues, como indicábamos, un análisis detallado de lo arriba planteado requeriría una extensión mayor a la que nos podemos permitir.

### **Cronistas generales de los viajes colombinos**

Comencemos analizando los escritos del primer cronista colombiano, que no es otro que el propio Cristóbal Colón. El descubridor elaboró un *Diario de a bordo* de cada uno de sus viajes, pero no nos ha llegado ninguno de ellos; tan sólo conocemos un extracto del primer viaje, elaborado por el padre Las Casas. Tal y como escribe Francisco Esteve Barba:

Lo que queda del *Diario del primer viaje* es, desde un punto de vista literario, uno de los más bellos trozos de prosa que sea dable leer; sencilla expresión de una incommensurable aventura, admirable relato de una maravilla no imaginada, sino vivida y real [...] Todo ello sin adobo literario, sin retórica ni envaramiento, contado con la misma claridad y sencillez con que fue visto<sup>1</sup>.

Además de los diarios, Colón escribió numerosas cartas, relaciones y memoriales –oficiales y privadas–, tanto a los monarcas como a particulares. A falta de diarios del segundo, tercer y cuarto viajes, utilizaremos las cartas de relación que envió Colón a los Reyes Católicos informándoles de los sucesos de cada una de estas travesías.



## Hernando Colón

En 1571 aparece en Venecia la *Historie* de Hernando Colón, considerada la primera biografía del genovés<sup>2</sup>. Hernando fue uno de los privilegiados acompañantes de su padre en los viajes a las tierras que el ligur descubrió. Con tan sólo 13 años, participó en el cuarto viaje, siendo testigo directo de todo lo sucedido. Además, tenía a su disposición la documentación original del Almirante, reconociendo, en más de una ocasión, haber tenido a la vista el *Diario*; y contaba con las evidentes noticias directas que su padre le facilitaba.

La obra de don Hernando ha producido un interesante debate historiográfico sobre su autenticidad, pues autores como HARRISSE dudaron de su autoría. CARABIA y CIARONESCU la atribuyen al padre Las Casas por su similitud con otros escritos del religioso; RUMEU piensa que es obra de varias manos; por último, en cuanto la opinión más generalizada, VIGNAUD, BALLESTEROS, MANZANO, etc. admiten la autenticidad de la autoría hernandina.

Hernando tuvo en su poder documentos que le facilitaban realizar una gran obra: datos exclusivos e interesantes; fragmentos de los diarios, de cartas o documentos especialmente relevantes para su familia, como la confirmación de privilegios al regreso del viaje descubridor. Hubiera podido realizar un escrito objetivo, pero, por desgracia, eso ocurre en contadas ocasiones. La situación que planteaba el pleito de los Colón por sus derechos frente a la Corona hizo que compusiera una obra polémica y apologética, en la que siempre intenta favorecer a su padre, aunque sea narrando acontecimientos como la rebelión de los hermanos PORRAS en la isla de Jamaica, durante el cuarto viaje.

La exclusividad más relevante de su *Historia del Almirante*<sup>3</sup> es la de incluir en el capítulo LXII la relación de fray Román o Román Pané<sup>4</sup>, que acompañó a Colón en el segundo viaje y que convivió con los indios durante dos años. Pané anotó todas las costumbres y creencias de los indígenas, convirtiéndose, así, en el primer “antropólogo”<sup>5</sup> de la historia. El conocimiento de su obra se lo debemos a don Hernando.

## Bartolomé de las Casas

Lo que conocemos como *Diario*<sup>6</sup> de la primera navegación es, en realidad, un extracto realizado por el padre Las Casas, pues el original

y la copia encargada por los Reyes se han perdido. Es una gran fuente para conocer el viaje descubridor, a pesar de haberse resumido muchos párrafos o, incluso, añadido opiniones y datos posteriores. El extracto cobra un mayor interés si tenemos en cuenta que para los otros tres viajes ni siquiera contamos con un extracto del diario de abordó, lo que obliga al investigador a recurrir a otro tipo de fuentes.

Otro de los escritos del religioso, la *Historia de las Indias*<sup>7</sup>, en su parte dedicada a Colón, muestra el uso de una amplia documentación original, sea transcribiendo algunos de estos manuscritos en forma completa o en fragmentos, sea aludiendo a que se presenta un resumen. Su obra tiene grandes similitudes con la *Historia del Almirante*, de Hernando Colón, pero aquella incluye mayor número de documentos que ésta. El padre Las Casas tuvo acceso a los documentos colombinos conservados en la Cartuja de las Cuevas. También conoció la Biblioteca Colombina, entonces localizada en el convento de Santo Domingo. A modo de curiosidad, indicaremos que el dominico realizó sus escritos en el Convento de San Pablo, en Valladolid.

En los dos primeros libros de su *Historia* inserta 31 documentos casi completamente transcritos, hecho que le debemos agradecer, pues 17 de ellos los conocemos tan sólo gracias a esta copia.

Su *Historia de las Indias* permaneció inédita<sup>8</sup> durante mucho tiempo, pero fue utilizada por el cronista de Indias Antonio de Herrera (1559-1625) para escribir su *Historia general de los hechos de los castellanos*<sup>9</sup>. En los dos siglos siguientes, la documentación colombina fue manejada a través de estos dos cronistas. Herrera utiliza y hasta copia a Las Casas, pero no reproduce documentos.

Otros cronistas que utilizaron documentos colombinos, aunque no los publicaron íntegros, son Pedro Mártir de Anglería<sup>10</sup> y Andrés Bernaldez. El primero elaboró sus *Décadas* con información de primera mano, algunos originales de Colón que iba leyendo y traduciendo al latín, y con noticias de algunos de los acompañantes de Colón, como Antonio de Torres o Melchor Maldonado. Por su parte, el cura de los Palacios<sup>11</sup> tuvo ocasión de tener ante sí los escritos colombinos e, incluso, de estar presente en alguna de las reuniones que Juan Rodríguez de Fonseca y el genovés tuvieron para tratar sobre la localización de las nuevas tierras a la vuelta del segundo viaje. El padre Las Casas dice que tales reuniones se produjeron en casa de



Bernáldez. No en vano, el sacerdote nos informa de manera muy somera de los viajes colombinos, excepto el segundo, en que se entretiene con detenimiento, pues de él tuvo noticia directa del propio genovés, y como él mismo anota, pudo consultar otros escritos como el del doctor Chanca<sup>12</sup>.

Cronistas como Gonzalo Fernández de Oviedo<sup>13</sup> recogen información oral o fuentes anteriores, pero no se puede decir que utilicen documentos directamente colombinos. Oviedo fue el primer cronista oficial de Indias, y tuvo la ocasión de presenciar, siendo adolescente, el recibimiento que los Reyes Católicos ofrecieron a Colón en Santa Fe y, a la vuelta del primer viaje, en Barcelona; además, sirvió como paje del príncipe don Juan, junto a los hijos del Descubridor, Diego y Hernando. Su obra fue escrita 20 años después de la muerte de Colón<sup>14</sup> y en ella recoge interesantes datos sobre estos primeros momentos del descubrimiento de América. Desde el segundo viaje, tuvo ocasión de hablar con muchos de los que regresaron a Castilla, como Pedro Margarito, los comendadores Arroyo y Gallego, el piloto Hernán Pérez Mateos, etc.<sup>15</sup> Oviedo procura relatar los hechos de la manera más veraz posible, aun a riesgo de no dar como resultado un escrito ordenado y armónico.

### **Cronistas puntuales de los viajes colombinos**

Tras citar apenas los nombres más relevantes de los cronistas que se ocupan de la época colombina, veamos, ahora, cómo algunas personas del entorno de la corte o la familia Colón hicieron sus propias anotaciones sobre alguno de los viajes del descubridor, en los que, incluso, participaban.

#### ***El viaje descubridor***

Para el primer viaje debemos citar, inevitablemente, el *Diario del descubrimiento*<sup>16</sup>, sin olvidar que se trata de un extracto del padre Las Casas. Así mismo, debemos tener en cuenta las cartas en las que Colón da noticia del descubrimiento, y que envió a Gabriel Sánchez y a Luis de Santángel, respectivamente<sup>17</sup>. Especialmente a través de la segunda, la enviada a Santángel, que fue publicada rápidamente en Barcelona, se dio a conocer a Europa el descubrimiento de unas nuevas tierras.

Ambos documentos anotan los nombres con que Colón fue bautizando a las islas que iba descubriendo; la llegada a Juana (Cuba), pensando que era tierra firme, y la permanencia en la costa norte de la isla de La Española. También tenemos ocasión de ver someras descripciones sobre cómo eran los habitantes de las tierras que iban recorriendo, su organización social, la existencia de caníbales; detalla los productos que allí se pueden obtener y los beneficios espirituales de la evangelización para los indígenas, dóciles y sin secta.

### *El segundo viaje o de confirmación*

El segundo viaje, a pesar de ser el menos estudiado hasta fechas muy recientes<sup>18</sup>, es el que cuenta con un mayor número de crónicas y relaciones puntuales. Comencemos citando las abundantes cartas-relación que el genovés escribió a lo soberanos, pues, como hemos indicado anteriormente, no contamos con el diario de navegación a las nuevas tierras e islas del Caribe exploradas entre 1493 y 1496, aunque sabemos que este diario fue utilizado por Hernando, Las Casas<sup>19</sup> y Bernáldez.

En este viaje se sucedieron varias armadas, y el Almirante envió constantemente información sobre los sucesos del viaje en cada grupo de naves que regresaba a la península:

- ✓ Carta de relación del segundo viaje de exploración a América y colonización de la isla de La Española<sup>20</sup>.
- ✓ Carta de relación del viaje de exploración a Cibao<sup>21</sup>.
- ✓ Carta de relación del viaje de exploración a las islas La Española, Cuba y Jamaica<sup>22</sup>.
- ✓ Carta de relación del segundo viaje por vía terrestre al interior de la isla La Española<sup>23</sup>.

Todas ellas vienen, en parte, a sustituir al desaparecido *Diario*. A ellas, y a las crónicas de Hernando y las Casas, debemos sumar documentos escritos por Colón; por ejemplo, “El Memorial de Cristóbal Colón para los Reyes Católicos” (conocido como “el Memorial” de Antonio Torres), fechado el 30 de enero de 1494 en La Española; y otras relaciones y cartas de carácter privado, como las del doctor Diego Álvarez Chanca, Miguel Cuneo o Guillermo Coma.



La “Carta del Doctor Chanca al cabildo de Sevilla sobre el segundo viaje colombino”<sup>24</sup> nos aporta interesantes datos sobre el viaje de ida, a pesar de carecer de datos cronológicos concretos.

Sabemos que desde el 23 de mayo de 1493, es decir, desde el momento en que se empieza a organizar el apresto de naves para el segundo viaje de Colón, los monarcas manifiestan su intención de que este médico de la corte (de los Reyes y de la princesa Juana) participe en la expedición. Gracias a su capacidad de observación, contamos con una de las escasas crónicas –aunque en realidad es una carta privada– que nos permite reconstruir los hechos del viaje de 1493. Se dirige al Cabildo de Sevilla, aunque las últimas investigaciones realizadas por Adelaida Sagarra identifican al “Muy magnífico Señor” que encabeza la carta, con Juan Rodríguez de Fonseca, entonces arcediano de Sevilla y responsable de los preparativos de este segundo viaje.

Su relato, bastante objetivo, nos aporta detalles tanto de la naturaleza de las Indias como de la situación vivida por los españoles en el momento del primer asentamiento organizado en América, la villa de la Isabela. Debemos destacar que anota el nombre indígena de las islas del arco de las Antillas que va recorriendo; la visita al cacique Guacanagari, constatando que tras los sucesos del fuerte de la Navidad no estaba herido como él afirmaba, y facilita interesantes noticias acerca de las costumbres de los indios de La Española y sus productos.

El médico regresa en febrero de 1494 en la Armada de 12 naves, capitaneada por Antonio de Torres, por lo que a partir de ese momento finalizan sus informaciones, que concluyen con las siguientes palabras:

Aquí me parece será bien cejar el cuento: creo los que no me conocen que oyeren estas cosas, me ternán por prolijo e por hombre que ha alargado algo; pero Dios es testigo que yo no he traspasado una jota los términos de la verdad<sup>25</sup>.

El escrito de Guillermo Coma<sup>26</sup> “Sobre las islas recientemente descubiertas del Mar Meridiano e Indico” fue traducido por Niccolò Scillacio o Nicolás Esquilache. Guillermo Coma, aragonés, escribió a Scillacio sobre los acontecimientos sucedidos hasta el momento del

regreso de Torres. Coma contó con información de primera mano de participantes en el viaje con puestos relevantes, como Mosen Pedro Margarit. Los numerosos paralelismos con el texto de Chanca nos hacen pensar que tuvo delante la carta del médico. Destaca lo minucioso de la descripción de la fundación de la villa de la Isabela y la magnificación de lo descubierto, el interés por recoger la fauna y la flora de las islas, o las costumbres de los indígenas.

La relación de Miguel o Michele Cuneo “Sobre las novedades de las islas del Océano Hespérico descubiertas por Don Cristóbal Colón”<sup>27</sup> se incluye en una carta dirigida a Gerolamo Annari de Savona. Está datada el 15 de octubre de 1495 y se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Bolonia<sup>28</sup>.

El saonés Miguel Cuneo probablemente procede de una familia de laneros, como Cristóbal Colón. Embarcó junto a Colón el 25 de septiembre de 1493, participando también en el viaje de exploración a Cuba y Jamaica. Permaneció en las Indias hasta la vuelta de la segunda armada de Torres, el 2 de febrero de 1495. Una vez de regreso, en octubre de 1495, Miguel de Cuneo escribe a Jerónimo Ianuario una breve relación de lo acontecido en el segundo viaje colombino durante los dos años en que fue testigo directo.

A pesar de participar en la expedición, atraído por las promesas del genovés y por las riquezas que prometía a los que fueran en su séquito, Cuneo en ningún momento pierde la objetividad, dando en todo momento su propia opinión, aunque en ocasiones sea contraria a la de Colón (*Exploración del interior de La Española de Ojeda y Gorvalán, Cuba, escasa tendencia al trabajo del indígena y corta vida que no los hacen aptos para venderlos como esclavos, etc.*). No obstante, recibe favores de Colón, quien le regala una mujer caribe y la isla de Adamaney y pone el nombre de Saona a otra isla en honor a su compañero de viaje. Atento a todo el nuevo mundo que se abre ante sus ojos, es capaz de enviar a Ianuario, de memoria, una descripción de la flora y la fauna. La relación de Cuneo, en definitiva, constituye el contrapunto obligado de la visión idealizada que transmiten Chanca y Coma, de suerte que los tres informes se complementan mutuamente.

La “Carta de Simone del Verde a Pietro Niccoli” (1494)<sup>29</sup>, uno de los comerciantes italianos que residía en la península en la época de los



descubrimientos, concretamente en Valladolid (1493-1494) y Cádiz (1498), contiene información proporcionada al italiano por Antonio de Torres, el piloto de la *Marigalante* (el piloto mayor de la Armada iba en la *Marigalante* y se le llamaba *Camareco*), y por un maestre de la expedición. Nada de extrañar, pues Verde se contaba entre el grupo de amistades más cercanas de la familia Colón.

Verde decide realizar una selección de los hechos que escucha narrar basándose en “lo verosímil”, es decir, sólo considera cierto aquello que escucha y que le parece que pudo haber ocurrido. Deja de lado algunos datos reales, al pasar por el tamiz de su criterio personal, con la intención de evitar los excesos en los que suelen caer los narradores de acontecimientos tan fantásticos como los del descubrimiento y exploración de unas nuevas tierras. La carta al también florentino Niccoli está datada el 10 de mayo de 1494, por lo que es evidente que no puede contar más que aquello que pudieron relatar los hombres que regresaron con Torres y que llegaron a Cádiz el 7 de marzo: narra las costumbres antropofágicas de los caribes, las expediciones de reconocimiento del interior de la isla La Española y aspectos de la indumentaria de los indios como penachos de plumas y otros adornos.

La “Carta de Giovanni Bardi”<sup>30</sup> se conserva en el Archivo Gonzaga de Mantua. Al parecer Bardi recibió copia de las cartas del Almirante, lo que hace evidente que no era un desconocido. Su carta aparece fechada en Sevilla, el 19 de abril de 1494, pero desconocemos su destinatario. En su relato, Bardi comete varios errores; por ejemplo, confunde algunos hechos de la isla Guadalupe con los sucedidos en La Española (la pérdida de un grupo de hombres a cargo de Diego Márquez), aunque detalla con exactitud acontecimientos como el enfrentamiento con los indígenas en Santa Cruz, fragmento que recuerda la relación de Coma.

Ramón (o Román) Pané es uno de los primeros religiosos que fueron a las Indias con el fin de intentar una rápida cristianización del indígena. El original de la relación escrita por Pané se ha perdido y no la conoceríamos si don Hernando no la hubiera incorporado en el capítulo LXII de su *Historia del Almirante*<sup>31</sup>.

Cristóbal Colón encargó al jerónimo que se informara acerca de las costumbres y creencias de los indios, tal y como escribe don

Hernando. De este encargo habla también Pedro Mártir de Anglería en una carta del 13 de junio de 1497. En ella nos dice que no se había sabido nada de lo que creían los indios

hasta que ahora, por mandado del Almirante Colón, ha tratado con más familiaridad a los [caciques] principales cierto Ramón, ermitaño [quien], ha tenido ocasión de comprobar que la mayor parte de ellos profesan un admirable respeto a los antros...<sup>32</sup>

Éste fue el primer intento de conocer las creencias de los indígenas, y para ello Pané debía entender la lengua taina y su día a día. Vivió junto al cacique Guarionex durante casi dos años y, después, con el cacique Mabiatúe. Aunque con un cierto desorden, como él mismo reconoce, realizó una importante labor anotando todo aquello que pudo conocer.

El trabajo de Pané fue utilizado abundantemente por el padre Las Casas en su *Apologética Historia* y por Pedro Mártir de Anglería en su primera *Década*.

### *El tercer viaje*

En esta ocasión tampoco contamos con el *Diario*, pero sí con la “Carta relación del Almirante a los reyes sobre su tercer viaje” de la copia manuscrita, en el original de la *Historia de las Indias*, del padre Las Casas, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, ms. Res. 21-23, Fol. 67 vto – 76 rto<sup>33</sup>.

En su tercer viaje, Colón no se muestra tan animado y maravillado con todo lo que va surgiendo ante sus ojos. Ahora se muestra más receloso, pues sabe que en la Corte se está perdiendo interés por su empresa al no mostrarse tan beneficiosa como él prometió. Esto hace que, tras llegar a tocar finalmente tierra firme, tras salir de las Bocas del Drago, y en las inmediaciones de la isla de Trinidad, el genovés se sintiera obligado a justificar ante los soberanos la realización de este tercer viaje.

Probablemente, por el apremio de la situación, influenciado por la exuberancia de la vegetación tropical, y tomando como referencia la observación previa del cambio magnético producido en torno a las 100 leguas al Oeste de las Azores, Colón justificó el no haber llegado



a las tierras prometidas con una nueva concepción geodésica del globo terrestre. Desde esta raya se aprecia un cambio en los vientos, el camino se eleva, aparecen las hierbas del Mar de los Sargazos y ve cómo varía la localización de la estrella polar. Colón piensa que éste es el camino al Paraíso, que se encuentra al final de la elevación comenzada a 100 leguas al Oeste de las Azores. Allí se encuentran los cuatro grandes ríos; eso justifica el abundante caudal de la desembocadura del Orinoco, donde en realidad se encuentra.

El ligur justifica que no se conocía que esta elevación produjera la forma pezonoidal de la Tierra, ya que se encontraba en la mitad desconocida del globo; sin embargo, la otra mitad tiene forma redondeada.

La solución era adecuar la realidad a su teoría, si la Tierra era pequeña, se le hacía un añadido para que coincidiese con sus medidas. Este añadido fue un pezón que compensaba la falta de grados, y de paso justificaba el clima, la presencia de un río enorme, que suponía un gran continente, y a la vez le daba pie para localizar el Paraíso Terrenal al extremo de oriente, como decían los Santos Padres. Sólo le faltaba recomponer toda la teoría reformando de paso las bases ptolemaicas y convertirse él en el verdadero descubridor de la forma de la Tierra<sup>34</sup>.

No contamos con crónicas que, como tales, nos informen acerca del tercer viaje. Sin embargo, disponemos, fuera de las fuentes generales, de documentos específicos como la carta del alcalde Miguel Ballester a Colón sobre la rebelión de Roldán; y de otros, incluidos en el *Libro de los privilegios*, tras la ampliación realizada por Colón, en 1502; así mismo tenemos la Colección Documental del Descubrimiento que nos ayuda a reconstruir los acontecimientos de este viaje.

#### *El cuarto viaje, o el conocimiento completo de la esfera*

En cuanto al cuarto viaje, ocurre algo similar a los dos precedentes, no conocemos el *Diario*, pero sí la “Carta relación del cuarto viaje de Cristóbal Colón” o “Carta de Jamaica” (Jamaica 7 de julio de 1503)<sup>35</sup>. En ella, el genovés nos cuenta el recorrido desde La Española, pasando por Cuba y Jamaica, a la tierra firme, en la zona de las Guanajas y



Honduras. En el viaje de regreso, los pasajeros quedaron como náufragos en la costa norte de Jamaica durante más de un año.

De nuevo, Colón se ve obligado a justificar su fracaso ante los Reyes Católicos. Si en el tercer viaje inventó una “tierra pezonoidal”, ahora afirma haber rodeado la esfera. Para resumir la idea colombina, recurriremos, otra vez, a las palabras utilizadas en el Itinerario de Colón:

Colón, en su planteamiento científico de justificar sus descubrimientos, se sitúa en el pueblo de Carambaru, en la actual Costa Rica, y dice haber recabado noticias de los nativos, según las cuales a nueve jornadas al poniente tierra adentro se encuentra la provincia de Çiguare. Y dice que esta provincia está como en España «Tortosa con Fuenterrabía», o lo que es lo mismo que la provincia de Çiguare está al otro lado de un istmo en el que ellos se encuentran, y que para atravesarlo sólo son necesarias nueve jornadas a pie.

La siguiente afirmación de su planteamiento científico no es menos interesante. Colón escribe que los hombres de la región de Çiguare afirman que el río Ganges se encuentra a tan sólo diez jornadas por tierra de esta provincia suya, y que también se puede ir por mar. El genovés pretende que los monarcas, tras leer estas declaraciones científicas suyas, entiendan que él, Cristóbal Colón, está a un tiro de piedra de contactar con los portugueses; y que ha demostrado que la ruta de Oriente por Occidente es viable<sup>36</sup>.

Diego Porras<sup>37</sup> era escribano de la Armada, por lo que debe estar presente en todos los actos y dar fe de todos los bienes rescatados. En su relación fue anotando, de manera breve y sucinta, los rumbos y recorridos de las naves de la expedición y los acontecimientos con los indígenas que debemos leer con cuidado, pues pretende demostrar la ineficacia de Colón. También es el autor de la *Relación de la gente e navíos que llevó a descubrir el Almirante Cristóbal Colón*<sup>38</sup>. En esta relación se especifica el pago adelantado –por seis meses– a las tripulaciones de las cuatro naves que formaron la Armada de este “alto viaje”; clasificados los hombres por barcos y en cada uno los tripulantes, según su profesión: oficiales, marineros, escuderos, grumetes. Además, esta lista aclara, algunas veces, datos personales de los pasajeros como fechas de fallecimiento o si decidió quedarse en La



Española. Así mismo, gracias a este documento, conocemos los fletes y gastos de los navíos, al menos los previstos.

Diego Méndez de Segura<sup>39</sup> participó en el cuarto viaje como escribano de la Armada. Fue criado del Almirante. En varias ocasiones, a lo largo del cuarto viaje colombino, destaca el nombre de Diego Méndez. En Tierra Firme, en el intento de asentamiento de Santa María de Belén, nos lo encontramos luchando valientemente contra los indígenas; pero el hecho que nos recuerda su nombre, sin duda, es cuando logra pasar, en una canoa, a la isla de La Española desde la bahía de Santa Ana, cuando los supervivientes de la expedición naufragaron al norte de la isla de Jamaica. Méndez consiguió los esperados refuerzos y que los hombres pudieran regresar a España, donde lo veremos servir al Almirante, hasta sus últimos días y, posteriormente, a su familia.

Conocemos también su testamento completo, en el que se inserta su narración del cuarto viaje y en el que nos aporta interesantes datos de este último viaje del genovés al Nuevo Mundo.

Por nuestra parte, consideramos que en este breve resumen no hay espacio para más crónicas. No obstante, cabe mencionar el *Diario de los Verdesotos*<sup>40</sup>, unos comerciantes vallisoletanos, pues es el único documento que recoge la muerte de Cristóbal Colón en Valladolid, hecho que conmemoraremos en mayo de 2006 con algunas exposiciones, publicaciones y un magno congreso que tendrá lugar en las instalaciones del Museo de la Ciencia de la ciudad castellana.

## Notas

<sup>1</sup> Esteve Barba, Francisco. (1992). *Historiografía indiana* (2ª ed.). Madrid: Gredos.

<sup>2</sup> En esta edición, Alfonso Ulloa tradujo la obra al italiano. En español no fue conocida hasta que la tradujo Andrés González de Barcia en su recopilación *Historiadores primitivos de las Indias Occidentales* (1749). [s.n.]. Madrid. Esta traducción es la seguida por Luis ARRANZ. (1984). *Historia del Almirante don Cristóbal Colón*. Madrid: Historia 16.

<sup>3</sup> Colón, Hernando. (1991). *Historia del Almirante* (Luis Arranz, ed.). Madrid: Historia 16.

<sup>4</sup> Pané, Román. *Relación acerca de las antigüedades de los indios*. Crónica de carácter antropológico recogida en el capítulo LXII de la *Historia del Almirante de don Hernando Colón*.

<sup>5</sup> Streit. (1920). "Fr. Roman Pane der erste Ethnograph Amerikas." En *Zeitschrift für Missouswissenschaft*. Münster.



<sup>6</sup> Hasta el momento se han realizado varias ediciones del *Diario de la primera navegación*. Pensamos que la más lograda hasta el momento es la que han realizado Jesús Varela y José Manuel Fradejas, aparecida en mayo de 2006, publicada por el Ayuntamiento de Valladolid con motivo del V Centenario de la muerte de Colón en dicha ciudad.

<sup>7</sup> Casas, Bartolomé de las. (1992). *Historia de las Indias* (Agustín Millares Carlo, Ed.). México: FCE.

<sup>8</sup> Se publicó por primera vez en la *Colección de Documentos inéditos para la Historia de España* (tomos 62 a 66), entre 1875 y 1876, por el marqués de la Fuensanta del Valle y José Sancho Rayón. De las ediciones actuales, las más interesantes son las de Agustín Millares Carlo (México, 3 vols, 1ª ed. 1951, 3ª reimp. 1992, Fondo de Cultura Económica) y la editada por Juan Pérez de Tudela en la Biblioteca de Autores Españoles, tomos 95, 96, 105, 106 y 110.

<sup>9</sup> *Historia General de los Hechos de los castellanos en las Islas i Tierra Firme del Mar Océano* (5 vols.). (1934-1936). Madrid: RAH. (Publicada originalmente en Madrid en 1601, reimpresa en 1730). Aquí: Década I, lib. I, cap. VII, p.11; Herrera y Tordesillas, Antonio de. (1730). *Historia General de los hechos de los españoles en las islas e tierra firme del Mar Océano*. Madrid. *Historia General de los hechos de los españoles en las islas e tierra firme del Mar Océano, escrita por Antonio de Herrera, cronista mayor de su Majestad, de las Indias, su cronista de Castilla, en quatro décadas*. (1934). Madrid.

<sup>10</sup> Mártir de Anglería, Pedro. (1953). *Opus epistolarum*. En *Documentos Inéditos para la Historia de España* (Tomo IX). Madrid: Góngora. También escribió las *Décadas del Nuevo Mundo*. (1954, Joaquín Torres Asensio, ed.). Buenos Aires: Bajel.

<sup>11</sup> Bernáldez, Andrés. (1953). *Cura de los Palacios*. Crónicas de los Reyes de Castilla III. En *Historia de los Reyes Católicos D. Fernando y Dª Isabel* (Tomo LXX, cap. 131). Madrid: BAE.

<sup>12</sup> Bernáldez, 1953, cap. 131.

<sup>13</sup> Fernández de Oviedo, Gonzalo. (1992). *Historia General y Natural de las Indias* (Juan Pérez de Tudela, ed.). Madrid: BAE.

<sup>14</sup> *Historia General y Natural de las Indias, islas y Tierra Firme del mar océano*, obra dividida en 50 libros y en tres partes, publicada la 1ª en Sevilla en 1535; reimpresa en Salamanca en 1547; edición en Madrid, 1851; edición de Pérez de Tudela en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1959, t. 117; t. I, lib. I, cap. II, pp. 15-16.

<sup>15</sup> Véase libro II, cap. XIV de su *Historia General y Natural de las Indias, islas y Tierra Firme del mar océano*.

<sup>16</sup> Alvar, Manuel (ed.). (1976). *Diario del descubrimiento*. Gran Canaria: Muralla.

<sup>17</sup> Pensamos que no es el momento de relatar las distintas ediciones de esta carta de Colón, tan sólo recordar que la más conocida es la edición de Carlos Sanz. (1962). *La carta de Colón. 15 de febrero - 14 de marzo de 1493*. Madrid: Gráficas Yagües. (Reproducción del texto original español impreso en Barcelona por Pedro Posa, 1493).

<sup>18</sup> Véase León Guerrero, Mª. Montserrat. (2002). *El segundo viaje colombino*. En [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com); o *Cristóbal Colón y su viaje de Confirmación (1493-1496)*. (2006). Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.



<sup>19</sup> Césare de Lollis (1892) ha realizado una reconstrucción del *Diario* de este viaje a través de las obras de Hernando Colón y el padre Las Casas, en *Raccolta di documenti e studi pubblicatti dalla Real Commissione colombiana pel quarto centenario dalla scoperta dell'America* (parte I, pp. 139-231). Roma.

<sup>20</sup> Colón, Cristóbal. (1989). Carta - Relación del segundo viaje de exploración a América y colonización de la isla Española. En *Manuscrito del libro copiador de Cristóbal Colón* (Antonio Rumeu de Armas, ed.; 2 vol., pp. 445-467). Madrid: Tabula Americanae. En esta relación aparece la descripción literaria de la carta plana que Colón envió, por escrito y por pintura, con los descubrimientos realizados en el primer y segundo viaje hasta enero de 1494. Sirvió de base para los acuerdos del Tratado de Tordesillas.

<sup>21</sup> Colón, Cristóbal. (1989). Carta Relación del viaje explorador a Cibao. En *Manuscrito del libro copiador de Cristóbal Colón*. (Antonio Rumeu de Armas, ed.; 2 vol., pp. 469-484). Madrid: Tabula Americanae.

<sup>22</sup> Colón, Cristóbal. (1989). Carta Relación del viaje de exploración a las islas Española, Cuba y Jamaica. En *Manuscrito del libro copiador de Cristóbal Colón* (Antonio Rumeu de Armas, ed.; 2 vol., pp. 485-521). Madrid: Tabula Americanae.

<sup>23</sup> Colón, Cristóbal. (1989). Carta Relación del segundo viaje por vía terrestre al interior de la isla Española. En *Manuscrito del libro copiador de Cristóbal Colón*. (Antonio Rumeu de Armas, ed.; 2 vol., pp. 523-541). Madrid: Tabula Americanae.

<sup>24</sup> Álvarez Chanca, Diego. Carta del Doctor Chanca al cabildo de Sevilla sobre el segundo viaje colombino. De la copia existente en la biblioteca de la Real Academia de la Historia, tomo E 27, grada 3ª, n.º 93.

<sup>25</sup> Álvarez Chanca, Diego. *Carta del Doctor Chanca al cabildo de Sevilla sobre el segundo viaje colombino*. De la copia existente en la biblioteca de la Real Academia de la Historia, tomo E 27, grada 3ª, n.º 93.

<sup>26</sup> Coma, Guillermo. (1984). Sobre las islas recientemente descubiertas del Mar Meridiano e Indico. En Nicolás Esquilache, (trad.), *Cartas de particulares a Colón* (pp. 177 – 203). Madrid: Alianza Editorial.

<sup>27</sup> Cuneo, Miguel. (1984). Sobre las novedades de las islas del Océano Hespérico descubiertas por Don Cristóbal Colón. En Nicolás Esquilache (trad.), *Cartas de particulares a Colón* (pp. 235 – 260). Madrid: Alianza Editorial.

<sup>28</sup> Ms. en Universidad de Bolonia, Cód. 4.075; *Raccolta*, P. III, vol. II, pp. 95-107; *Cittá*, pp. 182-183, facs. trad y trans.; *Co.Do.Des.*, II, n. 316, pp. 853-869. Se apunta en la *Raccolta*, fundamentándose en las actas notariales savonesas, que Cuneo era hijo del Corrado de Cuneo que vendió una casa a Doménico Colombo en 1474; y, aunque Colón no regresó del segundo viaje hasta 1496, se estima que Cuneo pudo volver a la Península en una de las 12 naves (de las 17 que salieron en ese viaje) que el Descubridor mandó de vuelta el 2 de febrero de 1494. En cuanto a la existencia de Annari, consta una carta que éste envió al Almirante unos años después, desde Génova, el 18 agosto de 1497, pues aparece registrada en los inventarios de las Cuevas (Serrano y Sanz, *El Archivo Colombino*, p. 116: Una carta de Jerónimo Annari para el primer Almirante, fecha en Génova a XVII de agosto de MCCCCXCVII años).

- <sup>29</sup> Verde, Simone. (1494). Carta de Simone del Verde a Pietro Niccoli. En *Primeras cartas de América* (Morales Padrón, ed.; pp. 169-174). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- <sup>30</sup> Bardi, Giovanni. (1990). Carta de Giovanni Bardi. En *Primeras cartas sobre América* (Francisco Morales Padrón, ed.). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- <sup>31</sup> Pané, Román. Relación acerca de las antigüedades de los indios. Crónica de carácter antropológico recogida en el capítulo LXII de la *Historia del Almirante* de don Hernando Colón.
- <sup>32</sup> Colón, Cristóbal. Carta relación del Almirante a los reyes sobre su tercer viaje. De la copia manuscrita en el original de la *Historia de las Indias*, del padre Las Casas, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, ms. Res. 21-23, Fol. 67 vto – 76 rto.
- <sup>33</sup> Pané, Román. *Relación acerca de las antigüedades de los indios*. Crónica de carácter antropológico recogida en el capítulo LXII de la *Historia del Almirante* de Don Hernando Colón.
- <sup>34</sup> Véase al respecto Jesús Varela y Ma. Montserrat León. (2002). *Colón, su tesis "pezonoidal" del globo terráqueo y el Itinerario del tercer viaje: la fantasía del Paraíso Terrenal*. Valladolid: Instituto Interuniversitario de Estudios de Iberoamérica y Portugal; Jesús Varela y Ma. Montserrat León. (2003). *El Itinerario de Cristóbal Colón (1451-1506)*. Valladolid: Diputación de Valladolid, Cabildo de Las Palmas de Gran Canaria.
- <sup>35</sup> Colón, Cristóbal. (1989). Carta relación del cuarto viaje de Cristóbal Colón, o Carta de Jamaica (Jamaica 7 de julio de 1503). En *Manuscrito del Libro Copiador de Colón* (Antonio Rumeu de Armas, ed.; 2 vol, pp. 575-594). Madrid: Tabula Americanae.
- <sup>36</sup> Varela, Jesús y Ma. Montserrat León. (2003). *De Valencia de las Torres a Valladolid. El cuarto viaje de Colón y su Itinerario*. Valencia de las Torres: Ayuntamiento de Valencia de Las Torres; Jesús Varela y Ma. Montserrat León. (2003). *El Itinerario de Cristóbal Colón (1451-1506)*. Valladolid: Diputación de Valladolid, Cabildo de Las Palmas.
- <sup>37</sup> *Relación del viaje y de la tierra descubierta por Colón, realizada por Diego Porras*. Sanlúcar de Barrameda, 7 de noviembre de 1504. AGS, Secretaría de Estado, leg. 11, fol. 152 y ss. Véase Fernández de Navarrete, Martín. (1825). *Colección de los viajes y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde finales del siglo XV* (pp. 282-295). Madrid: Imprenta Real; y *Colección Documental del Descubrimiento (1470-1506) (CoDoDes)*. (1994). Estudio de Juan Pérez de Tudela (pp. 1664-1668). Madrid: Fundación MAPFRE América.
- <sup>38</sup> Diego Porras también elaboró la *Relación de la gente e navíos que llevó a descubrir el Almirante Cristóbal Colón* AGS, Estado, leg. 1-2º, Fol. 153 rto – 158 vto.
- <sup>39</sup> *Testamento de Diego Méndez*. AGI, Patronato 295, nº 90. Publicado en Fernández de Navarrete, 1825, I: 14-329. Véase la transcripción de J. Varela y Ma. M. León. (2003). *De Valencia de las Torres a Valladolid. El cuarto viaje de Cristóbal Colón y su Itinerario*. Valencia de las Torres: Ayuntamiento de Valencia de las Torres.
- <sup>40</sup> Conservado en la biblioteca de la Real Academia de la Historia, Colección Vargas Ponce, t. LII.



**TÍTULO:** "Cronistas de los viajes colombinos."

**PALABRAS CLAVE:** Colón; Las Casas; crónica; Hernando; Chanca

**FECHA DE RECEPCIÓN:** 2 de noviembre de 2005.

**FECHA DE ACEPTACIÓN:** 15 de enero de 2006.

**TITLE:** "Chroniclers of the Journeys of Columbus."

**KEY WORDS:** Columbus; Las Casas; chronicle; Hernando; Chanca

**DATE OF SUBMISSION:** November 2nd, 2005

**DATE OF ACCEPTANCE:** January 15th, 2006.



# La visión de Oriente en el imaginario de los textos colombinos

**Blanca López de Mariscal**  
*Tecnológico de Monterrey*

En los textos colombinos se encuentran plasmadas las expectativas que Colón tenía sobre el Oriente –en realidad, el continente americano–, construidas en base a los textos de los grandes viajeros medievales y de la Antigüedad clásica, como lo fueron Marco Polo y Plinio, por mencionar algunos de los más importantes. Al estudiar la presencia intertextual de dichos autores en los textos de Colón, se abren principalmente tres isotopías de análisis en la construcción del imaginario occidental sobre Oriente: la espacial y la de la abundancia, que se refieren al retrato del espacio geográfico y sus riquezas; y la relacional, que se refiere a las relaciones que el Almirante establece con los nativos y las relaciones sociales que los nativos de los nuevos territorios llevaban entre sí.

The texts that Christopher Columbus wrote are interspersed with the expectations that he had about the Orient (in reality, the Americas). These were based on texts by great medieval voyagers and on the ancient classics, such as Marco Polo and Pliny, to mention two of the most important. Upon studying the interwoven presence of these authors in Columbus' texts, we can see three isotopes of analysis in the construction of European illustration about the Orient: the spatial and that of the abundance, which refer to the portrayal of geographic space and its riches, and the relational, referring to the relations that Columbus established with the natives and the social relations that the natives of the new territories practiced among themselves.

**J**uan Gil, editor de los textos colombinos, considera que en los escritos y documentos en los que Cristóbal Colón da cuenta de los descubrimientos del Nuevo Mundo, está presente de manera

ineludible, “el mundo de lo imaginario, de lo leído en los libros, ese mundo que él quiere a toda costa ver reflejado en la realidad.”<sup>1</sup> Esto es especialmente cierto, sobre todo si consideramos que las diversas formas que tenemos de representar la realidad son portadoras de una enorme carga cultural, por lo que, al brindarnos los primeros reportes del espacio recientemente encontrado, lo que Colón hace es ajustar esa realidad a su propio horizonte de expectativas y al de sus destinatarios: los monarcas y la corte.

El viajero se enfrenta en su recorrido a una serie de nuevos espacios que es preciso describir. Espacios que constituyen un referente externo que tiene que ser conciliado con el imaginario del que el viajero narrador es portador. Se trata de un constructo imaginativo compartido con sus contemporáneos y que, en el caso del Almirante, ha sido construido, a lo largo de los siglos, a partir de los relatos de los viajeros de la Antigüedad y de la iconografía que tradicionalmente era utilizada en la cartografía medieval, relatos y mapas que Colón ha consultado o conoce por referencias, y que de alguna forma suelen estar presentes en el transcurso de la elaboración de su propio relato. Por otra parte, la construcción de estos imaginarios tiene también una profunda carga política ya que, para el Almirante, era de primordial importancia convencer a sus destinatarios sobre la productividad de su empresa y sobre las grandes posibilidades de explotación de las tierras alcanzadas.

Sabemos de cierto que, a lo largo de toda la Edad Media, abundaban las historias que hablaban de las enormes riquezas de Asia. Tanto *Los nueve libros de la Historia* de Herodoto como la *Historia Natural* de Plinio, el viejo, o los textos de Diódoro Sículo o de Estrabón, lo mismo que las narraciones de los viajes de Alejandro Magno, de Juan de Mandeville y de Marco Polo, son relatos que dan cuenta de las experiencias, en Oriente, de los grandes viajeros de la Antigüedad y del Medievo. Son relatos que, de alguna manera, pasaron a formar parte del horizonte de expectativas de los emisores y los receptores de relatos de viaje de los siglos XV y XVI y en los que, una y otra vez, se habla de las riquezas que pueden encontrarse en las tierras del Gran Khan y que, posteriormente, fueron reforzados por los comerciantes de las especias; textos portadores de las historias sobre Oriente que, en el siglo XV, circulaban como parte del imaginario



colectivo. Por tal motivo, en el presente trabajo me interesa destacar que los textos de estos viajeros se convierten en lecturas fundantes de la percepción que los europeos pudieron haber tenido de Oriente y, por lo tanto, de las posibilidades de riqueza y abundancia de los espacios que se encuentran situados en ultramar. Ya que, como afirma Kristeva, un texto es una permutación de textos, un juego de intertextualidad dentro del espacio de un texto dado:

Authors do not create their texts from their own original minds, but rather compile them from pre-existent texts [...] in which 'several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize one another<sup>2</sup>.

Esto es especialmente aplicable a los textos colombinos, ya sean los salidos de su propia pluma o aquellos que han llegado hasta nosotros editados y parafraseados por alguno de sus contemporáneos, como es el caso del *Diario del primer viaje*, cuya refundición por el Padre Las Casas es el único testigo que poseemos de la hazaña del descubrimiento.

Por eso no es extraño encontrarnos, en los documentos colombinos, intertextos provenientes del *Imago Mundi* de Pierre d'Ailly (1350-1420), de la *Historia Rerum Ubique Gestarum* de Aneas Silvius Piccolomini (el Papa Pío II 1458-1464) o de la versión latina del libro de Marco Polo *De Consuetudinibus et Conditionibus Orientalium Regionum*<sup>3</sup>, que aparecen, especialmente, cuando se trata de dar cuenta de la abundancia natural de las tierras de Oriente. En el *Diario del primer viaje*, el narrador hace, al menos en once ocasiones, referencia a la magnificencia de las tierras del Gran Khan. Tomemos como ejemplo el comentario del 28 de octubre en el que, aun cuando el Almirante se enfrenta a las frágiles canoas caribeñas, cree adivinar en ellas la llegada de las grandes embarcaciones del emperador más poderoso de Oriente. Señala, además, la abundancia de aquellos bienes que para los europeos son altamente preciados, tales como el oro y las perlas:

Decían los indios que en aquella isla había minas de oro y perlas, y vido el Almirante lugar apto para ellas, y almejas, que es señal de ellas, y entendía el Almirante que allí venían naos del Gran Can, y

grandes, y que de allí a tierra firme había jornada de diez días. Llamó el Almirante aquel río y puerto de *San Salvador*. (28 de octubre de 1942)<sup>4</sup>.

Parecería que el narrador está evocando aquel pasaje en el que Marco Polo describe la ciudad de Cinguy y su enorme tráfico fluvial, y que esperara a que, en cualquier momento, apareciera la numerosa flota de los súbditos del Gran Khan. Esta expectativa se introduce a partir de un verbo de suposición "entendía el Almirante", utilizado para evocar el espacio discursivo de Marco Polo y que aparece consignado en un pasado imperfecto y cíclico.

En este río hay más naves que en todo el mar y en todos los ríos aquende el mar y bajan por él más mercaderías que por todas las tierras en todos los lugares. Yo, Marco, ví en el puerto de esta ciudad de Cinguy alrededor de cinco mil, que navegaban por el curso del río<sup>5</sup>.

Al comparar estos pasajes, podemos percatarnos de la intertextualidad que hay entre el *Diario* del Almirante y libro de Marco Polo<sup>6</sup> y es en este sentido en el que podemos observar el texto, no como un ser individual y único, sino como una compilación de la cultura textual del emisor. En el texto del primer viaje que acabamos de ver, encontramos no una cita directa, sino una evocación de las palabras de Marco Polo en la medida en que llama la atención sobre aspectos similares a los del imperio del Gran Khan. Señala la posibilidad de que aparezcan multitud de naves de mercaderes, justamente cuando se encuentra navegando en un espacio en el que cree advertir abundancia de oro y perlas.

Aquí, la intertextualidad forma parte del proceso de conciliar el imaginario compartido con el referente encontrado; en dicho proceso, el narrador recurre a la textualización de una serie de elementos imaginativos y los presenta, a lo largo de la trama narrativa, entrelazados con aquellos con los que da cuenta de los referentes externos. La textualización de los primeros, los imaginativos, se suele presentar a través de la repetición de los modelos arraigados en la tradición, que se encuentran contenidos en una más amplia textualidad *cultural* o *social*<sup>7</sup>, o sea, en los textos fundantes de una



tradición dada. Los elementos referenciales, en cambio, son decodificados por el receptor como una propuesta de nuevos modelos narrativos y descriptivos que se ponen en marcha para dar cuenta de la nueva realidad a la que el narrador testigo se ve expuesto.

En los escritos colombinos encontramos isotopías semiológicas cuya recurrencia significativa, a lo largo del texto, recupera el imaginario de Oriente, tal y como fue presentado por los viajeros de la Antigüedad. Por un lado está, como antes dijimos, todo lo referente a la riqueza y al enorme poderío del Gran Khan. En segundo lugar, tendríamos que poner atención en los elementos del espacio, entre los que se incluye la descripción de una serie de coordenadas geográficas que darían pauta a futuros navegantes para realizar el viaje; y en tercer lugar, la descripción de los pobladores entre los que no podemos dejar de incluir a los seres monstruosos de Oriente.

Analicemos cada una de estas tres isotopías semiológicas y los conjuntos figurativos que las conforman en relación con su carga intertextual.

### **La isotopía de la abundancia**

A lo largo de su texto, y especialmente cuando se refiere a la descripción del lejano Oriente, Marco Polo hace constante alusión a la fertilidad y abundancia de las regiones que recorre. Podemos tomar como ejemplo la descripción que Colón hace, el 28 de octubre, de la isla de Cuba. El texto parece parafrasear la descripción que Marco Polo hace de los jardines que rodean el palacio de Cambalú, en donde “crecen árboles hermosos sobremanera. Todo el monte es ameno y cubierto de hierba verde...”<sup>8</sup>. En el texto colombino la descripción de la isla se hace a partir de los mismos términos:

Dice el Almirante que nunca tan hermosa cosa vido, lleno de árboles, todo cercado el río, fermosos y verdes y diversos de los nuestros, con flores y con su fruto, cada uno de su manera. (Domingo 28 de octubre)<sup>9</sup>.

En este pasaje estamos frente a la presencia de un *topos*, o lugar común, utilizado para describir espacios en los que se desea destacar la amenidad, la verdura y frondosidad de la vegetación; pero es

precisamente la coincidencia de la utilización de un mismo *topos* en ambos textos, lo que nos lleva a evocar el *Libro de Marco Polo* desde la lectura de la narración del *Primer viaje*.

Aunado a la fertilidad de la tierra, destaca todo lo referente a la posibilidad de encontrar enormes riquezas y, especialmente, oro en cantidades abundantes, tal y como Polo lo había descrito: “Allí hay oro en grandísima abundancia”<sup>10</sup>, o bien perlas y piedras preciosas: “Allí hay perlas en extrema abundancia, redondas y gruesas y de color rojo [...]. También hay muchas piedras preciosas, por lo que la isla de Ciampagu es rica a maravilla” (Libro III, cap. II)<sup>11</sup>. Marco Polo había incluso hecho referencia a: “un gran palacio techado de oro muy fino” con ventanas “guarnecidas de oro, y el pavimento de las salas y de muchos aposentos está cubierto de planchas de oro” (Libro III, cap. II)<sup>12</sup>.

Es a partir de este tipo de descripciones que el oro se convierte en un tema omnipresente en el discurso colombino; el término aparece mencionado en 141 ocasiones en el texto del primer viaje. El Almirante lo busca en forma reiterada, dejándose guiar por lo que cree entender de los naturales a los que ha tomado en cautiverio: “En amaneciendo, dio las velas para ir su camino a buscar las islas que los indios le decían que tenían mucho oro y de algunas que tenían más oro que tierra.” (Sábado 22 de diciembre)<sup>13</sup>. Al Almirante le interesa sobre todo encontrar las islas en las que nace el oro: “en las cuales nace muy mucho oro”, al grado que llega a decodificar de sus informantes “que había isla que era todo oro, y en las otras que hay tanta cantidad que lo cogen y ciernen como con cedazos y lo funden y hacen vergas y mil labores.” (Martes 18 de diciembre)<sup>14</sup>.

En su viaje de exploración, Colón empieza a contemplar, desde los primeros días, la posibilidad de entrar en tratos comerciales con los habitantes de la tierra. Le interesa en especial la isla de Cuba “que creo que debe ser Cipango” y a ella se dirige convencido de que:

era muy grande y de gran trato y había en ella oro y especerías y naos grandes y mercaderes [...], porque creo que sí es así [...], es la isla de Cipango, de que se cuentan cosas maravillosas, y en las esferas que yo ví y en las pinturas de mapamundos es ella en esta cómarca. (Miércoles 24 de octubre)<sup>15</sup>.



En este punto es interesante destacar, como ya lo ha hecho John Larner, que “aquí no hay referencia a Marco Polo, sólo a «esferas» y «mapamundis»”<sup>16</sup>, con lo que se hace evidente que el Almirante echa mano, a lo largo de su relato, de toda la información con la que cuenta y que las fuentes del primer viaje no sólo tienen un carácter libresco, sino que se han enriquecido con el estudio de la cartografía y los documentos en los que se daba cuenta de la geografía del mundo.

Ahora bien, cuando se trata de reflexionar sobre las posibilidades de explotación de los productos de la tierra, el Almirante hace referencia a información contenida en la *Historia natural* de Plinio (Cap. XIII y XXIII), y describe lo que él ve como posibles productos generadores de riqueza:

...sin duda ha grandísima cantidad de almáciga y mayor si mayor se quisiere hacer, porque los mismos árboles plantándolos prenden de ligero y ha muchos y muy grandes y tienen la hoja como lentisco y el fruto, salvo que es mayor, así los árboles como la hoja, como dice Plinio, e yo he visto en la isla de Xió, en el Archipiélago, y mandé sangrar muchos de estos árboles para ver si echarían resina para la traer, y como haya siempre llovido el tiempo que yo he estado en el dicho río, no he podido haber de ella, salvo muy poquita que traigo a Vuestras Altezas. (Lunes 12 de noviembre).<sup>17</sup>

En este caso particular, la referencia a Plinio y a la isla de Xió o Quió, situada en el extremo oriental del Mediterráneo, muy cerca de la costa de Turquía, permite al Almirante evocar referentes textuales y geográficos que resultan familiares para sus destinatarios<sup>18</sup>, aunque, al final del pasaje, tenga que aceptar que su iniciativa para comprobar la productividad de dichos árboles resulte malograda por cuestiones climáticas. Es, seguramente, esta frustración la que lleva al Almirante a considerar la posibilidad de encontrar otros productos que pudiesen ser comercializados:

Y también aquí se habría grande suma de algodón y creo que se vendería muy bien acá sin le llevar a España, salvo a las grandes ciudades del Gran Khan que se descubrirán sin duda y otras muchas de otros señores que habrán en dicha servir a Vuestras Altezas, y adonde se les darán de otras cosas de España y de las tierras de Oriente, pues éstas son a nos en Poniente. (Lunes 12 de noviembre)<sup>19</sup>.



La utilización, en este pasaje, del condicional simple, expresa, igual que el futuro, la probabilidad, pero referida al pasado; “habría”, “vendería”, indican la posibilidad que el almirante cree vislumbrar, de emprender negocios con los habitantes de las grandes ciudades del Gran Khan, “que se descubrirán sin duda”. Lo mismo que el oro, Oriente es una presencia constante en el discurso colombino, y la construcción de su imagen se materializa a través de dos vertientes: los libros y su cultura de navegante.

### La isotopía espacial

En la isotopía espacial, sobresalen, a su vez, tres conjuntos figurativos que resultan de sumo interés. En primer lugar, podemos destacar todo aquello que está relacionado con la navegación. El Almirante deja constancia de las distancias y los derroteros que va recorriendo, pero éstas se encuentran relacionadas con las tierras de las que él tiene noticia y a las que cree haber llegado, de tal forma que el miércoles 31 de octubre reporta que: “Toda la noche martes anduvo barloventeando, y vido un río donde no pudo entrar por ser baja la entrada; y pensaron los indios que pudieran entrar los navíos como entraban sus canoas. Y navegando adelante, halló un cabo que salía muy fuera...”<sup>20</sup> Al día siguiente encuentra otro río cuya boca le permite acercarse “con el bordo hasta tierra”:

Y es cierto, dice el Almirante, que ésta es la tierra firme, y que estoy, dice él, ante Zayato y Quinsay cien leguas poco más o poco menos lejos de lo uno y de lo otro, y bien se demuestra por la mar que viene de otra suerte que hasta aquí no ha venido, y ayer que iba al Norueste hallé que hacía frío. (Jueves 1 de noviembre)<sup>21</sup>.

Quinsay, es una ciudad que Marco Polo describe en su texto como “la mayor ciudad del mundo y la principal de la provincia de Mangi, una ciudad lacustre con un perímetro mayor de cien millas y cuyos barrios se encuentran conectados por doce mil puentes de piedra” (Libro II, cap. LXIV)<sup>22</sup>. Una ciudad de numerosos palacios, bellas mujeres y vida regalada; y es justamente esta ciudad fabulosa la que el Almirante cree adivinar en las cercanías, por el solo hecho de que ha llegado a la desembocadura de un río, ya que en el texto de Polo se



reporta que por Quinsay corre un río por el que llegan las naves desde el mar.

Las descripciones geográficas son, tal vez, el aspecto en el que más alejados se encuentran el texto de Marco Polo y el de Cristóbal Colón; seguramente esto está relacionado con la formación y el oficio de ambos, así como con la dirección en la que se emprende el viaje.

El comerciante apenas da información sobre rumbos y recorridos y se limita a marcar la distancia que existe entre una ciudad y otra: "Sianfu se encuentra a xv millas al Siroco"<sup>23</sup>, y la geografía teórica está prácticamente ausente de su texto. El navegante, en cambio, nos informa no sólo sobre la geografía física, sino también sobre la teórica. El tercer viaje es un ejemplo clarísimo de ello. Para Colón es importante ir marcando las coordenadas en las que se encuentran los lugares a los que va dando nombre; un ejemplo claro de la forma como funcionan estos marcadores geográficos lo encontramos en la descripción del cabo de Campana:

Y porque las aguajes y corrientes lo habían echado aquella noche más de cinco o seis leguas al Sueste adelante de donde había anochecido y le había parecido la tierra de Campana; y allende aquel cabo parecía una grande entrada que mostraba dividir una tierra de otra y hacía como isla en medio, acordó volver atrás con viento Sudueste, y vino adonde le había parecido el abertura, y halló que no era sino una grande bahía y al cabo de ella, de la parte del Sueste, un cabo, en el cual hay una montaña alta y cuadrada que parecía isla. Saltó el viento en el Norte y tornó a tomar la vuelta del Sueste, por correr la costa y descubrir todo lo que allí hubiese. Y vido luego al pie de aquel Cabo de Campana un puerto maravilloso y un gran río, y de allí a un cuarto de legua otro río, y de allí a media legua otro río, y dende a media legua otro río, y dende a otra otro río, y dende a otro cuarto otro río, y dende a otra legua otro río grande, desde el cual hasta el Cabo de Campana habría veinte millas, y le quedan al Sueste. Y los más de estos ríos tenían grandes entradas y anchas y limpias, con sus puertos maravillosos para naos grandísimas, sin bancos de arena ni de peña ni restingas. (Martes 27 de noviembre)<sup>24</sup>.

Como podemos ver, se trata de una descripción detallada y muy gráfica, ya que permitiría identificar el paraje a cualquier persona que hubiese leído el texto o que hubiese estado ahí con anterioridad. A

Colón le interesa la línea del litoral con sus ríos, sobre todo, si éstos parecieran navegables o que pudiesen albergar “naos grandísimas”.

La descripción del clima es un factor muy importante, y lo mismo que en Marco Polo, predominan los espacios fértiles y con aires templados, sólo que para el Almirante el clima es tanto un factor decisivo para la navegación como para informar a los destinatarios sobre la templanza y fertilidad de la tierra. En el caso de los textos colombinos ambas cosas suelen ir de la mano:

Y así todos estos días después que en estas Indias estoy ha llovido poco o mucho. Crean Vuestras Altezas que es esta tierra la mejor e más fértil y temperada y llana y buena que haya en el mundo. (Miércoles 17 de octubre)<sup>25</sup>.

La bonanza del clima es algo que siempre me ha sorprendido en el relato del primer viaje, ya que, hoy en día, el mes de octubre y parte de noviembre forman parte de la temporada de huracanes, y en los meses de invernales se suelen presentar vientos del norte. Sin embargo, ninguno de estos fenómenos meteorológicos sorprenden al Almirante y es por eso que puede reportar a los Reyes que ha encontrado la tierra más “temperada y llana y buena que haya en el mundo”<sup>26</sup>.

### **La isotopía relacional**

A lo largo de su recorrido el viajero da cuenta de la forma en que se relaciona con los pobladores que va encontrando, así como de la forma en que los habitantes de los lugares que recorre se relacionan entre sí. En el caso colombiano, el primer nivel del que tendríamos que dar cuenta es de la relación con la clase gobernante. Para el Almirante, es preciso conciliar dos horizontes diferentes de relación: por un lado, están los poderosos que forman parte del imaginario y, por otro, los caciques caribeños con los que entra en contacto. En el primer caso la figura inalcanzable del Gran Khan es un elemento constante. Tendríamos que recordar que entrevistarse con el monarca oriental y entregarle las cartas que para él habían enviado los Reyes Católicos era uno de los principales fines de la expedición colombina. En el *Relato del primer viaje* encontramos, como se dijo antes, once



referencias al Gran Khan; en todas ellas se presenta un enorme paralelismo con el *Libro de Marco Polo* quien, en su texto, explica “que en su lengua se decía Gran Khan, que significa en la nuestra «gran rey de reyes»”<sup>27</sup>. Definición que el Almirante calca, casi al pie de la letra, al informar a sus destinatarios que se trata de “...un príncipe que es llamado Gran Can, que quiere decir en nuestro romance Rey de Reyes...”<sup>28</sup>. En el texto colombino, el Gran Khan, cuyo encuentro se presenta en todos los casos como inminente, aparece como una figura todopoderosa, poseedor de grandes flotas con el que algunos de los caribeños “tenían guerra” y, desde luego, se presenta también como dueño y gobernante de señoríos y de grandes ciudades, entre las que destaca Catay (sic).

En contraste, resulta mucho más realista el encuentro con los caciques de carne y hueso que, sólo en el nivel de las expectativas, aparecen como poseedores de las grandes riquezas deseadas, y a los que hay que describir escasamente vestidos y aderezados con sencillos accesorios que podrían ser de oro. Los primeros encuentros son amistosos:

...vinieron ciertas canoas con gente a rogar al Almirante, de parte de un señor, que fuese a su pueblo cuando allí se partiese [...] Y visto que el pueblo de aquel señor estaba en el camino sobre una punta de tierra, esperando con mucha gente al Almirante, fue allá, y antes que se partiese vino a la playa tanta gente que era espanto, hombres y mujeres y niños, dando voces que no se fuese sino que se quedase con ellos. (Viernes 21 de diciembre)<sup>29</sup>.

En este caso, como en muchos otros, los sencillos habitantes del Caribe se ven magnificados gracias a la escritura hiperbólica, favorita de quien desea hacer evidente el espacio de asombro en el que se encuentra situado. Los habitantes “ruegan al Almirante” que visite su pueblo y es tanta la gente que se reúne en la playa para suplicar, dando voces, que, apunta el texto “causa espanto”. Más aún, es tanta la insistencia de los diversos grupos para que el Almirante visite a su Señor que:

Los mensajeros [...] estaban aguardando con sus canoas porque no se fuese sin ir a ver al señor, y así lo hizo, y, en llegando que llegó

el Almirante adonde aquel señor le estaba esperando, y tenían muchas cosas de comer. (Viernes 21 de diciembre)<sup>30</sup>.

El encuentro del 21 de diciembre, relatado en este pasaje, va poco a poco ensartando imágenes hiperbólicas de tal manera que, a medida que avanza la narración, los involucrados pasan del intercambio de comida al de cuentas de vidrio por pedazos de oro, y el lector va presenciando cómo el entusiasmo de los habitantes crece de tal manera que cuando llega el momento de la partida tratan de evitarla: “aun a nado venían muy mucha gente, y [aun que] estaba la nao más de grande media legua de tierra”<sup>31</sup>. Todos estos detalles sobre el entusiasmo del pueblo aparecen sin que el texto nos dé información sobre las características, las actitudes o la vestimenta de los señores, antes al contrario, y siempre apoyado en la construcción hiperbólica, se desvía una vez más a las descripciones de la naturaleza que, en este caso, posee “montañas altísimas que parecen llegar al cielo, que la de la isla de Tenerife parece nada en comparación de ellas en altura y en hermosura, y todas son verdes, llenas de arboledas que es una cosa de maravilla.” (Viernes 21 de diciembre)<sup>32</sup>.

He aquí un claro ejemplo de la dificultad que el narrador tiene para conciliar el referente con el imaginario, porque si, por un lado, lo esperado era encontrar al Gran Khan y su corte majestuosa, por el otro, los señores caribeños con los que se entrevista no cumplen con las expectativas construidas a partir de los referentes textuales. Entre los dos parámetros antinómicos en que se encuentra, el emisor opta por hacer énfasis en la descripción de una naturaleza que los subyuga. Con nuestros ojos del siglo XXI podemos imaginar el contraste entre el mar y las islas caribeñas y las islas volcánicas del Archipiélago canario, inmersas en ese mar tenebroso del que hablan los viajeros a lo largo del siglo XV, el último espacio conocido que vieron los hombres de Colón.

Por eso es que el encuentro con el “rey que trae mucho oro” o con aquel que “señorea todas estas islas comarcanas y que va vestido y trae sobre sí mucho oro” (Viernes 19 de octubre)<sup>33</sup>, queda siempre aplazado, y mientras la naturaleza sigue siendo la gran protagonista del texto, los viajeros se tienen que conformar con recibir de los señores apenas “unos paños de algodón que visten las mujeres, y papagayos



para el Almirante y ciertos pedazos de oro." (Domingo 23 de diciembre)<sup>34</sup>.

Mucho más interesante, pero también mucho más estudiada, es la antonimia que se presenta entre la descripción de los "salvajes" y "civilizados", construcciones imaginarias que provienen también de los textos de los viajeros de la Antigüedad:

... todas estas islas viven con gran miedo de los de Caniba, y así torno a decir como otras veces dije, dice él, que Caniba no es otra cosa sino la gente del Gran Khan, que debe ser aquí muy vecino, y terná navios y vernán a captivarlos, y como no vuelven creen que se los han comido. (Martes 11 de diciembre)<sup>35</sup>.

Los canibales no podían estar ausentes del texto colombino, ya que en el de Marco Polo son una constante las descripciones de habitantes que comen carne humana; son presentados por el viajero medieval en su relato cuando habla de los reinos de Suguy, en la isla de Cipangu, en el reino de Ferlech, en el reino de Samara y en la isla de Angamán, entre otros lugares. En todos los casos la descripción los presenta como seres salvajes y crudelísimos. Tomemos como ejemplo a los habitantes de la isla de Angamán; de ellos apunta que:

Su pueblo adora ídolos y vive muy bestialmente. Los hombres son salvajes y cruelísimos. Se alimentan de arroz, leche y carne. No hacen ascos a carne alguna, pues comen carne humana. Sus hombres son muy monstruosos, pues hay unos que tienen cabeza de perro y ojos parecidos a los caninos<sup>36</sup>.

La idolatría, la bestialidad, los hombres salvajes y crueles, que en Plinio y Marco Polo son clichés utilizados para describir a una buena parte de los habitantes, se convierte también en un lugar común en los textos colombinos. Jean Lacroix, en un artículo titulado "L'écriture de la decouverte, realites, 'nouvelles' et hipérbole", explica este afán de anclar su discurso en los textos de la Antigüedad como una necesidad del genovés de presentar su empresa, no como un descubrimiento, sino como un redescubrimiento de la 'tierra incógnita', de esos espacios conocidos por los hombres de la Antigüedad, y reportados a los europeos a través de sus escritos<sup>37</sup>.



Es exactamente lo que sucede cuando se trata de la descripción de seres extraordinarios, como las sirenas y las amazonas, o los hombres con cara de perro de los que también hablan Plinio, Marco Polo y Juan de Mandeville y que aparecen constantemente representados en la cartografía medieval. Es por esa misma razón que, dadas las circunstancias, y al menos por referencias de terceros, dichos seres no podían estar ausentes de los textos colombinos:

...aquellos indios que traían [...] no podían hablar temiendo que los habían de comer, y no les podía quitar el temor, y decían que no tenían sino un ojo y la cara de perro, y creía el Almirante que mentían, y sentía el Almirante que debían de ser del señorío del Gran Khan, que los captivaban. (Lunes 26 de noviembre)<sup>38</sup>.

El manejo discursivo del tema es muy interesante ya que, como podemos observar, el texto los hace presentes poniendo su descripción en boca de los indios que habían sido capturados, pero deslinda al Almirante de dicha aseveración al declarar: “creía el Almirante que mentían”, aseveración que se reitera al introducir la interpretación del genovés: “y sentía el Almirante que...”.

A través de la reflexión realizada a partir de las tres isotopías elegidas, hemos podido constatar que la construcción de la imagen de las tierras descubiertas en los textos colombinos responde, por una parte, a los modelos difundidos por los textos de la Antigüedad y, por otra, a la necesidad de reportar un referente que necesariamente debe ser reestructurado para coincidir con el horizonte de expectativas de los europeos de finales del siglo XVI. Se trata de un proceso discursivo destinado a hipostasiar la realidad que, sin duda, es una estrategia política para acercar la hazaña a los intereses de los destinatarios del otro lado del océano. Se trata también, de una serie de estrategias en la construcción del discurso que resultan de gran utilidad para los proyectos económicos y sociales que comparten el Almirante y la Corona Española. En suma, nos encontramos ante un texto elaborado por un narrador testigo, que al utilizar los arquetipos y lugares comunes de los textos de la Antigüedad, construye una imagen oriental del Nuevo Mundo que será, a su vez, modelo para los relatos de viaje posteriores.



## Notas

- <sup>1</sup> Juan Gil. (2003). Introducción. En Cristóbal Colón, *Textos y documentos Completos* (p. 47). Madrid: Alianza. Al margen de la reciente discusión en la que se plantea la posibilidad de que no existe una deuda directa entre la hazaña colombina y el texto de Marco Polo, estoy de acuerdo con Gil. La idea de que Colón había consultado ampliamente el texto de Marco Polo, fue difundida en su época por su hijo Hernando, quien presentó la imagen de un hombre erudito que había leído a Aristóteles, a Estrabón, a Plinio, a Mandeville y desde luego a Marco Polo, entre muchos otros. Cf. capítulos VI y VII de Hernando Colón. (1947). *Vida del Almirante Don Cristóbal Colón*. México: FCE. Esta aseveración fue apoyada de manera generalizada por la mayoría de los biógrafos del Almirante como Antonio Ballesteros, Samuel Eliot Morrison y Fernández-Armesto, aunque posteriormente haya sido problematizada por autores como John Larner y el mismo Juan Gil.
- <sup>2</sup> Parto del concepto de intertextualidad acuñado por Kristeva [Julia Kristeva. (1981). *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen] y posteriormente desarrollado por Allen [Graham Allen. (2000). *Intertextuality* (p. 35). London / New York: Routledge].
- <sup>3</sup> No debemos pasar por alto que estos textos, a su vez, no son ajenos al magno "texto cultural" construido por los viajeros de la Antigüedad clásica, como los ya mencionados Herodoto, Plinio, Diódoro Sículo, etc., que han dado forma a lo que hoy conocemos como la cultura o la tradición sobre la que se generan todos los relatos de viaje de la época de los descubrimientos.
- <sup>4</sup> Colón, 2003, p. 126. Todas las citas de Cristóbal Colón están extraídas de la edición de Consuelo Varela: Cristóbal Colón. (2003). *Textos y documentos completos*. Ed. Consuelo Varela. Nuevas cartas eds. por Juan Gil. Madrid: Alianza Universidad, 2003. Indicamos también el día de cada suceso para facilitar la localización de las citas en cualquier otra edición. Además, hemos modernizado la ortografía para hacer más sencilla su lectura.
- <sup>5</sup> Marco Polo, 1988, p. 119. Todas las citas de los textos de este viajero provienen de: Marco Polo. (1988). *El libro de Marco Polo anotado por Cristóbal Colón*. Edición, introducción y notas de Juan Gil. Madrid: Alianza.
- <sup>6</sup> Como ya mencioné, parto del concepto de intertextualidad acuñado por Kristeva (1981) y desarrollado por Graham Allen (2000), en los que ésta se define, en términos generales, como la presencia de un texto dentro de otro, ya sea de forma literal o parafraseada, o incluso como una mera reminiscencia.
- <sup>7</sup> Es éste también un concepto de Kristeva.
- <sup>8</sup> Marco Polo, 1988, p. 76.
- <sup>9</sup> Colón, 2003, p. 125.
- <sup>10</sup> Marco Polo, 2003, p. 132.
- <sup>11</sup> Íbidem.
- <sup>12</sup> Íbidem.
- <sup>13</sup> Colón, 2003, p. 172.
- <sup>14</sup> Íbidem, p. 167.
- <sup>15</sup> Íbidem, p. 124.
- <sup>16</sup> John Larner. (2001). *Marco Polo y el descubrimiento del mundo* (p. 228). Barcelona: Paidós.

<sup>17</sup> Colón, 2003, p. 135.

<sup>18</sup> “Quío, la isla que sus contemporáneos conocían como la isla de los ‘mil olores’, era la puerta de entrada a Orienta, al país de las especias [...] Se ha dicho que fue en Quío donde a Colón se le despertó la obsesión por Oriente. Puede ser cierto. En todo caso siempre que citó en sus escritos esta isla fue para alabar su riqueza y ponderar los beneficios económicos que de ella sacaban sus regidores con poco esfuerzo.” Consuelo Varela. (2005). *Cristóbal Colón, de Corsario a Almirante* (p. 37). Madrid: Lunwerg.

<sup>19</sup> Colón, 2003, p. 135.

<sup>20</sup> *Íbidem*, p. 128.

<sup>21</sup> *Íbidem*, p. 129.

<sup>22</sup> Marco Polo, 1988, p. 122.

<sup>23</sup> *Íbidem*, p. 118.

<sup>24</sup> Colón, 2003, pp. 145-146.

<sup>25</sup> *Íbidem*, p. 119.

<sup>26</sup> *Íbidem*, p. 119.

<sup>27</sup> Marco Polo, 1988, p. 17.

<sup>28</sup> Colón, 2003, p. 95.

<sup>29</sup> *Íbidem*, p. 171.

<sup>30</sup> *Íbidem*, p. 171.

<sup>31</sup> *Íbidem*, p. 171.

<sup>32</sup> *Íbidem*, p. 172.

<sup>33</sup> *Íbidem*, p. 120.

<sup>34</sup> *Íbidem*, p. 175.

<sup>35</sup> *Íbidem*, p. 158.

<sup>36</sup> Marco Polo, 1988, p. 142.

<sup>37</sup> “Avec les écrits du navigateur génois, c’est assez rarement que l’épithète de nouveauté intervienne auss bien dans les lettres que dans les relations des quatre voyages successifs. Il es plutòt questiòn de *terreae incognitae* ou plus exactement de régions, iles, ou otre coòtes ou portions de territoires connus des Ancienes comme il est écrit.” Jean Lacroix. (1994). *L’écriture de la decouverte, realites, ‘nouvelles’ et hipérbole*. En José Guido y Monique Mustaphá, comps.. *Christophe Colomb et La Découverte de L’Amérique. Realités, Imaginaire et Réinterprétations* (pp. 69-85). Provence: Université.

<sup>38</sup> Colón, 2003, p. 145.

**TÍTULO:** “La visión de Oriente en el imaginario de los textos colombinos.”

**PALABRAS CLAVE:** Cristóbal Colón; viajeros medievales; viajes de descubrimiento; imaginario sobre Oriente en el siglo XV; intertextualidad.

**FECHA DE RECEPCIÓN:** 10 de marzo de 2006.

**FECHA DE ACEPTACIÓN:** 24 de mayo de 2006.



**TITLE:** "The Vision of the Orient in the Imagery of Columbus' Texts."

**KEY WORDS:** Christopher Columbus; medieval voyagers; voyages of discovery; imagery of the Orient in the 15th century; intertextuality.

**DATE OF SUBMISSION:** March 10th, 2006.

**DATE OF ACCEPTANCE:** May 24th, 2006.





**Pensamiento  
y Cultura**

---



# ***Asaltar los cielos:* Trotsky, "el hombre del piolet" y el documental cinematográfico**

**Antonio Gómez López-Quiñones**  
*Dartmouth College*

*Asaltar los cielos* aborda la vida de Ramón Mercader, el comunista español que, en 1940, asesinó a Leon Trotsky en la Ciudad de México. Este documental puede ser explicado como un intento narrativo de unificar y clarificar los muchos misterios, vidas, incongruencias e identidades de Mercader. En esta tarea juega un papel decisivo tanto la voz en *over* como el montaje. El resultado es una narración que fomenta una visión providencialista de la historia, así como una versión centrípeta y teleológica de la identidad. Por otra parte, *Asaltar los cielos* incluye momentos de autoreflexividad muy usuales en el llamado metadocumental. Estos momentos permiten un tipo de experiencia espectral más crítica. Desde estas escenas, este film puede ser leído como un artefacto cultural que reinventa el pasado reciclando materiales y documentos que simultáneamente muestran y ocultan, iluminan y desfiguran el pasado.

*Asaltar los cielos'* main character is Ramón Mercader, the Spanish communist who in 1940 assassinated Leon Trotsky in Mexico City. This documentary feature can be explained as a narrative attempt to clarify and unify Mercader's many lives, identities, mysteries and incongruities. An overreaching voice-over and a lineal editing play an essential role in this film. The final result is a narrative structure that embraces a providentialist vision of History and a centripetal and teleological version of human identity. On the other hand, *Asaltar los cielos* includes several auto-reflexive scenes that are quite usual in meta-documentary films. These scenes encourage a more critical spectatorial experience. After taking into consideration these scenes, one can read this film as a cultural artifact that reinvents the past recycling visual/textual materials and documents that simultaneously hide and show, illuminate and disfigure the past.

**A** *saltar los cielos* (1996) fue uno de los primeros ejemplos de lo que, casi una década después, se ha convertido en una pujante corriente del último cine español: el género del documental<sup>1</sup>. En concreto, este film puede ser encuadrado en una familia de largometrajes no-ficcionales centrados en la recuperación de la memoria histórica, específicamente, de aquellos eventos, testimonios, recuerdos y trayectorias relacionados con la Guerra Civil Española. *Los niños de Rusia* (2001), *La guerrilla de la memoria* (2001) o *Extranjeros de sí mismos* (2001) son algunos de estos films que, además, forman parte de un movimiento cultural mucho más amplio, no circunscrito a una sola manifestación artística o intelectual. Desde mediados de los años noventa, la España postolímpica ha sido testigo de continuados debates sobre la Guerra Civil en el Congreso de los Diputados, en programas televisivos, en la Conferencia Episcopal, en algunos tribunales y en muchas de las fundaciones encargadas de gestionar la memoria del enfrentamiento y la dictadura<sup>2</sup>. Además, resulta evidente el rentable “boom” editorial en torno a este tema, una auténtica corriente de publicaciones que incluye géneros muy diversos (novela, historiografía, ensayo, memorialismo y auto/biografía, entre otros)<sup>3</sup>. Aunque el alcance político, la ambición intelectual y las consecuencias materiales de este proceso no secunden, en muchas ocasiones, su elevado número de manifestaciones, lo cierto es que todos estos fenómenos son un síntoma de que “la liquidación de la Guerra Civil no está terminada” (García Fontanet 8).

En este contexto nos parece importante volver sobre las claves estéticas con que está siendo recordado y representado un periodo tan decisivo para la identidad cultural y política de la España contemporánea. En la articulación de esta identidad y de una memoria colectiva sobre la Guerra Civil, la cinematografía ejerce un papel mediador muy importante. En primer lugar, porque ni la memoria colectiva ni la memoria individual actualizan, como explican Noa Gedi y Yigal Elam, los recuerdos en tanto que duplicados veraces y exactos de sucesos reales (43). La memoria se reapropia de esos eventos y los reorganiza de acuerdo con las tensiones, necesidades e ilusiones del presente y de las identidades involucradas en dicho presente. En segundo lugar, porque cualquier industria cinematográfica (incluso si se trata de una con tantos problemas y deficiencias como la

española) ostenta el poder de influir poderosamente en el imaginario histórico y memorialístico de un país. Anton Kaes aborda este problema en un interesante artículo en el que explica de manera convincente cómo las distintas filmografías nacionales se han convertido en el más eficiente y productivo mecanismo de disseminación de estereotipos, mitos y referentes históricos en las sociedades contemporáneas, tan implicadas en una cultura capitalista e hiperproductiva de la imagen<sup>4</sup>.

El documental juega un papel específico en este circuito de narrativas audiovisuales. Este rol está directamente relacionado con la especial y privilegiada relación que, en principio, este género mantiene con la "realidad misma". De hecho, el documental suele ser definido como no-ficcional, un modelo de narración que no inventa, sino que representa. El documental tendría la supuesta capacidad de acercarse al mundo para mostrarlo con un alto grado de espontaneidad: una suerte de ventana que muestra de manera fiable<sup>5</sup>. Esta retórica de la sinceridad y la transparencia que ejerció, por ejemplo, tanta influencia en el prestigioso Direct Cinema estadounidense<sup>6</sup>, ha encontrado un fuerte rechazo en recientes acercamientos posestructuralistas. Aunque los ejemplos podrían ser muchos (y algunos de ellos aparecerán mencionados a lo largo de este ensayo), valga ahora como muestra la opinión precisamente de un estudioso y teórico del cine español, Jenaro Talens, que define la supuesta transparencia y honestidad del documental no como una intrínseca cualidad epistemológica, sino como el resultado de una retórica y de un conjunto de estrategias narrativas. Según Talens, la impresión referencial creada por este tipo de film "is the result of an effect produced on the spectator by means of rhetorically constructive process, through which the articulation of images and sounds acquires a status of verisimilitude" (61).

Este acercamiento posibilita el análisis de los procedimientos estéticos y técnicos con los que el documental muestra, pero tergiversa; observa, pero interpreta; refleja, pero modifica; enseña, pero también inventa. Precisamente sería esta tensión la que haría del documental un espacio tan sugerente para la construcción y promoción de ciertas aproximaciones a un pasado nacional: un género que, recreando interesadamente una determinada versión de la Historia, *parece*

referirse a ésta de una manera más directa y menos subjetiva que los largometrajes llamados “de ficción”. Es, precisamente, desde esta perspectiva desde la que afrontamos *Asaltar los cielos* como una “práctica de la memoria” (Assmann 131), es decir, un proceso creativo en el que se reactiva no un tiempo pretérito, sino perspectivas y puntos de vista sobre dicho pasado. En definitiva, un relato que no se refiere a un objeto de conocimiento que “está ahí”, esperando a ser aprehendido, sino que por el contrario produce dicho objeto en el mismo proceso de la narración.

### **La voz en over: Historia e historias**

*Asaltar los cielos* discurre por dos ejes temáticos paralelos. Por una parte, la historia del comunista español Ramón Mercader, que tras ser formado en el sistema educativo de la Unión Soviética, emprendió una tortuosa carrera como agente estalinista por varios países (Francia, Estados Unidos y México, entre otros). Una carrera que culminaría con el asesinato de Leon Trotski en la Ciudad de México el 20 de agosto de 1940. Por otra parte, este film dedica una amplia sección de su metraje a contextualizar la trayectoria personal de Mercader, presentándola como un ejemplo paradigmático de un sentir político, de una determinada época y de un modelo de identidad que hoy parecen muy lejanos. La primera mitad del siglo es entendida como un tiempo de grandes esperanzas utópicas y de lealtades inquebrantables a ciertos proyectos políticos. En el gran teatro de la Historia, los años veinte, treinta y cuarenta escenifican las ilusiones revolucionarias y las prometedoras rupturas, la impresión (hoy desvanecida) de que el mundo podía ser reorganizado radicalmente a golpe de revoluciones y alzamientos populares. Esta percepción adquiere un valor añadido ya que, actualmente, tal y como explica Christopher Coker, “even among the radical left the West has lost faith in revolutionary action” (189). Un parecer que secunda John Foran cuando explica que “the international loci and foci of revolutions may be moving [away from Europe]” (1). Ramón Mercader es visto, dos décadas después de su fallecimiento, como el ejemplo paradigmático de una biografía al servicio de un exigente guión histórico y de una causa colectiva.

Estas dos líneas (Mercader y su tiempo, lo individual y lo histórico, el individuo y el medio) plantean un claro problema narrativo: cómo engarzar audiovisualmente la historia de un personaje (contada mediante entrevistas, testimonios, fotografías y otros materiales de archivo) con un paisaje, un ambiente circundante, un marco social, un amplio y plurifacético contexto histórico. En otras palabras, si el devenir existencial de Mercader supone una narrativa particular, el esbozo de amplios aspectos de toda una época funciona como una "macro-narrativa" o, en términos de Jean François Lyotard, una "meta-narrativa"<sup>7</sup>. La relación entre ambas es bastante compleja y ningún procedimiento audiovisual realiza una labor de engarce más decisiva que la voz en *over* del narrador extradiegético<sup>8</sup>. La voz en *over* del documental ha caído en desuso desde los años sesenta por varias razones: 1) dirige y manipula la atención del espectador, explicándole el contenido de las imágenes, 2) entabla una relación jerárquica con otras voces particulares y concretas, 3) se trata de una voz sin cuerpo de la que ningún personaje es responsable, y 4) tiende a adoptar un punto de vista pretendidamente objetivo y omnisciente (Nichols, *The Voice of Documentary* 51-5). No es extraño, por lo tanto, que algunos documentalistas prefieran imágenes y entrevistas concretas sin voces que unifiquen, comenten o trasciendan las distintas unidades narrativas del film.

Un claro ejemplo de este peligro lo tenemos en *Asaltar los cielos*. En primer lugar, la voz de esta narradora pertenece a la popular actriz Charo López (más popular en los años setenta y ochenta que en los noventa)<sup>9</sup>. Obviamente la voz entrenada de una profesional tiene una textura, una calidad, una modulación y un efecto estético muy distinto del producido por la voz de un entrevistado cualquiera. En segundo lugar, esta voz emana de un vacío corporal que la hace parecer si no objetiva, por lo menos desinteresada, distante y no implicada en el objeto de estudio. Esta voz no pertenece a nadie, es una voz sin un emisor concreto y resulta, por ende, lógico que haya sido denominada "voice of God" (Doane 33-38) o "an invisible storyteller" (Kozloff 3-10). En tercer lugar, la voz de Charo López no profiere usualmente una información que sea el producto de una observación o de una experiencia, sino que se encarga de ofrecer marcos explicativos, bosquejos generales sobre un periodo, resúmenes sobre las

motivaciones de un personaje o sobre la conclusión que los espectadores deberían extraer de una determinada sección del relato. Sirva como ejemplo la primera aparición de esta voz en *over*.

*Asaltar los cielos* se inicia con breves segmentos de entrevistas a Laura Mercader, Elena Poniatowska, Gay Mercader y María Mercader. En estos segmentos queda planteado un abanico de actitudes particulares ante la memoria del asesino. De inmediato, el film da paso a los títulos de crédito, que se proyectan sobre unas antiguas y evocadoras imágenes tomadas desde un tranvía barcelonés. Al concluir estos títulos, emerge la voz de Charo López que explica lo siguiente: "Entre la Barcelona de principios de siglo y la que con entusiasmo recibió a los Rolling Stones en 1976, se encierra la vida de un hombre, Ramón Mercader, hijo de su tiempo y miembro de una familia que encarna las contradicciones de un siglo". Lo importante no es si esta primera intervención (realizada sobre una grabación visual del mencionado concierto de los Rolling Stones) puede ser tenida por cierta o falsa, adecuada o excesiva. Lo relevante es que sólo la voz descorporeizada del narrador cuenta con suficiente autoridad para proponer, no un testimonio, sino un ejercicio de interpretación en el que quedan enmarcados otros testimonios. Gay Mercader, Laura Mercader o María Mercader plantean sus opiniones ante la figura de un pariente incómodo, mientras que la voz en *over* resume el contenido de estas posturas, las interpreta y las redimensiona: Mercader es mucho más que Mercader, es la sinécdoque de un siglo y de sus avatares político-sociales. Por supuesto, esta voz también conjura la ansiedad de un inicio *in media res*, concediéndole al espectador un punto de partida epistemológicamente estable: esta narradora (y no un personaje particular, subjetivo y, por lo tanto, no-confiable) establece los parámetros generales y los puntos de referencia con los cuales ir asimilando el resto de materiales. En conclusión, la voz en *over* (que aparece en veintiséis ocasiones en un film de noventa y ocho minutos) abre el relato, acompaña y tutela al espectador, y finalmente cierra la narración.

Durante la mayor parte del film esta narradora ejerce, por lo tanto, la labor de una comentarista totalizante que, en palabras de Elizabeth Ermath, "involves mediations, crossings from place to place, and from time to time, that literally establish and maintain the neutral

time 'in' which alone objectivity is possible and mobility can be productive" (205). Si esta posición de poder narrativo y privilegio epistemológico es mantenida casi de continuo, hay momentos (no demasiado abundantes pero sí muy significativos) en los que *Asaltar los cielos* replantea o incluso parodia el estatus de esta voz. En primer lugar, la voz en *over* negocia con personajes concretos del film su exclusividad sobre las meta-narraciones explicativas. De todos estos personajes el más representativo es Manuel Vázquez Montalbán, que sin haber tenido ningún contacto directo con Ramón Mercader ni con su entorno, aparece en el film en tanto que autorizado analista cultural. Es cierto que muchas de las opiniones de Vázquez Montalbán (sobre la historia del comunismo español, sobre la subjetividad del individuo revolucionario, sobre la relación del espíritu de vanguardia y la lucha política en los años treinta, etcétera) secundan la labor de la voz en *over*. No es menos cierto, por otra parte, que la presencia de un narrador particular, Vázquez Montalbán, emisor de una información parecida y en un tono similar a la pronunciada por la voz en *over*, ayuda al espectador a confrontar a esta última no como una voz sin cuerpo y sin una perspectiva parcial, sino con un cuerpo y una parcialidad determinados.

En segundo lugar, *Asaltar los cielos* incluye una reveladora escena en la que unas imágenes de archivo rodadas durante la Guerra Civil Española no son comentadas por Charo López, sino por una segunda voz en *over*. Las imágenes (por otra parte, muy conocidas y ya utilizadas en otros documentales) muestran el comedor de un céntrico, lujoso y reputado hotel atestado de trabajadores y proletarios que almuerzan o esperan a ser atendidos<sup>10</sup>. La voz masculina que explica esta escena tiene una dicción antigua y un tono hiperbólico. La calidad del sonido resulta sensiblemente inferior a la del resto del film y el contenido de la glosa presenta un cariz abiertamente propagandístico:

Los amplios comedores que antes ocupaban maquilladas y frívolas damiselas, grandes financieros, capitanes de industria, aristócratas ociosos y aventureros internacionales de toda laya, ahora están abarrotados de hombres y mujeres humildes que siguen el ritmo de la sociedad que se está creando.

Este comentario trata del audio original que debió de acompañar a estas escenas en los cines de la España republicana. La aparición de esta segunda voz en *over* produce, por varias razones, un efecto de extrañamiento respecto a la primera.

Por una parte, la narración de Charo López deja de ser la única que se superpone a una amplia gama de imágenes para explicarlas. Su estatus único y especialmente acreditado queda perturbado. Por otra parte, el talante propagandístico de la grabación realizada durante la guerra hoy resulta ineficaz. En vez de persuadir al espectador contemporáneo, despierta sus sospechas por su exagerado y aleccionador didactismo. El rechazo o el escepticismo hacia esta voz en *over* puede, además, convertirse en el detonante para el recelo ante la labor realizada por Charo López. La escena en los comedores del aristocrático hotel muestra claramente a un narrador descorporeizado que lejos de comportarse como el responsable de “relatively dispassionate inspection... and dispassionate historical inquiries” (Friedländer vii), hace las veces de un interesado interventor político. Éste intenta apuntalar el sentido de la imagen de acuerdo con una preestablecida agenda ideológica. Una vez que el espectador es impelido a desconfiar de una voz en *over*, resulta más factible que dicha desconfianza se extienda a otras. Una vez que se observa un ejemplo tan evidente de la capacidad manipuladora y del carácter inevitablemente implicado de este tipo de voz, se abre un espacio para una experiencia espectral más crítica que discute y se resiste ante los intentos de orientar o fijar dicha experiencia.

La inclusión de un breve documental (con su propio sonido e imagen) en el seno del documental produce un efecto metacinematográfico: un film que se refiere a otro film, mostrando y reflexionando sobre su propio proceder y características. Como afirma Michael Plantinga, el metadocumental ha gozado en las dos últimas décadas de una creciente popularidad que puede ser explicada como una reacción contra el cine etnográfico, el docudrama, el Direct Cinema y otras corrientes que han aspirado a la invisibilidad formal (178-188). El metadocumental intenta, por el contrario, mostrar rasgos de su proceso de construcción, exponiendo sus procedimientos y tácticas como tales. Este modelo audiovisual deja ver su tarea mediadora entre un referente y un público. Dicha mediación posee

unas claves formales, no es transparente e implica un elaborado grado de artificiosidad. Los rasgos metadocumentalistas que aparecen en *Asaltar los cielos* revisten una gran importancia porque crean una dinámica más dúctil entre la biografía de Ramón Mercader y la metanarrativa de su tiempo. Dichos rasgos complican y relativizan la oposición entre el relato de una historia (*story*) particular realizado sobre la base de entrevistas y testimonios, y el relato de la Historia (*history*) elaborado por una voz abstracta y sin emisor visible que, como sucede en este film, perora sobre el contexto político, económico, social y cultural de la España o de la Barcelona de los años treinta. Los elementos del metadocumental y, en concreto, aquéllos referidos a la voz en *over* propician un entendimiento de esta última en tanto que artificio y dispositivo, es decir, ayuda a entender esta voz como una más, *otro* (y no *el*) punto de vista. Tanto la Historia como la historia aparecen como narraciones, compuestas por alguien y realizadas, en muchas ocasiones, con procedimientos parecidos. De hecho, la ironía implícita en el metadocumental conlleva una reconsideración más democrática y flexible de la Historia que, como explica James Young, ha tendido a ser vista como la rama científica, confiable, total, racional y razonable de otros posibles acercamientos (menores, sentimentales, poco estables) al pasado, como sería el caso de la memoria.

*Asaltar los cielos* plantea explícitamente el problema del determinismo histórico, de lo psicológico y lo social, del individuo y el medio: ¿cuál es la relación entre una biografía y los grandes esquemas ideológicos de un tiempo?, ¿qué efectos tiene en una subjetividad la adhesión a una causa política?, ¿puede un estado instrumentalizar completamente a un individuo?, ¿se puede hablar de un esquema de identidad propio y específico del estalinismo?, ¿qué hubo en Ramón Mercader que nunca encajase en ese hipotético modelo identitario?, ¿es posible recuperar un retrato de Ramón Mercader que no esté radicalmente determinado por su figura de hombre público, de asesino ilustre, de "gran villano" de una tragedia histórica del siglo XX? *Asaltar los cielos* ofrece algunas respuestas a estas preguntas (que serán abordadas más adelante), pero ofrece además la posibilidad de que el espectador se acerque con cuidado a estas dicotomías (lo social vs. lo psicológico; lo histórico vs. lo

privado; lo individual vs. el medio). En términos narrativos, los dos polos de estos binomios se construyen con procedimientos parecidos. Incluso si la voz en *over* parece otorgar un estatus privilegiado a lo histórico, a lo social o al medio, hay momentos en el film que desinfla este privilegio para mostrar que lo incierto e intangible de una biografía no puede ser estabilizado contra el fondo pretendidamente estable y seguro de un contexto histórico. Éste último no pertenece a un orden extra-narrativo ni al ámbito de una voz en *over* que refiera el mundo desde un punto de una perspectiva imparcial. Esta voz es *una* voz y puede además tratarse de la menos fiable: el narrador en *over* es subjetivo, pero borra sus marcas de subjetividad; se asienta en un cuerpo, pero este cuerpo no está y, de hecho, parece no existir; cuenta desde una perspectiva más amplia y panorámica, pero nunca aborda las limitaciones y problemas de dicha perspectiva; se sirve de un tono de objetividad, pero esconde el hecho de que la objetividad es, en el mejor de los casos, una retórica, un proceso, una dialéctica y no un lugar estable desde el que narrar<sup>11</sup>.

### **La escritura en la imagen: modelos de identidad**

El documental es el género cinematográfico que ha hecho un uso más intenso y sistemático de la escritura y, en concreto, de la escritura en relación con la caracterización de personajes. A diferencia de los géneros denominados “de ficción” (que usualmente definen y nombran a sus personajes mediante las acciones y palabras de éstos, o a través de otros personajes), el documental suele servirse de los subtítulos para informar al espectador del nombre de los entrevistados e incluso de su profesión. Es este segundo dato el que busca justificar en muchas ocasiones la presencia de cada testimonio. Éste es el caso precisamente de *Asaltar los cielos*, que fija o estabiliza la identidad de sus personajes con los subtítulos. Este hecho resulta relevante porque este film aborda el problema de la camaleónica identidad de Ramón Mercader, y pareciera que las paradojas e inconsistencias de este cambiante personaje fueran conjuradas, en parte, por personajes clara y sistemáticamente definidos. Los subtítulos no constituyen la única estrategia posible para explicarle al lector quién es el individuo que aparece en la pantalla. Sin ir más lejos, otros recientes y sugerentes documentales españoles, como *Balseros* (2002) o *La espalda del mundo*

(2000), prescindien de los subtítulos, incorporando otras estrategias audiovisuales que ayudan a identificar la función e identidad de los distintos entrevistados, pero sin estandarizarlas con un título o un apelativo.

La biografía de Ramón Mercader (para la que recomendamos los libros de Luíís Mercader, Miguel Ferrà i Martorell e Isaac Don Levine) está marcada, tal y como comentábamos anteriormente, por la discontinuidad y las variaciones. Del siguiente modo se refiere a él, por ejemplo, el que fuera secretario personal de Trotski, Jean Van Heijenoort: "There is one point that still puzzles me: why Mercader's way of speaking did not awaken suspicion.... Mercader claimed to be Belgian, but.... his French sprinkled with Hispanicisms. A Belgian's French differs from that of a Spaniard" (147). Las palabras de Van Heijenoort apuntan a uno de los numerosos nudos que articulan esta trayectoria vital. Mercader nació en Cataluña pero fue educado en un centro de élite en Moscú. Su madre, Caridad del Río, era una alta dirigente del Partido Comunista que, al perder la Guerra Civil Española, se marchó a la Unión Soviética con sus hijos. Ramón Mercader vivió en varios países, hablaba varios idiomas y, a lo largo de su vida, ostentó diversos nombres. Para penetrar en el entorno de Trotski se hizo pasar por el belga Jacques Monard y por el canadiense Frank Jacson<sup>12</sup>. Tras cometer su crimen y pasar varias décadas en una cárcel de la Ciudad de México, vivió en La Habana y en Moscú, en donde finalmente fue enterrado con el nombre de Ramón López. Con el fin de entablar una relación con la colaboradora de Trotski, Sylvia Agelof, tuvo que inventar una nacionalidad y un nuevo nombre. Con el propósito de no involucrar en el magnicidio al régimen de la U.R.S.S., nunca reconoció su procedencia ni identidad durante sus muchos años de reclusión. Al salir de prisión y llegar a un territorio del bloque soviético, también se vio obligado a vivir con una identidad falsa y a llevar con extrema discreción su pasado. Mercader fue el hombre de los varios nombres, de los distintos idiomas, de las diversas patrias, de las muchas identidades. Un evocador personaje rodeado de amigos y conocidos que nunca llegaron a conocerlo, escurridizo, en constante metamorfosis, inaprensible: el agente estalinista, el hombre de negocios, el comunista irredento, el amigo cordial, el hijo fiel, el belga con acento español, el español que hablaba ruso, el

ciudadano ruso que murió en La Habana, se casó en México y quiso haber vuelto, aunque sólo hubiese sido en una ocasión, a su Cataluña natal<sup>13</sup>. Mercader es además el “otro”, el contrincante, el enemigo, el hombre que mató a Trotski, una nota en la vida de este último, un personaje oscuro y secundario en la insigne biografía del gran héroe de la Revolución de 1917.

El poliédrico perfil de Mercader contrasta, en primer lugar, con un conjunto de entrevistados a los que la narración no deja definirse a sí mismos. En los primeros instantes de cada entrevista, aparecen unos subtítulos añadidos durante el proceso de posproducción. El contenido de estos insertos no es consistente. En algunos casos, se define a la persona que vemos en la imagen de acuerdo con su profesión y nacionalidad. Por ejemplo, a José Ramón Garmabella se le define como “periodista mexicano” y a Elena Poniatowska como “escritora mexicana”. En otros casos, sólo la ocupación profesional parece relevante: “Guillermo Cabrera Infante. Escritor”, “Manuel Vázquez Montalbán. Escritor” o “Carlos Monsivais. Escritor”. En algunas ocasiones, el emisor de un testimonio es caracterizado según una experiencia política y biográfica de su pasado: “Víctor Alba. Periodista, miembro de POUM”; “Eugenio Granell. Pintor, ex-militante trotskista”; “Clemence Beranguer. Contacto de agentes de la K.G.B. en París” o “Bartomeu Costa-Amic. Editor exiliado en México”. Hay un último grupo de personajes cuya identidad es planteada en términos de su relación con los protagonistas: “Laura Mercader. Hija adoptiva de Ramón Mercader”; “Juana Proenza. Amiga de Frida Kahlo”; “Luciano Galicia. Guardia mexicano de Trotski”; “Esteban Volkov. Nieto de Trotski” o “El Burrero. Compañero de cárcel de Mercader”.

Estas breves definiciones no pueden ser subestimadas porque establecen la posición desde la que estas personas hablan. No se trata solamente de que el lector asocie el testimonio a una faceta específica de la identidad de los entrevistados, sino de que la narración explica los motivos por los que dicho testimonio aparece. Víctor Alba no es incluido en el documental como un sujeto que conociese a Ramón Mercader, sino como un periodista y, en concreto, como un periodista con una determinada filiación política. Manuel Vázquez Montalbán no es incorporado al metraje como un miembro destacado de la izquierda española, ni siquiera como un escritor comprometido con

una causa ideológica, sino tan sólo como "escritor". "El burrero" no es presentado como un delincuente con una posible opinión política, sino como "compañero de cárcel de Ramón Mercader". La asistematicidad de este proceder hace pensar, por una parte, en la irónica clasificación que Jorge Luis Borges propusiera en "El idioma analítico de John Wilkins": una suerte de contra-clasificación que ironiza sobre la supuesta consistencia y coherencia de este proceso organizativo<sup>44</sup>. Por otra parte, esta forma de organizar las identidades de los entrevistados mediante un mensaje escrito puede ser entendida bajo las dos modalidades de relación que Roland Barthes teoriza para la imagen y el signo lingüístico: "anchorage" y "relay" (38). "Anchorage" se trataría de la función realizada por aquellas grafías lingüísticas que incitan al lector a aceptar algunos significados de la imagen, desestimando o relegando otros (40). El "texto-anchorage" propiciaría, por lo tanto, una jerarquía de las posibles interpretaciones antes de que el lector se enfrentase al conjunto de éstas. Por otra parte, "relay" no enfatiza ni subraya un aspecto o una posible recepción de la imagen, sino que añade una información no incluida visualmente (41). El "texto-relay" no jerarquiza las hipotéticas interpretaciones de una imagen, sino que se suma a esta última para crear un nuevo sentido.

En *Asaltar los cielos* podemos encontrar ambas funciones. Por una parte, es obvio que la mención de una adhesión ideológica invita a una determinada lectura de ese particular testimonio. Hay entrevistados que son construidos por los mensajes escritos como sujetos políticos, subjetividades que no pueden ser entendidas sin su inclusión en organismos o partidos de izquierda. Otros entrevistados surgen como sujetos privados cuya carta de presentación consiste, sencillamente, en el contacto personal con los principales protagonistas de la narración, Trotski o Mercader. Éstos son los "hijos de", "amigos de", "nietos de", etcétera. Finalmente, hay sujetos (públicos, pero no explícitamente políticos) que aparecen en la pantalla porque su prestigio laboral e intelectual les ha hecho merecedores de exponer su opinión ante la cámara. Es evidente que los subtítulos encaminan al lector hacia una determinada comprensión de lo oído y visto. Por otra parte, hay algunos casos en los que sin la inserción de estas palabras en la parte inferior del fotograma sería imposible (para

muchos espectadores) saber quiénes son todos y cada uno de los entrevistados. Por lo tanto, la conjunción de texto e imagen depara una nueva realidad audiovisual: una identidad concreta y definida donde antes sólo había un rostro anónimo y una amplia gama de posibilidades identitarias.

Este uso de los subtítulos supone, como explica Judith Butler, un útil mecanismo para darle durabilidad, legitimidad y estabilidad a una subjetividad individual: una estrategia de un orden social y simbólico que produce una reglamentada economía de la identidad (152). Por otro lado, esta manera de controlar las identidades de los personajes ubica al espectador en una situación idónea para reflexionar críticamente sobre el grado de manipulación operado por una narrativa. *Asaltar los cielos* muestra, por escrito, cómo un documental cinematográfico no se refiere a una realidad exterior en su totalidad, sino a determinadas facetas de dicha realidad, a una imagen concreta y selectiva de esta última. En otras palabras, las personas reales de Esteban Volkov o Ricardo Muñoz-Suay no son las que aparecen en este film (con todas sus variantes y ambigüedades), sino dos personajes con estos nombres de los que se destaca que uno es el “nieto de Trotski” y el otro “un antiguo dirigente de las J.S.U.”. Lo interesante es que esta maniobra resulta mucho más visible. No se trata de que una persona se convierta en un personaje ante la cámara, es decir, en un intérprete de sí mismo (algo inevitable en todo documental)<sup>15</sup>, sino de unas palabras escritas sobre la imagen que afirman quién es ese personaje en el contexto de esa escena y del film. Aquí radica la oportunidad crítica brindada por los subtítulos: muestran con claridad cómo en el documental no hay “personas reales”, sino personajes que cumplen un rol narrativo.

Con esto no pretendemos borrar las diferencias entre los personajes de los distintos géneros cinematográficos, ficcionales o no. Es evidente que esto no es así, porque *Asaltar los cielos* no inventa una profesión para Eduardo Ceniceros cuando afirma que este personaje es el “abogado de Ramón Mercader”. Lo que sí hace este film es seleccionar aspectos de la realidad de Eduardo Ceniceros e insertarlos en una cadena narrativa en la que cumple una función. Siguiendo las palabras de Trinh Minh-ha, podemos concluir que “the referential function... is not negated, but freed from its false identification with the

phenomenal world and from its assumed authority as a means of cognition about that world" (93). *Asaltar los cielos* cumple, por ende, una función referencial pero ésta no consiste en una exacta correspondencia entre un objeto exterior y su representación audiovisual. Este film negocia con la realidad una versión de ésta, articulando una cadena discursiva y seleccionando elementos que encajan en dicha cadena. No se inventa ni se miente cuando se afirma por escrito que Eduardo Ceniceros fue el "abogado de Ramón Mercader". Sin embargo, sí se decide que, en y para ese preciso momento de la narración, el sujeto que vemos en la pantalla es fundamentalmente el abogado de Ramón Mercader. En y para ese momento del relato, el sujeto que aparece en la pantalla importa y cuenta en tanto que abogado de Ramón Mercader. Otras facetas (de hecho, la gran mayoría) de este sujeto no importan o importan mucho menos ya que son explícitamente relegadas por la narración.

Este argumento afecta, además, a la problemática identidad de Ramón Mercader, el hombre que, tal y como afirma la voz en *over*, pasó media vida "aprendiendo a ser otro". Los nombres propios, escritos insistentemente sobre el celuloide, terminan por escenificar el modo en que un artefacto audiovisual se refiere a una realidad, reconstruyéndola y modificándola para que realice de manera satisfactoria un rol narrativo. De igual manera, Ramón Mercader se disfrazó con varios nombres para llevar a cabo distintos papeles y cumplir muchas funciones. Como afirma Julian Gorkin, "the actual assassin, Mercader [was also] Frank Jacson, *alias* Jacques Mornard-Vandendreschd, *alias* Salvador Torkof, [*alias* Ramón López]" (ix). Esta constante transformación parece cuestionar la pertinencia de algunas de las preguntas que inicialmente plantea *Asaltar los cielos*: ¿realmente hay un "alguien" detrás de todas las máscaras de Mercader? ¿Existe una identidad "auténtica", esa que realmente explica y justifica la vida de este hombre? ¿Dónde se detiene este *mise en abyme* de caretas, auto-invencciones y falsos documentos? Al concluir el film, Ramón Mercader ha quedado configurado como un mosaico de voces e imágenes: el niño de la alta burguesía barcelonesa, el hijo de la revolucionaria exaltada, el amante de Sylvia Agelof, el viajero culto y políglota, el asesino, el mentiroso, el bolchevique más sincero, el preso, el exiliado, el apóstata de la U.R.S.S., el anciano sin patria, el

que nunca hizo apostasía del comunismo<sup>16</sup>, el pariente lejano y vergonzante, el conversador inteligente, el espía silencioso y calculador, el padre afectivo y bromista, el camarada de Partido, el icono del estalinismo, el mártir, la reliquia de otro tiempo, el hombre entregado a una fe, un misterio de quien todos en *Asaltar los cielos* tienen, sin embargo, algo qué decir.

Ramón Mercader podría ser entendido como el personaje perfecto del documental, aquel que cumple tantos roles como la narración y que otros personajes le exigen. La reflexión de Borges sobre la arbitrariedad de toda clasificación resulta útil en este contexto no para descalificar o aparcarse dicho procedimiento, sino para reconsiderar el valor de las clasificaciones incesantes, digresivas, contradictorias, incompletas y paradójicas. Aunque *Asaltar los cielos* se presenta como una investigación sobre las claves de su personaje protagonista mediante un abanico de personajes claramente definidos, finalmente, ofrece algo muy distinto: un superávit de claves, un retrato incompleto y excesivo al mismo tiempo, fragmentario, al que le sobran y faltan piezas. Ramón Mercader queda convertido en una figura de figuras, en una identidad de identidades, en un personaje de mil tramas del que el espectador termina por saber mucho y paralelamente muy poco. Este film no pertenece a ninguna de las corrientes del documental formalmente rupturista y, sin embargo, posee dos rasgos característicos del cine vanguardista de no-ficción: una visión caleidoscópica de su objeto de estudio y su resistencia a un cierre narrativo que resuelva y simplifique un planteamiento fragmentario (Nichols, *Documentary Film* 580-93). Mercader, el asaltador de cielos, constituye ciertamente un momento histórico de excesos, una biografía de rupturas y reparaciones, y un personaje sin centro que este film, sin embargo, trata de centrar mediante un tipo de montaje al que dedicamos la siguiente sección.

### **El montaje teleológico: Trotski como destino**

El título de este film, *Asaltar los cielos*, hace referencia a una tarea desproporcionada y excesiva: el asesinato de Trotski. En primer lugar, porque Trotski era ya en 1940 una figura estelar del panorama político del siglo XX. Tiene razón uno de sus más recientes biógrafos cuando afirma que "Trotsky's actions, as commentator and participant, have



aroused great controversy. He is [and was] admired and vilified in equal measure" (Thatcher 1). En segundo lugar, Trotski se convirtió tras 1929 (fecha en la que lo deportan a Turquía) en la figura emblemática del exiliado político. En 1917 fue uno de los organizadores de la Revolución de Octubre. Con Stalin en el poder, la Unión Soviética convirtió su muerte en un objetivo prioritario: el hombre contra la maquinaria estatal más poderosa del mundo, que él había ayudado a forjar. En tercer lugar, el título del film también puede ser interpretado desde el punto de vista de Mercader: es el hombre que asaltó los cielos y toda su biografía, antes y después del crimen, estuvo radicalmente determinada por ese evento. Mercader es el asesino, el agente ruso que se prepara para el gran crimen, el célebre convicto que recuerda su dolorosa hazaña. Trotski surge en la trayectoria de Mercader como un destino, como una labor a la que se dedica toda una vida. Trotski fue para Mercader una misión de varios años, la más importante, en realidad, la única. Tras cumplirla, Mercader sólo fue recordado y representado como "el" asesino, un hecho que lo definió de una manera abrasiva, de una vez y para siempre. No resulta extraño, por ende, que su apodo en la cárcel fuera "el hombre del piolet": el objeto explica al usuario, el hecho al hacedor, la víctima al victimario<sup>17</sup>.

*Asaltar los cielos* asume esta visión teleológica de la identidad mediante una estructura narrativa que enfatiza la linealidad, la consecutividad y la causalidad. Uno de los procedimientos con los que se logra este objetivo es el montaje. Éste no sólo realiza una labor de selección (descartando un determinado metraje e incorporando otro), sino que además ordena dicho material y establece relaciones de continuidad, contigüidad, progresión, contradicción, etcétera. En este film sólo hay un ejemplo en que dos testimonios disconformes sean incluidos con el propósito de abundar en una diferencia irreconciliable. Este desencuentro tiene lugar entre David Zlatopolski, uno de los pocos amigos rusos que le fueron permitidos a Mercader durante su segunda etapa en Moscú, y Teresa Palau, una ex-dirigente del Partido Comunista Español. En un primer momento el espectador observa y oye el testimonio de Teresa Palau en el que afirma que, sin la aplastante influencia de la madre (Caridad del Río), la existencia y la trayectoria política de Ramón Mercader no habrían sido las mismas,

ni tan siquiera parecidas. A este testimonio, rodado con un estático plano medio, le sucede otro, el de David Zlatopolski, que parece rodado en otro lugar y en otro momento. El amigo de Mercader concluye que este último no hizo lo que hizo, ni vivió como vivió, arrastrado por el magnetismo de la madre. Al terminar estas palabras, sucede algo que, en una primera visión del film, tiene un efecto sorpresivo. Por el margen izquierdo de la imagen, aparece un brazo que zarandea a David Zlatopolski. Al mismo tiempo, oímos la voz de María Palau que vuelve a afirmar, con tono impaciente, que ella conoció a la familia Mercader desde muy temprano y que Ramón jamás habría acabado con Trotski si no hubiese sido por el adoctrinamiento sufrido a manos de Caridad del Río. La cámara realiza un barrido hacia la izquierda y el espectador descubre que Palau y Zlatopolski se encuentran en un mismo cuarto, siendo entrevistados a la vez. Lo relevante de este ejemplo es que el montaje no nos informa de este hecho (no en balde, parece perseguir el efecto contrario) hasta que la anciana comunista interfiere e interviene en el otro testimonio.

Éste es el único ejemplo en el que el desacuerdo, claro y frontal, se convierte en el motor narrativo de esta biografía: dos testimonios que disparan la representación narrativa de Mercader en direcciones completamente opuestas. Este tipo de procedimientos no está abocado a desfigurar la imagen del ente retratado, pero sí plantea dicho retrato en unos términos bastante más flexibles. Tal y como explica Bill Nichols (*Representing reality* 174-5), el documental que se ha servido de estructuras narrativas lineales tiende a una comprensión del sujeto en tanto que proceso unívoco y evolutivo, desenvolviente, centrípeto y causal. Por el contrario, los films que no atienden a este “unitarian effect” (175), articulan un sujeto asentado en la disparidad, la multiplicidad y la contradicción. Sin este efecto unificador, la teleología pierde efectividad como “corsé narrativo” porque se abandona la idea de que una trayectoria vital se desplace hacia una meta, un fin o un propósito, cuyo logro justifica retroactivamente todo lo anterior. Sin teleología lineal, el sujeto no se desarrolla, sino que se hace; no avanza, sino que se mueve; no culmina, sino que muta; no es, sino que “está siendo”. Ni siquiera tiene sentido hablar de “un” sujeto en un momento dado como si éste se tratase de un material estable y concéntrico. Un modelo narrativo abierto puede proponer un sujeto

plural y ambiguo, que adopta a la vez distintas posturas, se asienta en numerosos proyectos, entona múltiples voces y discurre por distintas líneas, muchas veces contradictorias.

Éste no es el caso del montaje de *Asaltar los cielos*. En primer lugar, porque la biografía de Mercader parece caminar irremisiblemente hacia una suerte de clímax, el asesinato de Trotski. El film no muestra demasiado interés en presentar imágenes de este personaje en otro registro que no sea el del asesinato, su preparación, su plasmación, etcétera. Pareciera que Mercader (hasta los veintiséis años) sólo hubiese hecho una cosa: prepararse para matar a Trotski. Éste aparece como un sino trágico, una culminación, un reto imposible pero cumplido, un momento para el éxtasis, para la entrada en escena de un personaje secundario (Mercader) en un drama mayor de la Historia. En segundo lugar, este modelo biográfico se plasma en el siguiente tratamiento de las entrevistas individuales: cada nuevo corte en el montaje retoma el relato en donde la anterior lo deja, no para encaminarlo en una nueva dirección, sino para continuarlo y prolongarlo hasta el siguiente relevo narrativo. El ejemplo más evidente y también más paradójico aparece en las entrevistas que cuentan la muerte de Trotski. Yuri Paparov, "ex-agente de la K.G.B.", narra el encuentro de Mercader y Trotski en el jardín de la casa que este último habitaba en la Ciudad de México. Paparov explica que ambos suben al despacho, Trotski se sienta, charlan, Mercader se acerca y (citamos las palabras de Paparov) "sacando el piolet...". El film incluye otro testimonio en ese preciso instante, el de Mark Sharon ("guardaespaldas norteamericano de Trotski"). Éste hace el ademán prototípico de un apuñalamiento y termina la frase interrumpida de Paparov: "... lo mató".

Este engarzamiento tan cerrado de distintos cortes en el montaje hilvana una perfecta continuidad entre un testimonio y el siguiente. Este ejemplo, aunque obvio, no es extraño al proceder de este film. Lo específicamente paradójico de esta sección de *Asaltar los cielos* es que lo que estas entrevistas presentan de una manera tan segura y el montaje ordena tan concatenadamente no son más que especulaciones. Los dos únicos testigos de esta escena fueron Trotski y Mercader, y ninguno de los dos ofreció estos detalles: el primero porque no pudo y el segundo porque no quiso. Obviamente, quedaron en el despacho restos de una pelea, manchas de sangre y un particular desorden que

ofrecen pistas sobre cómo pudo ocurrir el ataque. Estas pistas sólo justifican aproximaciones tentativas y no un montaje en el que dichas aproximaciones parecen estar de acuerdo en una versión de los hechos. Una “versión-maestra” en la que se encuadran las aproximaciones individuales. Este ejemplo es sintomático de una estructura narrativa que aborda el misterio de Mercader de una manera poco “misteriosa”. En otras palabras, hay una insistencia verbal y retórica en las metamorfosis de Mercader, en sus cambios, en sus secretos, en sus silencios. Éstos, sin embargo, no quedan plasmados en el montaje ni en un consecuente tratamiento estructural de las entrevistas<sup>18</sup>. Mercader es el “hombre que aprendió [varias veces en su vida] a ser otro”, pero esa dinámica del camuflaje y la diferencia queda, en gran medida, empuñada o domesticada por un esquema que alinea y sistematiza alteridades y desviaciones. Éstas sirven, no en balde, como punto de encuentro y acuerdo para la inmensa mayoría de los testimonios.

Hay dos aspectos adicionales en esta construcción de la identidad de Mercader y Trotski. En primer lugar, *Asaltar los cielos* abunda, durante su segunda mitad especialmente, en el motivo del grito, la voz rota de Trotski ante el golpe de Mercader. Este grito se convierte en una suerte de fantasma shakesperiano que persigue al asesino hasta su mismo final, un *ritornelo* existencial absolutamente definitorio para Mercader. Varios testimonios (como el de David Zlatopolski) secundan esta información pero ninguno posee un efecto tan teatral como el de Eduardo Ceniceros, “abogado de Mercader”. Según este entrevistado, una de las últimas frases proferidas por el agonizante en su lecho de muerte en Cuba fue: “Estoy escuchando ese grito”. A estas aportaciones se le suma la voz en *over* que, en sus intervenciones finales, glosa en estilo lírico la soledad de Mercader, que “solo con aquel recuerdo”, “tenía únicamente aquella muerte, aquella muerte tan suya”<sup>19</sup>. Hay algo grandilocuente en esta representación filmica del acabamiento físico de Mercader: una épica del derrotado y una mística del asesino que abraza su secreto sin tapujos con el fin de 1) morir conectado a su más íntima verdad y 2) liberarse simultáneamente de la mancha ignominiosa. Una visión que conecta, por ejemplo, con la idea de lo trágico que Terry Eagleton aborda en *Sweet Violence* y, en concreto, en el capítulo “The Value of Agony”: la epifanía del

momento trágico redime al héroe del sufrimiento acarreado durante su peregrinaje vital (23-26). Mercader muere trágicamente, como Macbeth y como un protagonista del romanticismo, maldito, devorado por la inmensidad de su crimen pero instalado en el epicentro mismo de su dolor. La muerte llega, en consecuencia, como una liberación y una expiación.

Esta aproximación a Mercader y su final es compaginada con una representación de Trotski basada en la leyenda política de este personaje, en su mayestática estatura histórica y en su carácter icónico. *Asaltar los cielos* nunca atiende, por una parte, a los múltiples vacíos de información, incongruencias, mistificaciones y desajustes que, como explica Pierre Broué, los biográficos más reputados de Trotski han enfatizado en las dos últimas décadas (16)<sup>20</sup>. *Asaltar los cielos* se complace en una imagen evidente de Trotski, el mito en vida, el viejo revolucionario, la estrella perdida de la gran revolución del siglo XX, un personaje reconocible, idéntico a sí mismo, sobre el que cualquier aclaración parece innecesaria. Por otra parte, ni el pensamiento político de Trotski ni el contexto ideológico del crimen juegan un papel de relevancia en el film. En este sentido, podemos hablar de una visión personalista de este asesinato que desestima o, al menos, devalúa otros factores. Este film crea, en definitiva, una tensión narrativa que proviene de un antagonismo fatal entre un (anti)héroe trágico y el personaje de estatura mítica (Trotski). Ambos se complementan y se dan sentido en esta pieza mayor de la Historia (por la que el film destila además cierta nostalgia)<sup>21</sup>.

Hay, sin embargo, un grado de autorreflexividad en *Asaltar los cielos* que depara otra dimensión más dinámica en su representación de los antagonistas. Este film asume explícitamente que la imagen arquetípica y el discurso fatalista que se divulga de Trotski y Mercader es el producto de una serie de materiales fotográficos, periodísticos, musicales y burocráticos. *Asaltar los cielos* no sólo factura una determinada narrativa sobre estas dos biografías, sino que muestra cómo desde la prensa, la cultura popular, la música y los informes policiales o sanitarios, se produjo y reprodujo una serie de discursos en torno al "caso Mercader". La muestra más representativa de esta autorreflexividad la tenemos fundamentalmente en el entierro de Trotski. En primer lugar, la banda sonora que unifica los cortes referidos

a este sepelio no es otra que una ranchera mexicana que tiene como tema la muerte de Trotski, la traición inesperada, el desgarro de la pérdida, la doliente añoranza por el ser querido, etcétera. Todas estas claves, que en tantas ocasiones conforman el mundo sentimental de la ranchera de temática amorosa, tienen como objeto (sin que haya de por medio ninguna ironía) al revolucionario ruso. En segundo lugar, es relevante la presencia de recortes de prensa que la cámara muestra haciendo hincapié en los sensacionalistas y alarmados titulares. En tercer lugar aparece un grupo de excelentes fotografías: Mercader tras su detención, Trotski en el hospital, muerto en su cama, en el ataúd, una calavera con un enorme agujero, el cuarto manchado de sangre, el piolet con el mango recortado, una multitud llevando el ataúd al cementerio, etcétera. En cuarto y último lugar, la cámara recorre algunas de las frases más llamativas de los informes médicos y policiales: las primeras narrativas oficiales de lo sucedido.

La presencia de estos materiales en una sección que se dilata durante varios minutos muestra cómo la música, las instantáneas, los titulares y las primeras versiones de los hechos crean un producto mediático, asequible para un gran público, sentimentalmente reproducido, articulado en torno a una narrativa de violencia, villanos y héroes. El hecho de que *Asaltar los cielos* encuentre un espacio para todos estos materiales (tan explícita y abiertamente conectados con la imagen comodificada del asesinato de Trotski) ofrece al espectador un espacio para la siguiente reflexión: entre los hechos mismos y su recuento en el film hay una amplia gama de representaciones anteriores (fotos, testimonios, material archivístico, etcétera)<sup>22</sup>. Estos documentos, a pesar de haber sido tratados como una suerte de trampolín hacia una vivencia vicaria del pasado (Foucault 6), constituyen estilizadas representaciones de ese pasado que siempre atienden a determinados intereses y propósitos. Estas representaciones muestran, pero también ocultan; informan, pero también opinan; aportan datos, pero también sustentan una determinada agenda política. A esto se refiere precisamente Robert Braun cuando afirma lo siguiente: “the unmediated production of documentation, if it were at all, would forget about the simple truth of historical inquiry: that documents are representational constructions themselves” (191). *Asaltar los cielos* incluye materiales y, lo que es más importante, una presentación de



estos materiales que deja ver sin disimulos su carácter sentimentalizador o popularizador. Las biografías de Trotski y Mercader aparecen conformadas y deformadas en el film por unos materiales audiovisuales o escritos que, desde el momento mismo del asesinato, depararon un tipo de discurso de las emociones y un esquema narrativo que han moldeado (con sus énfasis y carencias) nuestro entendimiento de los hechos. La incorporación de estos materiales (música, fotografías, periódicos y documentos) es quizá uno de los aspectos más interesantes de este film: cualquier revisión o rearticulación cinematográfica de Trotski y Mercader tiene que afrontar un abigarrado palimpsesto porque una nueva imagen de estos personajes (incluso si no resulta tan nueva) surgirá de la crítica, del diálogo, del consenso o de la distancia con otras imágenes anteriores.

## Notas

<sup>1</sup> Los responsables de *Asaltar los cielos* son el periodista Javier Rioyo y el fotógrafo José Luis López-Linares. Juntos han producido una interesante serie de documentales como *Lorca: Así que pasen 100 años* (1996), *A propósito de Buñuel* (2000) y *Extranjeros de sí mismos* (2001). Este último se centra en los combatientes europeos y norteamericanos que se trasladaron a España durante la Guerra Civil para combatir con un bando o con el otro. Tanto *Extranjeros de sí mismos* como *Asaltar los cielos* están rodados de una manera parecida. Ambos utilizan materiales de archivo, voces en *over* femeninas (pertenecientes a conocidas actrices, Emma Suárez y Charo López), entrevistas a protagonistas y testigos supervivientes, y una evocadora banda sonora. Ambos films muestran además una clara nostalgia por el tiempo que abordan. Éste es percibido como un periodo privilegiado de intensidades políticas, causas justas, planes utópicos, subjetividades comprometidas y biografías atravesadas por el vendaval de la Historia. Javier Rioyo, que es probablemente el colaborador con mayor influencia en la orientación ideológica del film, trabaja actualmente para el diario *El País* (afín al Partido Socialista, actualmente en el poder) y para la televisión pública, en donde dirige un programa cultural sobre literatura. Rioyo pertenece generacional e ideológicamente a esa corriente política que podríamos denominar "la nueva izquierda", social-demócrata, cercana a las tesis de la "tercera vía", europeísta y moderada. Es precisamente esta izquierda pos-marxista, integrada en el proyecto modernizador-capitalista de una España culturalmente posmoderna, la que añora e idealiza en cierta medida un pasado más intenso. Desde una cultura descreída, escéptica, post-utópica, neoliberal y descreída de cualquier revolución social, este tipo de documentales añora o, al menos, muestra idealizadamente la trepidación y el fulgor político-sentimental de un tiempo en el que se enfrentaron grandes e incompatibles proyectos de sociedad y de futuro.

<sup>2</sup> Helem Graham y Antonio Sánchez utilizan, de una manera bastante consecuente, el epígrafe de “the politics of 1992” (406). Este periodo se caracteriza no sólo por la gradual integración social y simbólica de España en una (pos)modernidad europea, capitalista y neo-liberal, sino también por una política de la cultura plenamente instalada en las leyes del mercado, en la intensa práctica de técnicas publicitarias y en la masificación del consumo de experiencias/productos artísticos.

<sup>3</sup> Aunque sin pretensión de exhaustividad, podemos destacar algunas obras de novelistas tan asentados en el panorama literario español como Javier Cercas, *Soldados de Salamina* (2001); Javier Marías, *Tu rostro mañana. Fiebre y lanza* (2002); Julio Manuel de la Rosa, *Las guerras de Etruria* (2001); Manuel de Lope, *La sangre ajena* (2000); Manuel Soler, *El nombre que ahora digo* (2000); Manuel Rivas, *El lápiz del carpintero* (2000); Lorenzo Silva, *Carta blanca* (2004); o Dulce Chacón, *La voz dormida* (2002). En el terreno de la historiografía han destacado la reedición de obras clásicas sobre la Guerra Civil (como la de Hugh Thomas), la aparición de ambiciosos ensayos (como los de Paul Preston) y la publicación de polémicos estudios de carácter revisionista y un tanto divulgativos (como los de Pío Mora o César Vidal). A esto habría que sumarle las importantes exposiciones (muchas de ellas itinerantes) y algunos libros conmemorativos organizados en torno al tema.

<sup>4</sup> El género del documental influye también en la imagen que un país tiene de sí mismo. Obviamente, este no es un género mayoritario y su consumo suele quedar limitado a ciertas salas (de cine de arte y ensayo, cine-clubs o de cine independiente), y a su proyección en televisión. En el caso español, las dos cadenas públicas (TVE1 y TVE2) suelen apoyar el rodaje de films nacionales. De hecho, muchos de éstos terminarían siendo económicamente deficitarios si no fuera por la compra de los derechos televisivos por parte del ente público. En el caso de *Asaltar los cielos*, este film obtuvo un Premio Goya al mejor documental, llegó a tener estreno comercial en grandes ciudades (Barcelona, Madrid y Valencia fundamentalmente) y ha sido emitido por TVE en un par de ocasiones. Buena muestra de este éxito (limitado, insistimos, debido a las propias limitaciones comerciales del género) es que tanto Rioyo como López-Morales no han encontrado impedimentos económicos insalvables para desarrollar una larga carrera como documentalistas. De todas formas, sería impreciso cifrar el impacto de un documental en función del número de sus espectadores físicos. Obviamente hay espectadores (intelectuales, escritores o cineastas) que tiene la capacidad de otorgarle una resonancia mayor a ciertas obras. Éste sería el caso de *Asaltar los cielos*, un film de culto que ha constituido una influyente referencia para documentales posteriores sobre la Guerra Civil.

<sup>5</sup> No es casualidad que el género del documental llegara a convertirse en una cita obligada para todos los espectadores durante el periodo franquista. Todas las proyecciones comenzaban con el famoso NO-DO, una suerte de noticiario que contaba y cantaba las excelencias del Régimen. Lo relevante es que estos breves documentales se presentaban, antes de dar paso al cine ficcional y de evasión, como una dosis de realidad nacional de carácter verídico y factual. En otras palabras, para medir la incidencia e influencia



de un determinado film en un público no sólo es importante el número de espectadores, sino el modo en que esos espectadores asumen la información que se les trasmite, el estatus ontológico que se le adjudica a las imágenes vistas. Desde esta perspectiva, el documental ha disfrutado tradicionalmente de una privilegiada relación con los referentes históricos, porque dicha relación pareciera no estar basada en la fabulación, sino en la representación. *Asaltar los cielos* puede ser interpretado, por ende, como una doble respuesta al NO-DO del Franquismo. En primer lugar, porque ofrece una contra-imagen de la Guerra Civil y, segundo lugar, porque también problematiza (como se explica a lo largo de este artículo) el modo en que un documental representa pero también reinventa cualquier referente.

<sup>6</sup> El Direct Cinema supuso, entre otras cosas, una aplicación de las nuevas tecnologías cinematográficas al género del documental. Estos avances facilitaron equipos de rodaje mucho más ligeros, que exigían la participación de menos personas. Esto produjo un tipo de documental en los años sesenta que aspiraba a captar la realidad sin el artificio ni la intervención del documental anterior. Esto se tradujo en una iluminación naturalista, cámara en mano, menos cortes en el proceso de montaje y el rechazo frontal a la preparación o ensayo de escenas.

<sup>7</sup> Lyotard realiza una crítica de la modernidad cultural y filosófica por estar asentada en una suerte de metanarrativas fundacionalistas sobre las que se edifican otros muchos discursos "menores". Lyotard defiende obviamente una discusión abierta y constante entre esos discursos menores sin que se imponga una narración-maestra cuyo carácter fundacional resulta ilusorio y además restrictivo.

<sup>8</sup> La voz en *over* es aquella cuya fuente no sólo está fuera del encuadre sino además fuera de la acción diegética misma. La voz en *off* es aquella, por el contrario, cuya fuente está fuera del encuadre aunque ésta pertenece a la acción diegética. En otras palabras, la voz de un narrador externo en tercera persona es una voz en *over*, mientras que la voz de un personaje al que no vemos en la pantalla constituye (aunque participa de la escena en cuestión) una voz en *off*.

<sup>9</sup> Charo López comenzó su carrera televisiva en 1967, pero la popularidad no le llegaría sino hasta la serie *Los gozos y las sombras* (1981). Para la pantalla grande, Charo López participó en el "destape", una generación de films rodados durante el tardo-Franquismo o durante la Transición en la que el erotismo se convirtió en un auténtico reclamo para el gran público. *Las cuatro novias de Arturo Pérez* (1976) o *Los placeres ocultos* (1977) son algunas de sus obras más populares de esta época. En los años noventa esta actriz ha participado esporádicamente en algunos proyectos relevantes, como *Kika* (1993), *El detective y la muerte* (1994), *Secretos del corazón* (1997) y *Plenilunio* (1999). Aunque no podemos extendernos en este tema, es importante subrayar que la voz de esta actriz resulta, por lo tanto, muy popular para una generación de espectadores españoles, especialmente de televisión (cuando en España sólo había dos canales y se podía hablar de una comunidad de telespectadores bastante homogénea). Hablar de Charo López supone además hablar de una actriz cuyo físico fue explotado por la industria audiovisual en un momento en el que las ansiedades y

contradicciones sexuales del país eran evidentes. Las interpretaciones de esta voz pueden ser varias. Por una parte, ofrece una cercana familiaridad para los espectadores que vivieron, como adultos, la Transición. Para éstos, la voz de Charo López está asociada a la erotización del medio cinematográfico y, en general, de los medios audiovisuales del país. No creo que esta erotización quede completamente anulada en este documental, aunque aborde una problemática muy distinta del cine del “destape”. De hecho, mediante esta elección auditiva se consigue erotizar, en alguna medida, el contenido histórico del film. Por otra parte, Charo López es mucho más que una actriz de débiles films eróticos; se trata de una de las “decanas” de la interpretación española, toda una figura que aporta experiencia y autoridad. Sin duda, éstas son también cualidades que el film capitaliza al utilizar su voz. En definitiva, *Asaltar a los cielos* incorpora con Charo López todo el espectro de implicaciones que la figura de esta actriz despierta: sensualidad, trasgresión (erótica y cultural), experiencia y autoridad en el medio cinematográfico.

<sup>10</sup> Estas imágenes tienen un evidente carácter carnalesco. La inversión de espacios y clases sociales, propiciada por la violenta revolución ocurrida en algunos sectores del bando republicano, queda perfectamente ejemplificada en un uso social de la burguesía (el restaurante, el servicio y el hotel urbano) reapropiado y resignificado por un proletariado comunista y anarquista.

<sup>11</sup> Mark Bevir se refiere a este tipo de objetividad que no emana de una perfecta y ahistórica adecuación entre objetos y representaciones, sino de un proceso comparativo y coyuntural: “Objectivity as a product of a human or historical practice.... In this sense, assessment of the objective status of a particular instance of knowledge is something to be judged not by some atemporal comparison with given facts, but by a historical investigation into the place of that instance of knowledge at the particular time being considered.... Working out of objectivity is itself a profoundly historical process” (344).

<sup>12</sup> Si en este film hay algún aspecto que realmente ejemplifique la teatralidad y “performatividad” extremas de la identidad de Mercader, éste es su relación con Sylvia Agelof. Tras una larga relación, esta última tuvo que asumir que había sido engañada y manipulada desde el principio y que cualquier tipo de sincero sentimiento había sido el efecto de una convincente actuación. Mercader llevó a cabo esta prolongada puesta en escena ante Sylvia y, nos preguntamos, si ante sí mismo. En otras palabras, este personaje (que convirtió su identidad en un campo de experimentos y alteraciones) pudo perder la noción (¿o quizá no?) de esa delgada línea que separaba sus creencias de sus fingimientos, su meticuloso teatro de falsos nombres de sus íntimas y verdaderas creencias.

<sup>13</sup> Uno de los entrevistados (en concreto, su abogado) comenta que Mercader le había confesado en una ocasión su deseo (imposible y, por ello, más intenso) de volver a Cataluña. Según este testimonio, Mercader añoraba especialmente un pequeño pueblo de la Costa Brava, Sant Feliu de Guíxols. *Asaltar los cielos* concluye con unas imágenes de esta población durante un típico día de playa en un mes veraniego. Las imágenes, rodadas en los años noventa, tienen un desencantado y agrio tono irónico. El



deseo incumplido del legendario comunista español, que cifró con su desafortunada vida "todas las contradicciones de un siglo", tenía como objeto una vulgar playa que se ha convertido, tras la masificación del turismo, la especulación del terreno y los abusos de la construcción, en un espacio estéticamente mediocre y socialmente inocuo. Los deseos y la realidad, las revoluciones y sus restos, las utopías y las distopías.

<sup>14</sup> Borges afirma lo siguiente en este cuento: "En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en a) pertenecientes al emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas" (95-6). El asimetrismo de esta clasificación depara una *jouissance* de las categorías, incesantes, múltiples, en progresión exponencial.

<sup>15</sup> David McDougall no está, sin embargo, de acuerdo con la noción de que una cámara afecte o reste espontaneidad a las acciones de los protagonistas de un documental: "The reactions that they have are always infinitely more sincere than those they have when they are not being recorded [because] they can behave more naturally while being filmed than in the presence of an ordinary observer, since the cameraperson is preoccupied with his or her job, and this is understood by the subject" (287). Aunque éste no es el lugar para abordar este problema, nos preguntamos cómo puede conocer McDougall el grado de sinceridad con que un personaje se comporta si sólo tenemos acceso a sus acciones y reacciones una vez que éstas son grabadas. De lo que sí tenemos constancia es de que el contexto fenomenológico y social de nuestras acciones no incluye (usualmente al menos) ni un equipo de grabación ni la conciencia de que el material obtenido por dicho equipo vaya a ser visto por miles o millones de personas.

<sup>16</sup> Es una pena que *Asaltar los cielos* no preste más atención a las desavenencias entre diversos testimonios que muestran versiones muy distintas sobre la opinión que Mercader tuvo al final de su vida sobre la U.R.S.S. y su propio servicio a este estado. Mientras que su amigo David Zlatopolski concluye que Ramón murió fiel a sus ideales comunistas, Eusebio Cimorra se refiere a una ocasión en la que Mercader le confesó sentirse engañado y defraudado.

<sup>17</sup> Según cuenta uno de los compañeros de prisión de Mercader, el apodo de éste era "el hombre del piolet". De hecho, esta forma de poner apodos era relativamente común y los presos solían ser bautizados según el instrumento que habían utilizado para cometer su crimen. Hay en esta práctica una clara sobredeterminación: el hombre queda definido por una acción, por un delito. *Asaltar los cielos* asume esta sobredeterminación porque no esboza imágenes de Mercader que no estén asociadas al asesinato de Trotski. Por un lado, esto propicia un personaje fílmico bastante coherente que cumple un rol narrativo de una manera efectiva. Por otro lado, esta coherencia les resta polifonismo a personajes a los que retóricamente se les define como muy variados y ambiguos.

<sup>18</sup> *Asaltar los cielos* y, en concreto, su voz en *over* insisten en definir a Mercader como un personaje muy evocador, excesivo, escurridizo y poliédrico, pero estas características no quedan plasmadas en una metodología epistemológica. En otras palabras, la estructura narrativa de este film no incorpora los desajustes, paradojas y contradicciones entre distintas perspectivas y testimonios. Algunas de estas contradicciones y paradojas se refieren, por ejemplo, a la relación de un origen burgués con el servicio a la causa comunista, las tensiones de una familia que funcionó como una cooperativa ideológica, o el supuesto desencanto que Mercader tuvo no sólo con la U.R.S.S., sino también con el desarrollo de su propia vida.

<sup>19</sup> La última etapa de Mercader es descrita como un infructuoso intento por alejarse de su crimen, por poner una distancia cualitativa entre su presente y un pasado excesivo y radical. *Asaltar los cielos* recrea la muerte de Mercader como ese momento en que este personaje reafrenta sus fantasmas y asume su inevitable destino, el de ser y morir como el asesino de Trotski.

<sup>20</sup> Broué explica concisa pero convincentemente que en la trayectoria de este dirigente bolchevique hay todavía múltiples aspectos, periodos, decisiones, motivos y acciones que exigen mucha más investigación, entre otros motivos, porque han sufrido abundantes tergiversaciones tanto en negativo como en positivo.

<sup>21</sup> La nostalgia que este film destila hacia aquella época (tan clara, por ejemplo, en la banda sonora) no resulta ajena, como explica Andreas Huyssen, a una sociedad tardo-capitalista y post-industrial. En estas sociedades europeas, que tienen una relación tan conflictiva con el tiempo, cierta izquierda europea reinventa la década de los treinta como un periodo de intensidades políticas hoy desvanecidas (1-9). A este mismo proceso se refiere Gilliam Rose cuando explica que "post-modernism in its renunciation of reason, power, and truth identifies itself as a process of endless mourning, lamenting the loss of securities which, on its own argument, were none such" (11).

<sup>22</sup> La estructura y buena parte del metraje de este documental, como el resto de films rodados por Rioyo y López Linares, descansan en imágenes obtenidas de diversas fuentes, como la Filmoteca Nacional, el Archivo General de la Guerra Civil Española, y los archivos de organizaciones políticas y sindicales como el Partido Socialista Obrero Español, el Partido Comunista de España, la Unión General de Trabajadores y la Confederación General del Trabajo. En general, todos estos archivos atraviesan un periodo de renovada actividad y reconocimiento debido al mencionado "boom" editorial en torno a la Guerra Civil. Para las nuevas historias, biografías, exposiciones y libros de fotografías publicados sobre este tema se está recuperando y restaurando un amplio material fotográfico-documental. Lo interesante de *Asaltar los cielos* es su particular acercamiento a estas fuentes. En general, podemos esbozar dos posturas fundamentales hacia las imágenes del pasado. Por una parte, tenemos una postura negativa que desestima el uso de imágenes porque éstas ofrecen una falsa y vicaria vivencia del pasado. Las imágenes, especialmente cuando se refieren a procesos traumáticos, domestican y limitan las dimensiones de lo que, en

el fondo, es irrepresentable. Esta postura es, por ejemplo, apoyada por Claude Lanzmann en su fundamental film *Shoa* (1985). Por otra parte, hay una postura posibilista que sin considerar el material de archivo como una fuente desproblematizada y segura de información, entiende su utilidad. Ésta es la postura respaldada por *Asaltar los cielos*, que incluye materiales fotográficos y documentos con una clara conciencia de que éstos no son el pasado mismo ni una fiel imagen de éste, sino representaciones de las que se debe desconfiar.

### Obras citadas

- Asaltar los cielos*. Dir. Javier Rioyo y José Luis López-Linares. Perf. Elena Poniatowska, Esteban Volkov, Laura Mercader, Manuel Vázquez Montalbán. Cero en Conducta, 1996.
- Assmann, Jan. "Collective Memory and Cultural Identity." *New German Critique* 65 (Spring-Summer 1995): 125-133.
- Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. Trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.
- Bevir, Mark. "Objectivity in History." *History and Theory* 33.3 (1994): 328-344.
- Borges, Jorge Luis. "El idioma analítico de John Wilkins." *Obras completas II*. Barcelona: Emecé, 1996. 84-87.
- Braun, Robert. "Problems of Historical Representation." *History and Theory* 33.2 (1994): 172-197.
- Broué, Pierre. "Trotsky: A Biographer's Problems." *The Trotsky Reappraisal*. Ed. Terry Brotherstone and Paul Dukes. Edinburgh: University Press, 1992. 16-24.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter. On the Discursive Limit of Sex*. New York: Routledge, 1993.
- Coker, Christopher. *War and the Illiberal Conscience*. Boulder, Colorado: Westview Point, 1998.
- Doane, Mary Anne. "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space." *Yale French Studies* 60 (1980): 33-50.
- Eagleton, Terry. "The Value of Agony." *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*. Oxford: Blackwell, 2003. 23-40.
- Ermath, Elizabeth Deeds. "Beyond History." *Rethinking History* 5.2 (2001): 195-215.
- Ferrà i Martorell, Miguel. *La vida secreta de Ramón Mercader*. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1987.
- Foran, John. "Introduction." *Theorizing Revolutions*. Ed. John Foran. London: Routledge, 1997. 1-7.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. Trans. A. M. Sheridan Smith. New York: Harper Torchbooks, 1972.
- Friedländer, Saul. *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe*. Bloomington: Indiana University, 1993.
- García Fontanet, Ángel. "La Guerra Civil no ha terminado..." *El País* 21 Enero 2003: 8.
- Gedi, Noa' and Yigal Elam. "Collective Memory- What Is It?." *History and Memory* 8.1 (1996): 30-50.

- Gorkin, Julián. *Murder in Mexico. The Assassination of Leon Trotsky*. Westport, Connecticut: Hyperion Press, 1950.
- Graham, Helen and Antonio Sánchez. "The Politics of 1992." *Spanish Cultural Studies*. Ed. Helem Graham and Jo Labanyi. Oxford: University Press, 1995. 406-418.
- Huyssen, Andreas. *Twilight Memories. Making Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge, 1995.
- Kaes, Anton. "History and Film: Public Memory in the Age of Electronic Dissemination." *History and Memory* 2.1 (1990): 111-29.
- Kozloff, Sarah. *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley: University of California, 1988.
- Levine, Isaac Don. *The Mind of the Assassin*. New York: New American Library, 1960.
- Liotard, Jean François. *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- McDougall, David. "Beyond Observational Cinema." *Movies and Methods*. Ed. Bill Nichols. Volume II. Berkeley: University of California Press, 1985. 280-311.
- Mercader, Luis. *Ramón Mercader, mi hermano. Cincuenta años después*. Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- Minh-ha, Trinh T. "The Totalizing Quest of Meaning." *Theorizing Documentary*. Ed. Michael Renov. New York: Routledge, 1993. 90-107.
- Nichols, Bill. "Documentary Film and the Modernist Avant-Garde." *Critical Inquiry* 27 (2001): 580-610.
- \_\_\_\_\_. *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- \_\_\_\_\_. "The Voice of Documentary." *New Challenges for Documentary*. Ed. Alan Rosenthal. Berkeley: University of California Press, 1988. 48-63.
- Plantinga, Carl R. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Rose, Gilliam. *Mourning Becomes the Law. Philosophy and Representation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Talens, Jenaro. "The Referential Effect: Writing the Image of the War." *Modes of Representation in Spanish Cinema*. Ed. Jenaro Talens y Santos Zunzunegui. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 1998. 58-72.
- Thatcher, Ian D. *Trotsky*. London: Routledge, 2003.
- Van Heijenoort, Jean. *With Trotsky in Exile. From Prinkipo to Coyoacán*. Cambridge: Harvard University Press, 1978.
- Young, James. "Between History and Memory." *History and Memory* 9.1/2 (1997): 47-58.

**TÍTULO:** *"Asaltar los cielos: Trotski, 'el hombre del piolet' y el documental cinematográfico."*

**PALABRAS CLAVE:** Guerra Civil; Ramón Mercader; memoria histórica; cine español; representación del pasado.

**FECHA DE RECEPCIÓN:** 17 de noviembre de 2005.

**FECHA DE ACEPTACIÓN:** 11 de junio de 2006.

**TITLE:** *"Asaltar los cielos: Trotski, 'the man of the piolet' and film documentary."*

**KEY WORDS:** Spanish Civil War; Ramón Mercader; historical memory; Spanish cinema; representation of the past.

**DATE OF SUBMISSION:** November 17h, 2005.

**DATE OF ACCEPTANCE:** June 11<sup>th</sup>, 2006.





Desde  
El Campus



# Conferencias de la Cátedra Alfonso Reyes

---

Las siguientes miniconferencias fueron leídas por sus autores durante la presentación de la colección “Capilla Alfonsina”, coeditada por el Fondo de Cultura Económica y la Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey. Esta mesa, titulada “Alfonso Reyes entre México y Madrid. Una tertulia para armar tremolina”, tuvo lugar en la Casa de América en Madrid, España, el 1 de junio de 2006.



# La sonrisa de Alfonso Reyes

Julio Ortega  
*Brown University*

Muchos años después, cuando ya el Fondo de Cultura Económica nos había inventado como latinoamericanos mundiales, gracias a los intelectuales españoles de la diáspora (América Latina ganó la Guerra Civil Española, ha dicho Carlos Fuentes), el gran Alfonso Reyes se enfrentó al pelotón de fusilamiento de sus *Obras Completas*. Sonriente, sobrevivió el desafío de presidir su propia eternidad impresa: más de 20 volúmenes de prosa varia, dispersa y magnífica.

Una vez, José Emilio Pacheco, escéptico de oficio, me dijo que hemos publicado las *Obras Completas* de Alfonso Reyes para dejar de leerlo. Don Alfonso, sabio entre burlas y duende entre veras, habría sonreído esa duda sobre los volúmenes mayúsculos. Y habría recordado a Rubén Darío cuando lamentaba aquellos libros que no acaban nunca. Pero Reyes, que lo había previsto todo, también había considerado que la eternidad está enamorada de las obras más breves del tiempo. En sus propios leves libros se enciende risueña su prosa pródiga, nítida y magna.

Reyes hizo de la fugacidad su lección clásica, porque nada es más precioso que el instante y más duradero que lo vivo. Por eso, la sonrisa de Reyes nos ilumina el trance y alivia el trámite, con su fe en el habla, en esas sílabas del tiempo; y con su sabiduría de la conversación, esa amistad del camino. La sonrisa socrática de Alfonso Reyes nos sigue salvando a los lectores de cualquier fusilamiento. No en vano escribió: "La sonrisa es, filosóficamente, más permanente que la risa."

En una de sus crónicas madrileñas, Reyes celebra el don civil de Francisco Giner de los Ríos. Acaba de salir de la cárcel, nos dice, y luce, sin embargo, una sonrisa de tolerancia, más liberal que española. El espíritu de la crítica es la ironía que, a su vez, es madre de la sonrisa, nos advierte. En ese encuentro de Reyes y Giner de los Ríos, la gracia de la comunicación alimenta la fe en la comunidad.



No demasiados años más tarde, hablando de Alfonso Reyes con Octavio Paz, una de esas tardes mexicanas en que el tiempo tiene el peso de la luz, me dijo Paz que Reyes se había dedicado a los griegos para eludir la actualidad. Don Alfonso habría sonreído la ironía, y podría haberle recordado a Paz que quien se entrega a los libros, en verdad, olvida el ejercicio de la caza y la administración de su hacienda. También recordaba Reyes que lo que falta narrar es la historia del hidalgo que de tanto leer libros dio en escribirlos.

Pero, bien visto, Reyes descubrió para nosotros la actualidad de los clásicos. Puso a conversar, creo yo, a Grecia y a México como si el pasado más remoto se debiera enteramente a su orilla más presente. En la geotextualidad atlántica, Alfonso Reyes –como Cervantes y Sor Juana Inés de la Cruz– ven la otra orilla del idioma como un horizonte creciente, allí donde lo moderno es la tolerancia a ti debida. En otro momento de intolerancias, Reyes descubre que entre el mundo clásico –hecho en el diálogo, la medida, y la justicia democrática– y el nuevo mundo americano –cuyo ensayo moderno es entonces México, saliendo recién de sus revoluciones– España podía ser un trance mediador decisivo. Animada entonces por el espíritu liberal que promete la modernidad democrática, España se le aparece a Reyes en la encrucijada de un siglo XX recién bautizado por la primera gran guerra. Giner de los Ríos, nos sugiere Reyes, ha derrotado a la tradición autoritaria española. Su sabia sonrisa libre pertenece ya al futuro, a la conversación entre España y América, anunciada por Cervantes, forjada por Rubén Darío, dramatizada por César Vallejo, ironizada por Borges, y celebrada por Carlos Fuentes y Alfredo Bryce Echenique.

Reyes reclamaba en sus crónicas madrileñas respeto e interés por América Latina, por su destino –trágico y luminoso–, hecho de pueblos trashumantes que llevan el español como divisa, no de cruzados sino de crucificados de las fronteras y los consulados. (Mi doloroso pasaporte peruano sobrelleva las visas españolas por un máximo de seis meses). Las nuevas migraciones del español en Estados Unidos, que remontan el curso de la víctima para demandar el decurso del diálogo, son ahora mismo el frente más sensible del español transatlántico. Reyes había previsto, desde Madrid, ese diálogo con el inglés y, corrigiendo a Darío, anunció que serían los norteamericanos los que terminarían hablando en español. Por eso,



digo yo, que los Estados Unidos nos debían primero explicaciones, después excusas, y ahora las gracias.

Gracias son debidas a Madrid por haber sido propicia a la prosa de Alfonso Reyes –griego, mexicano y madrileño-; o sea, alguien hecho de canela fina y muy capaz de armar la tremolina. Una prosa nuestra y vuestra, que nos mejora mutuamente, y que es bueno merecer, por magna, mágica y magnífica.



# Alfonso Reyes y los libros

Consuelo Sáizar

*Fondo de Cultura Económica*

**L**a biblioteca de Alfonso Reyes refleja toda su ansia libresca; su adoración por los libros se ve plasmada en el nombre que le puso, la Capilla Alfonsina, de la cual él se consideraba no sólo su ángel guardián, sino “el duende”, el Duende Alfonsino, como se conoce al *collage* de su imagen cerniéndose sobre o arrojando su biblioteca.

Sin embargo, en sus primeros escritos aparece como una melancolía acerca de los libros leídos y atesorados, que, a mi entender, contradirían lo anterior, ese espíritu juguetón que se avizora al autonombrarse duende de una capilla.

Basta leer *El demonio de la biblioteca* (117-126):

En el ambiente de tu taller aletea el aburrimiento con sus alas de plomo y los sueños de cabeza pesada asoman por los rincones del salón y detrás de los libros (...) yo te miraba y remiraba, hasta que, cansado de la monotonía de tus gestos, volví la vista a tus libros y a tus estantes y, paseándola por todos los títulos, fui, en síntesis, recordando todos los asuntos –que yo también he leído ya los libros todos.

Ésta es una afirmación que repite una y otra vez (como en *Cuestiones estéticas* 97), con expresa referencia a Mallarmé:

¡Áspero dolor de sentir la monotonía del mundo porque se han leído ya todos los libros y la carne es triste!

O la queja presente en *Calendario* (343):

Hay mal de libros como hay mal de amores. Quien se entrega a ellos olvida el ejercicio de la caza y la administración de su hacienda.



Las noches, leyendo, se le pasan de claro en claro y de turbio en turbio. Al fin, se seca el cerebro. [...]

O la angustia reflejada en *El cazador* (50):

Mas ya a mí los libros no me quieren; ni me abren su alma, ni me agradecen los cuidados que me he tomado por la salud de sus cuerpos. Me parece que se ponen traviosos con la primavera, y temo que un día se vayan volando por la ventana, agitando sus hojillas como alas.

Parecería que añora aquella época en la que iba de descubrimiento en descubrimiento:

Vivir entre ellos sería para un joven la vida de las delicias: sería, como dicen los griegos, la leche de pájaros (*El cazador* 150).

Esa leche de la que se amamantaba en las bibliotecas:

Hoy ha podido afirmarse que la mejor universidad es una biblioteca selecta, "Jardín del Abril y Aranjuez del Mayo", como decía Gracián, y hoy todo aprendizaje teórico nos lleva a imaginar los desvelos solitarios del Fausto. ¡Y que sería, en efecto, de algunos si no hubiéramos dispuesto de libros para corregir a solas tantas deficiencias de los programas académicos! (*La antigua retórica* 352).

Se trata de esa época en la que los libros, los buenos libros, nos acompañan igual que los buenos amigos, pues tal es "el más alto fin de los libros: el ser, para los hombres, una grata y fiel compañía" (*Simpatías y diferencias* 53), como en la época en la que "las víctimas del estío madrileño solemos esperar para octubre la llegada de los nuevos libros y los viejos amigos" (21). Se trata de aquella época en la que "todos hemos padecido un naufragio, y nos aferramos con amor a cada uno de los objetos que vamos salvando de la catástrofe: cuándo un hacha o una escopeta, un libro, un amigo, una mujer" (*Las mesas de plomo* 336).

Permítaseme, en esta ocasión, citar una cuarteta clave (en *Repaso poético* 269).



Llaman: -un libro, un amigo,  
 los dos de igual calidad.-  
 Al uno le digo: "Entrad",  
 y al otro: "Empezad", le digo.

Las bibliotecas, los libros que incluyen, los amigos, los amores. Pero, ¿y cuando se trata de los libros propios? Sus afirmaciones a lo largo de los años representan otras maneras de ver la escritura. Por ejemplo, de *Las vísperas de España*, recordando viejos tiempos:

Yo escribo ahora lejos de mis libros y los aludo por recuerdos y notas (67).

Yo no hago libros: dejo que los libros se hagan solos: yo los veo crecer (160).

Leer y escribir se corresponden como el libro cóncavo y el convexo: el leer llama al escribir, y éste es el mayor y verdadero mal que causan los libros (*Calendario* 343).

Hay que recordar a Stevenson que –dice él– nunca salía de casa sin dos libros: uno para leer, otro para escribir (*El cazador* 154).

Reyes incursiona en todos los aspectos del libro, pero poner títulos es para él una pesadilla. Por lo visto algo sucedió cuando escribía *El cazador* (293 y 303), ya que es en éste donde se enfrenta a dilemas que acaban por superarlo.

Bautizar un libro es un rito lleno de terrores supersticiosos. Témesese al hacerlo echar sobre el libro la sombra de un hado funesto [...] En la economía de la obra el nombre es un centro de equilibrio, un norte ideológico, una manera de destino espiritual. Si la dedicatoria en que ponían toda su esperanza los escritores de ayer sirve para propiciar al magnate, el título propicia al dios [...] La vida está ahí, esperando, para condenarlos al olvido, a los libros que estén mal bautizados; o pronta a alterar los títulos que no correspondan a su ritmo, ya torciéndolos, ya abreviándolos. Libros hay, escritos en serio, a los que el negligente escritor ha crucificado con un título, sin quererlo, cómico; y otros que sobreviven con la injuria de un título alterado, cual con una cicatriz en el rostro.

[...] yó no puedo dedicar a nadie este libro de divagaciones. A este libro yo lo condeno a la vida ruda de los libros: a aburrirse en los



escaparates, a empolvarse en los rincones oscuros, a que lo estrujen las manos de las gentes, a que lo maldigan los muchos. Yo no puedo dedicar a nadie mis pesadillas líricas: corran por el aire de la noche como una honda de inquietud o un grito de sed.

En estas dos largas citas nos sorprende un Alfonso Reyes que, o bien por exceso de literato se pone en manos de la crítica más exigente, o bien por exceso de pudor se lava las manos ante los que llama “pesadillas líricas”.

En *Páginas adicionales* (título que no compromete y que remite al pasado), el mismo título carece de segundas intenciones, pero algunos de los párrafos nos dejan de nuevo aquella sensación de melancolía a la que ya aludimos antes. Tres textos seleccionados al azar:

La obra debe defenderse sola, aparte de las sanas intenciones del obrero. Y los libros son como unos huérfanos perennes, sin padre que los valga (417).

Los libros pueden ser engañosos: hay que contrastarlos con su autor responsable (433).

Cada libro me recuerda un orden de estados de ánimo que me es grato, que me ha sido útil –íntimamente útil– dejar definido... pero, por regla general, libro escrito es deseo apagado (450-451).

Podríamos ahora incursionar en otra de las constantes de la escritura alfonsina y que oscila entre el gozo de la amistad y la desesperación que provocan los enemigos del libro. Algunas citas nos darán fe de esa constancia:

La amistad de los libros es una imitación atenuada de la amistad de los hombres: no hay amigo tan complaciente como un libro; a su autor ni siquiera lo tenemos delante (*Los dos caminos* 243).

Quiero terminar con uno de los textos de don Alfonso, acerca de Sor Juana Inés de la Cruz, esa mujer incomparable cuya *Respuesta a Sor Filotea* es uno de los textos clave de la literatura española:



[Sor Juana] había descubierto algo que constituye a la vez el secreto de la cultura y el secreto del estudio. En sus afanes por entenderlo todo, en su incontrastable sed de conocimiento que rayaba en la heroicidad, luchando con los obstáculos que nuestras sociedades han puesto de todo tiempo a las mujeres que quieren embarcarse en el mismo barco de los hombres, y que hacían de la colonia un medio singularmente impropicio para su formación intelectual; desvelándose a solas, como decía la pobre, sin más maestro que un libro ni más condiscípulo que un tintero insensible con quien departir sobre las verdades que iba adquiriendo; se había dado cuenta de esta intercomunicación que existe entre los distintos órdenes del saber; había comprobado por sí misma que unas disciplinas ayudan a otras... (*Tentativas y orientaciones* 211).

Como conclusión, ¿qué representaba el libro, pues, para Alfonso Reyes?

En verdad, la cultura misma en que vivimos, la cultura que disfrutamos y gracias a la cual existimos dentro de nuestra sociedad, es inaccesible, en su totalidad, a todos y cada uno de nosotros. Sólo está en los libros (*Última Tule* 129).

Con lo que nos remite al principio de esta charla. Si toda nuestra cultura está en los libros, ¿no será que, según Reyes, debemos lanzarnos a la lectura de todos los libros que caen en nuestras manos? Sin duda, si nos atenemos a la otra máxima del polígrafo mexicano:

Medicina para el sano  
sin almirez ni alquitara:  
libros en la mesa, para  
cuando la frente en la mano.  
Este galeno galano  
Brinda la triaca mejor,  
que para quien pena por  
la falta de un compañero,  
los libros son lo primero.  
(¡Claro! Después del amor.) (*Constancia poética* 278).

A lo largo de su historia, el Fondo de Cultura Económica ha suscrito con admiración y regocijo la bibliofilia de don Alfonso Reyes. La edición de sus *Obras Completas* y la edición de estos textos destinados a la divulgación son constancia de ello. Muchas gracias.



# El viaje utópico de Alfonso Reyes

**María Ramírez Ribes**  
*Universidad Simón Bolívar*

**E**n la “Americanería Andante,” recogida en *Norte Sur*, Reyes afirma que el Senado de México considera, desde hace tiempo, cierto proyecto de ciudadanía hispanoamericana; mientras, desde Madrid, y de una manera independiente, un jurisconsulto mexicano disertaba sobre las posibilidades de esta utopía. Poco después, se declaró en España la República, y algunos diputados españoles hicieron suyo el plan de ciudadanía automática para los hispanoamericanos. El documento está recogido entre los apéndices de un folleto publicado por la Embajada de México en Madrid, entonces a cargo de Genaro Estrada.

La utopía de Bolívar de la Magna América vio en este episodio, que tanto le interesó a Reyes, una posibilidad de hacerse realidad. El interés de Reyes por la utopía como vínculo entre Europa y América, tiene su origen en el momento del descubrimiento, aunque llegará a afirmar que, según el caso, “la utopía es hija o es madre del descubrimiento”.

Reyes ha insistido que, “para entender las cosas hay que partir de sus orígenes”; quizá por eso, en el primer capítulo de la *Última Tule*, “El Presagio de América”, afirma: “Desde que el hombre ha dejado constancia de sus sueños, aparece en forma de raro presentimiento la probabilidad de un nuevo mundo”. Reyes define las utopías como “figuras inspiradoras propuestas como ejemplo a la imaginación humana”. En este marco, conviene recordar que la transformación de la mitología en historia se hizo patente con el descubrimiento de América, pero ese hecho fue, a su vez, reflejo de la importancia que en el orden anímico y espiritual tuvo, desde la más remota antigüedad, la conquista de un cielo en la Tierra.



Los antecedentes de la utopía en relación a América y la importancia de América misma frente a la utopía han sido preocupaciones de Alfonso Reyes en numerosos ensayos y conferencias a lo largo de su obra, principalmente en los recogidos en la *Última Tule* y en *No hay tal lugar*, recopilaciones de textos escritos a caballo entre Europa y América, a partir de 1920. Los recogidos en *Última Tule* podrían abarcar hasta 1941, pero los de *No hay tal lugar* conforman –y cito– “casi un hacinamiento de notas sueltas que con frecuencia se remiten a obras anteriores en torno al tema de las utopías”. Estas notas se comenzaron a escribir en 1924.

En *Última Tule*, Reyes hace un recorrido de leyendas y realidades que antecedieron a lo que, finalmente, fue la hazaña colombina, y define el descubrimiento como “el resultado de algunos errores científicos y algunos aciertos poéticos.”

América, a los ojos de una Europa desencantada, comienza a definirse –afirma Reyes– “como posible campo donde realizar una justicia más igual, una libertad mejor entendida, una felicidad más completa y mejor repartida entre los hombres, una soñada república, una Utopía”.

América, concluye Reyes, “aparece como el teatro para todos los intentos de la felicidad humana, para todas las aventuras del bien”, como paraíso para reformadores.

Desde el siglo XVI, en que Montaigne reivindica a los “caníbales”, la imagen del “buen salvaje” será una constante en el pensamiento de los constructores de utopías. Las utopías renacentistas, con Moro a la cabeza, serán fuente de inspiración para muchos de los proyectos utópicos que se llevarán a cabo en América desde el siglo XVI. Los hospitales de Vasco de Quiroga en México y las misiones de los jesuitas en los pueblos guaraníes son vivo ejemplo de una labor que se prolongó, en el caso del Paraguay, hasta bien entrado el siglo XVIII.

La *Oceana* de Harrington incidió, de manera directa, en la construcción de los Estados Unidos de Norteamérica. Reyes afirma que la Inglaterra que imagina Harrington, “casi pudiera llamarse ya la Nueva Inglaterra, con mayúscula”. Esta presencia también se detecta en los procesos revolucionarios mexicanos. Tanto la ley agraria como la renovación de magistrados que propone *Oceana* resumen, para



Reyes, los lemas de la Revolución Mexicana: “repartición agraria, sufragio efectivo y no reelección”.

Durante el siglo XIX, la influencia utópica se hace sentir en las cartas constitucionales americanas, pero también en las colonias de los utopistas que visitaron América. Owen, Saint Simon, Cabet, Considerant, entre otros, intentaron hacer aportes científicos y tecnológicos a las jóvenes repúblicas. Y todavía, durante el siglo XX, América se constituyó en continente de esperanza, como en efecto lo fue para los cientos de exiliados españoles acogidos por los países americanos después de la Guerra Civil.

No se puede entender la historia de Europa y América sin el vínculo de la utopía que los une. Y se entiende mejor la relación creativa de España y México gracias a uno de sus mayores adelantados, Alfonso Reyes, capaz de imaginar un cielo mejor para ambos territorios.

En *No hay tal lugar*, Reyes se detiene, con leve ironía, en la influencia de Harrington y afirma que, si bien Harrington no logró en vida lo que se había propuesto, pocos perciben lo que le debe la posteridad política. Y citando a Saintsbury se pregunta: “¿‘Chiflado’?”. Y responde: “Estos chiflados hacen la historia”.



# Conferencias de la Cátedra Luis Barragán

La conferencia magistral de Pedro Ramírez Vázquez fue leída el 3 de octubre de 2005 en el Auditorio Luis Elizondo del Tecnológico de Monterrey con motivo de la XII edición de la Cátedra Luis Barragán. Por su parte, la conferencia de Miguel Ángel Roca se realizó el 3 de abril de 2006 en el Auditorio Luis Elizondo, en el marco de la XIII edición de la misma Cátedra.



# Conferencia Magistral

**Pedro Ramírez Vazquez**

**P**rimero, pues, mi reconocimiento tanto a esta ejemplar institución de enseñanza que es el Tecnológico de Monterrey, como a la Cátedra Luis Barragán.

Mi más grande interés es el saber que a la mayor parte de quienes están aquí, en forma obvia, les interesa la arquitectura, por ser maestros en esta disciplina, por ser profesionales en el ejercicio o por ser estudiantes. No pretendo dar ningún tipo de ponencia sobre uno de los múltiples aspectos que tiene el ejercicio de nuestra profesión. Quisiera, después de una explicación breve, que esto sea solamente una conversación con todos ustedes. Por eso me interesa muchísimo el escuchar no sólo las opiniones que les hayan surgido al conocer o al enterarse de alguna de mis acciones profesionales, algo que les inquiete de por qué se hizo, cómo se hizo, qué resultados ha tenido o pienso yo que ha tenido, y también, pues, otros aspectos en que ustedes piensen que una opinión mía pueda serles de utilidad.

Quiero, fundamentalmente, tener una conversación con ustedes. No dudo de la libertad de apertura que tenga la respuesta de ustedes porque, aun cuando sé que provienen de varias universidades, sé que los regiomontanos siempre hablan directo y preciso. Eso me ayudará a dar respuesta a los comentarios que puedan surgir sobre lo que ya han conocido por la presentación que generosamente hizo el doctor Ramón Vargas acerca de mi obra.

Solamente deseo hacer una primera intervención para que puedan tener una idea más clara aunque no acerca de la norma, sí acerca del hábito para construir y realizar obras de diversos tipos. Desde luego, es obvio que, conociéndolas, encuentran ustedes que son obras que, de alguna manera, siempre han sido de servicio muy claro para la educación y, aparte de la educación, siempre han estado orientadas al servicio colectivo. La mayor parte de la obra que he tenido oportunidad de realizar es para su uso colectivo y eso es lógico porque considero que la arquitectura y el urbanismo son simplemente



actividades para servir a grupos, a grupos con un propósito lo mismo religioso que de recreación o de aprendizaje. En la mayor parte de mi obra, he tenido ese objetivo, que está de acuerdo con lo que pienso, y con lo que la mayor parte de ustedes saben, que la arquitectura es una disciplina de servicio. Lo que se hace es para servir a alguien o para servir a muchos, pero, fundamentalmente, es de uso colectivo.

La arquitectura se vive, se habita, se usa, no es sólo fotografía. Es frecuente que la arquitectura, conocida a través de las revistas y de magníficos fotógrafos, sea más hazaña del fotógrafo que del arquitecto. De todas las obras arquitectónicas surgen opiniones válidas sobre si eran necesarias o no; por ejemplo, si cumplieron con su objetivo o no, y cómo se realizaron. Se trata del Museo Nacional de Antropología.

Como todo, la arquitectura, la verdadera arquitectura, no nace con los primeros bocetos, ni con los primeros análisis gráficos que se van haciendo. Es producto de una serie de circunstancias que son poco conocidas y que hacen que se distorsione un poco ese tipo de arquitectura. Ustedes habrán escuchado o leído, alguna vez, que el Museo de Antropología se construyó en 19 meses. Eso es cierto. Desde que pusimos el primer pilote, el día de la inauguración, hasta la total instalación de sus colecciones y servicios, fueron 19 meses; pero no se menciona que antes de esos 19 meses se hizo un estudio de tres años. Así trabajaban Don Jaime Torres Bodet y el presidente López Mateos. Es una obra que refleja esa extraordinaria generación de gobierno que México tuvo.

López Mateos, presidente culto, con una formación auténticamente cultural y democrática, forjado como joven vasconcelista. La generación que formó José Vasconcelos, al no ser éste gobernante, se dispersó, se refugió en la enseñanza. Así, por ejemplo, en la secundaria 4, en México, mi maestro de historia general era Carlos Pellicer; maestro de español y de literatura, Salvador Novo; de matemáticas, Sotero Prieto y Nápoles Gándara; de botánica y zoología, Maximino Martínez. En esa época en que, por la lotería, pienso yo, me tocó nacer, pude disfrutar y captar la enseñanza integral de esa generación. Y fue Carlos Pellicer el que me orientó a la arquitectura. Pero no con lecciones de arquitecto. Simplemente en la última clase con que cerró el curso, quiso recordarnos que una de las raíces básicas de nuestra civilización es la cultura helénica, y nos hizo, en aquella



oportunidad, una descripción muy clara, muy viva de la vida ateniense en la Acrópolis, de su forma de vida, de su libertad, de su principio de la democracia. Pero sus expresiones fueron tan vivas, que nos enseñaron a ver que los espacios construidos, la arquitectura, eran simples formas de convivencia, de convivencia colectiva. Pero no nos hablaba de estudios, ni de materiales, ni de las expresiones plásticas del mármol blanco, sino de cómo vivía la población ateniense a través de esos espacios. De ahí me quedó grabado que una función básica de la arquitectura es la convivencia. El usuario es quien le da vida al espacio. La arquitectura se vive, se habita, se usa, no sólo se fotografía.

No es muy buena lección ver los catálogos de arquitectura de las revistas, en las que sólo se muestra el resultado formal de un gran objeto urbano, pues no se analiza por qué fue necesario hacerlo, por qué le daba motivo al arquitecto para pensar que su actividad no se limitaba a sus bocetos y a sus trazos en un papel, aunque, ahora, en una computadora que, en muchos aspectos de la composición es menos útil que la mano hábil y concedora, pero que, de todas maneras, es un instrumento útil para el estudio más que para la creación.

Como les decía, antes de iniciarse la construcción del Museo de Antropología, se hizo un estudio de tres años.

Formó Don Jaime Torres Bodet a un equipo donde estaban treinta asesores: antropólogos, arqueólogos e historiadores. Seguramente van a recordar algunos nombres que han visto en librerías como autores de algún texto. Arqueólogos como Alfonso Caso, Ignacio Marquina, Piña Can y Alberto Ruz. Historiadores como el padre Garibay y Miguel León-Portilla. Ellos eran los que nos iban informando a los arquitectos acerca de las cualidades e importancia que habían tenido todos los aspectos culturales que dominaban en la concepción del museo. También nos iban ilustrando en algunos casos en que los vestigios que se exhibían no podían dar una idea clara de esa etapa cultural. Luego, el otro equipo, el plástico, el que hacía los bocetos para ilustrar al visitante, el que hacía el panorama general. Fue otro aspecto de esa generación. Fueron Rufino Tamayo, González Camarena, de quien tienen ustedes el mural de este Tecnológico. Estuvieron, además, Leopoldo Méndez, Carlos Mérida, Leonora Carrington y todos los



necesarios, precisamente, para enseñarle con detalle los valores de cada etapa al visitante. Por eso se seleccionaban, porque nos ayudaban a comprender esas culturas o esas etapas. Por ejemplo, para el colorido huichol, el artista adecuado era Carlos Mérida. Para mostrar los hábitats otomíes a base de jarca, pues qué mejor que un arquitecto como Mathias Goeritz. Para mostrar todas las diversidades de las culturas universales en la sala de “Introducción a la Antropología”, González Camarena. En el vestíbulo, para mostrar la síntesis del pensamiento prehispánico, pues qué mejor que Rufino Tamayo. Menciono a estos artistas plásticos y a aquellos maestros científicos porque son, en realidad, quienes nos dieron el programa a los arquitectos. Nos hicieron entender cuál era el propósito y la trascendencia de la obra. En la realización, el área de gobierno, pues parece, ahora, como si fuera de otra época más lejana o de otro país.

Les repito, López Mateos, presidente culto, Torres Bodet, poeta, literato extraordinario, tan gran educador que fue director internacional de la UNESCO, es decir, secretario de educación del mundo. Un regente en la Ciudad de México como Ernesto Uruchurtu, de servicio real, de servicio a la población que en esa época habitaba nuestra capital. Ése fue el equipo que nos enseñó a concebir la funcionalidad del edificio que se tendría que hacer. En lo técnico, la generación de los ingenieros Félix y Oscar de Buen, de arquitectos como Ricardo Robina, Rafael Mijares y 55 más, porque tuvimos 25 salas que proyectar. Cada sala tenía su arquitecto responsable, su museógrafo responsable, su especialista responsable en iluminación, en clima, en todos los aspectos físicos. Fueron tres años en que cada ocho días el presidente López Mateos, cuando estaba en México, asistía a ver cómo seguía la obra. Don Jaime Torres Bodet se reunía con este equipo una o dos veces a la semana. Así aprendimos los arquitectos lo que debía ser el Museo de Antropología. Tres años en los cuales se visitaron cincuenta y ocho museos importantes en el mundo, llevando un análisis, una matriz de qué era recomendable, de qué veíamos como acierto y qué veíamos como problema a evitar. En una tarea muy precisa, Ricardo Robina visitaba esos cincuenta y ocho museos viéndolos sólo en su aspecto de institución educativa, de investigación, de conservación, de restauración. El arquitecto Jorge Campuzano se dedicaba a ver los

equipamientos, la cantidad, la calidad, el tipo, el control de clima, de aire acondicionado, de seguridad, etc.

El arquitecto Rafael Mijares menciona todas esas observaciones para concebir posteriormente los espacios. A mí me tocaba visitar los mismos 58 museos desde su aspecto de funcionalidad. Muchas veces se piensa qué dejaron, realmente, esas visitas para la realización del museo. Les voy a relatar unas cuantas experiencias. Al visitar el Museo del Louvre, veíamos que en la quinta sala se encontraba la Gioconda. Llegaba el tour directamente a la sala cinco, donde estaba la Gioconda. Para ello cruzaban e interrumpían al público de las otras cuatro salas; veían precipitadamente la Gioconda, la retrataban y salían, otra vez, interrumpiendo las cuatro salas. Y el auténtico conocedor interesado que visitaba el museo, pues, el primer día visitaba siete salas y cuando quería regresar a la octava, volvía a atravesar las otras siete interrumpiendo a todo mundo. Esto no se debe hacer y esto lo ven reflejado en el Museo de Antropología.

Se puede llegar directamente a la sala de interés sin cruzar ni interrumpir a las otras; se puede visitar las salas una por una, de forma aislada o, si se quiere, en un circuito continuo, aunque esto requiere más tiempo. Eso lo aprendimos en el Louvre.

En el Vaticano, la sala larga, obviamente no la Sixtina, es una zona longitudinal mucho muy extensa y cada sala se comunica con una puerta al centro que hace, desde que se entra a la primera, que se tenga el impacto de todo lo que se va tener que ver y ya se quita la atención cuando hay una pieza interesante y se la quiere ver con cuidado; pero, emocionalmente, se tiene la presión de todo aquello que todavía falta por recorrer. Ahí aprendimos que cada sala, en cada uno de sus ambientes, se vaya viendo por partes de acuerdo con el guión, sin sentir la presión de todo lo que nos falta ver. Eso nos llevó a la distribución básica en la museografía, lo cual aprendimos en el Museo Vaticano.

En la Galería Pitti de Florencia exhibían, entonces, tal profusión de cuadros valiosos que los tenían desde el zoclo hasta el plafón en salas muy altas que obligaban a alquilar prismáticos para poder ver las pinturas que estaban hasta arriba. Y así, sala por sala. En la tercera estaba yo tan agobiado que le dije a mi señora, que siempre me acompañó, “ya vámonos”. Y como respuesta clásica de señora exigente

me dijo, “cómo que ya vámonos, si a eso vienes. En tal sala, cuatro cinco después de ésta, hay otra pintura de Boticcelli”. Sabía que me agradaba Boticcelli; “mira, aunque esté Boticcelli pintando, yo ya me voy”. Me di cuenta que lo que sentía era agobio por la visita al museo. No había habido una sola ventana, no había habido un solo espacio para comentar, para seguir viendo con interés tanta riqueza artística. Ahí aprendimos que las salas deben aislarse y el contenido debe dosificarse; tratar lo básico y no tratar de agobiar con demasiados ejemplos. Así fueron muchas de las enseñanzas.

Se acababa de inaugurar entonces, en Roma, el Museo Etnológico. Empezaba el uso del acero inoxidable y de los acrílicos. Obviamente abundaban las soluciones extraordinariamente diseñadas, diseño italiano de la época, en donde estaba el contenido del Museo. Eran tan impresionantes esos diseños de vitrinas que me fui tomando bocetos de cada una. Y como en la quinta sala, donde seguía yo haciendo mis dibujitos, me dijo mi señora, “¿Te interesan mucho estas vitrinas, verdad?”, “Sí”, le dije. “Mira qué calidad de diseño tiene el uso de estos materiales”. Y me hizo una pregunta sangrienta: “Sí, ¿y qué tienen adentro?”. Me quedé pensando; tenía toda la razón. El diseño de la vitrina absorbió todo mi interés. Lo que hice fue destruir mis dibujitos y llegar a la conclusión de que la mejor vitrina es la que no cuenta, es la que no se ve. Lo importante es proteger el contenido.

Y así fue, detalle por detalle, para lo que sirvieron esa matriz de estudio y esa visita a 58 museos. Todo eso se llevó tres años.

El momento en que ya la capacidad económica del gobierno lo permitía, preguntó don Jaime Torres Bodet al Presidente: “Bueno, ¿ya nos autoriza usted a construirlo?”. El Presidente estaba totalmente convencido porque toda esa investigación la había vivido cada ocho días. Y no sólo él, sino también Torres Bodet, Ortiz Mena, Secretario de Hacienda y el Jefe de Gobierno del D.F.

Así se generó esa obra. Por lo tanto, ya fue fácil subir el switch y empezar a trabajar y terminar en diecinueve meses.

Sé que lo viví y es bonito relatarlo, pero también estoy consciente de que esa formación, esa calidad de equipos y esa calidad de gobierno no son frecuentes. Ahora, si no hubiera crecimiento en el gobierno, sí es responsabilidad del arquitecto profundizar y armar equipos de



consulta como los que se hicieron entonces. Ya de ahí se derivó todo lo demás. En cuanto a la ubicación, ahí no había árboles. Ese terreno enorme era el club de tenis y de frontón del sindicato de la Secretaría de Transporte, de manera que no se sacrificó un área verde. El acceso no se ubicó, como hubiera parecido importante para algún arquitecto hacerlo, sobre la avenida Reforma, para que se vea la fachada. Eso hubiera inhabilitado la vialidad fundamental de la ciudad, que es el Paseo de la Reforma. Por eso se pensó hacer el acceso lateral sobre la avenida Gandhi, para no alterar, con la presencia del museo, esa vía tan importante. Y se hizo lateralmente, con su propia plaza de acceso.

En una de las visitas del Señor Presidente López Mateos, ya muy avanzada la obra, le hice este comentario: "Mire usted, ya no interrumpimos Reforma, pero al meterse ahora a la avenida Gandhi, frente al museo, todo visitante se retrata o quiere una fotografía del museo y va a tener primero los autobuses de las agencias de viajes. Lo adecuado sería que ese tramo de la avenida Gandhi lo hiciéramos por abajo, hiciéramos el paso vial por abajo y dejar libre el acceso". Y me dijo: "Sí, es buena idea, pero lo que usted quiere es más presupuesto. ¿no?", "Pues sí, sí quiero más presupuesto". Había tal coordinación de gobierno que me dijo: "Bueno, mire, mañana lunes se atraviesa usted, –porque a una cuadra vivía el Lic. Ortiz Mena, Secretario de Hacienda– mañana lunes se atraviesa usted al desayuno y se lo plantea a Ortiz Mena para que lo podamos hacer". A los dos días de haberlo comentado con el Secretario de Hacienda, la partida para la obra del Museo ya estaba depositada en nuestra cuenta. Con esa agilidad de trabajo, con esa comprensión mutua de todas las autoridades, con el apoyo de los historiadores y de los científicos, con el apoyo de los artistas plásticos, entonces, el museo se pudo hacer en esos diecinueve meses, con esa calidad que es la que hace que la arquitectura pueda ser vigente, la calidad de ejecución.

Hace uno o dos meses cumplió cuarenta años. Cuarenta años por los que han pasado ya unos 30 ó 35 millones de visitantes. Es esta área del arquitecto: pensarlo así, en función del usuario y del visitante, porque en un museo hay dos personajes que atender, el visitante que va a conocer nuestro pasado y otro protagonista que son los vestigios, los testimonios, lo que nos queda de esas épocas. Y hay que respetar a los dos, a los dos personajes. Al que se visita y al que es visitado.



Ese ejemplo, en escalas diferentes, en tiempos distintos, ha sido la lección más clara que he tratado de seguir en mi ejercicio profesional. Esta obra es la que me da la posibilidad de esa expresión de cómo se confunden tres generaciones de técnicos, historiadores, de sabios y de gobierno.

Creo que ese ejemplo general les puede dar idea de cómo, siguiendo ese mismo sistema en grados diferentes, se dio la oportunidad de trabajar con esa acuciosidad, al máximo, en muchas de esas obras que han visto en las imágenes.

Ésa es la introducción que quería yo, por ser la obra que más fácilmente se ejemplifica. Sé que, si todavía no la han conocido directamente, cuando lo hagan, van a identificar cómo cada espacio tenía un trabajo anterior de una gran amplitud.

Ahora, después de esta digresión, me interesa entrar en la conversación que les ofrecí. Sería más fácil si hubiera más luz para verlos, para no ser escenografía de un acto, sino ámbito de verdadera conversación y vernos de frente y platicar.

Quisiera oír sus preguntas, sus inquietudes, sus comentarios, sus juicios, porque en todas las obras hay razones que, para algunos de ustedes, es necesario conocer. Me gustaría oírlos y escuchar la franqueza de los regiomontanos, para empezar por ahí.

## Sesión de preguntas y respuestas

### **Arquitecto, ¿cómo surgió la idea de hacer un techo sostenido por una sola columna, en el Museo Nacional de Antropología?**

Es una pregunta frecuente. A veces, por ser claro y directo, mi respuesta puede sentirse como “descolón”, como mala respuesta. Sí, alguien alguna vez me preguntó: “¿Cómo se te ocurrió el paraguas?” Le dije: “Mira, no soy ocurrente, no se me ocurrió, me resultó”. ¿Y cómo me resultó? Pues, porque veinticinco salas de museo van a tener que visitarse libremente, como les explicaba; nos da un gran espacio central que, como gran patio, es normal, es frecuente, no sólo en la arquitectura mediterránea que heredamos, sino también en la arqueológica, en la que existía el gran espacio de uso colectivo. No digamos en Teotihuacán, pero en Uxmal y en todas partes lo hay. La

solución es un gran patio para que los grupos visitantes se manejen libremente, sin perder su idea de grupo, pero que no se nos agobie el espacio y parezca entrada de aeropuerto. Ese espacio necesita mantener una gran libertad de tránsito para grupos importantes y cada uno va por su parte. El patio va a funcionar, pero en época de lluvias vamos a tener que ir pegados a la pared para no mojarnos y se rompe esa libertad de movimiento que queremos tener. Siguiendo un razonamiento infantil: si cuando llueve me pongo un paraguas, me protejo con él, entonces vamos a proteger ese espacio con un paraguas. ¿Que resulta muy grande? Bueno, sí, el espacio es muy grande. Pero, además de que se siga viendo ese espacio protegido, nos permita seguir viendo el bosque, y seguir viendo el cielo. Por lo tanto, la cubierta de ese espacio hay que elevarla para que sigamos viendo el cielo y sigamos viendo el parque. Todas las salas tienen siempre un gran ventanal hacia el jardín en donde a veces continúa la exposición. Eso era parte del aprendizaje de la visita a la Galería Pitti: que la gente al entrar al museo no se sienta capturada por un edificio. Al entrar al Louvre, al Museo del Hombre en París, a cualquier vieja construcción de la arquitectura antigua que tiene su puerta centrada, al Prado, el visitante entra y ya está capturado por el museo, ya está encerrado en el museo. Eso no pasa en Antropología, porque en cada sala tenemos siempre vistas y salidas al jardín. Y en el gran espacio central tenemos la vista del cielo, porque el techo se levanta como paloma para dejar ver el cielo arriba de las galerías de las salas, se sigue viendo libre. El que va a Chapultepec a gozar un día abierto y de campo no se va a tropezar con el museo para verse encerrado; se tropieza con el museo el que va de día de campo y fácilmente percibe la facilidad de entrar. Toda la fachada es abierta, totalmente acristalada, para que no haya nada que limite al visitante o lo cohiba para entrar, puesto que las taquillas y los servicios están adentro. Entonces, el paseante puede entrar libremente. Ahora, en época de asaltos, también dentro de esa libertad están las cabinas de control, pero sigue siendo abierto y libre. Al hacer la cubierta en esa forma, para dejar la vista del cielo, estamos en una zona boscosa y en otoño va a haber mucha hojarasca, vienen las lluvias, la bajada, en mantenimiento burocrático va a estar tapada, y entonces tendría yo que captar ahí una cantidad de agua para la cual no está calculada la cubierta. Hay que dejarle

caída libre; entonces, al centro, se abre la estructura, te deja pasar y cae el agua. Y si por ahí va a caer agua en época de lluvias, pues, vamos a acostumbrarlo a que eso va a seguir pasando y aprovechamos así el mantener ahí un recuerdo del ambiente exterior de la construcción prehispánica, vamos a volverlo fuente. Ya que en la parte de abajo, para la cimentación de la columna que tiene la cubierta, hay un cubo enorme que es una cisterna, pero que a la vez es la raíz en que se apoya ese dado para la cubierta. Es un árbol. La columna, el fuste y, abajo, ese dado de concreto pesan lo mismo que pesa toda la cubierta y está equilibrada. Entonces, en realidad, es igual que un árbol: la fronda, el tronco y las raíces. Constructivamente, era la técnica que podíamos tener en la época. Se construyó con unas impresionantes armaduras de acero. Seguramente, en la tecnología actual del acero y de las armaduras, esa misma solución se podría hacer más ligera en peso y en costo, pero estábamos en el 64, hace 40 años. Y así se hizo el paraguas del museo. De todos esos análisis, así nos resultó el museo, pero nunca pensamos: qué tal si nos echamos un paraguas aquí. Ya no fue conversación de taller de arquitectos, de a ver qué se te ocurre; no se nos ocurrió, nos resultó.

**¿Nos podría comentar cómo fue el traslado de Tláloc desde el pueblo donde se encontró, Cuatlinche, al Museo Nacional de Antropología e Historia?**

El Tláloc que se puso en el Museo de Antropología e Historia resultó de dos propuestas surgidas de ese gran comité de apoyo del programa. El Museo va a ser muy visitado, pero queremos que el Museo salga a la calle; que, ostensiblemente, en la forma exterior haya un gran vestigio arqueológico que ya, digamos, anuncie o bien incite al visitante a ir, a entrar al Museo: se pensó en una gran estela maya que íbamos a traer de Campeche, de la zona de Edzná, pero los análisis técnicos nos hicieron ver que era una piedra caliza que en el clima de la ciudad de México se iba a afectar mucho: no era recomendable. Había que buscar alguna gran pieza que fuera precisamente del ámbito y clima de la Ciudad de México. Ésa fue una recomendación del propio López Mateos cuando supo que no era conveniente traer la gran estela maya y que necesitábamos traer una



pieza, si no basáltica, sí de la misma textura y densidad de la cantera del área náhuatl. Y nos dijo: “En mi época de excursionista vi un gran monolito que no está terminado, cerca de Chapingo, en la población de Cuatlinche”. Lo comenté con Alfonso Caso y con Ricardo Robina. Fuimos, y según el cálculo inicial, cálculo de arquitecto, dijimos que eso debía de pesar como 40 toneladas, que era mucho y que no lo podríamos llevar. La realidad fue que, al hacer el análisis, los ingenieros nos dijeron que pesaba 60 toneladas como mínimo, que estaba enterrado y que todavía tenía abajo un espolón. Llevarlo al Museo de Antropología e Historia sería difícil, se necesitaban plataformas especiales y todas esas cosas. Al conocerlo en una de esas reuniones, todos los historiadores y demás especialistas nos dijeron que sí era representativo, muy importante y simbólico tenerlo en el Museo, no como dios o diosa del agua sino como un vestigio teotihuacano que, por alguna razón, no se terminó, pero que tendría un valor arqueológico y así nos organizamos para llevarlo. En la organización surgieron, como es natural, los inconformes, los que se hacen su propia imagen para rechazar algo, sobre todo, cuando piensan que es obra del gobierno. Y tuvimos objeciones muy serias por parte de la población que inventó necesidades que no estábamos atendiendo o que estábamos agrediendo. Decían: “Eso que harán es quitarle un interés al turismo de Cuatlinche.” El turismo de Cuatlinche era una señora con una cubeta de refrescos que iba cada ocho días. Pero aún así, la prensa se ocupó de exagerar el problema y de animar el rechazo para llevar el Tláloc al Museo de Antropología e Historia. Las instrucciones del presidente López Mateos fueron muy claras: “No vamos a contaminar una obra tan importante como el Museo con un problema social que realmente no existe; así que o lo traen en paz o realmente no lo traemos: vaya y convénzalos”. Tocó ir a hablar con la población de Cuatlinche, que eran 65 familias, para convencerlas de que no se opusieran y que lo pudiéramos llevar. Es algo que recuerdo con un gran afecto porque en muchos sentidos hubo muchas lecciones. Se hizo una reunión de las 65 familias, presidida por un maestro rural, Don Plácido, a quien todos respetaban por haber sido maestro de todos y me dijo: “Explíquenos por qué se lo quieren llevar”. Le hice una explicación del valor que tenía como vestigio importante de la gran cultura náhuatl, de la cual todos ellos eran descendientes,



y el gran valor que tendría eso era que lo conocería toda la población de México y los turistas extranjeros que irían. No sé qué tanto fue, hablando en términos de estudiante; todavía no me había alejado mucho de la escuela. No sé qué tanto dije en mi rollo que se hizo un gran silencio; terminé en la total ignorancia de qué respuesta iba a tener. Entonces, el maestro Plácido me dijo: “En esa construcción náhuatl tan interesante, creo que estás en razón” y, dirigiéndose a la población, se volteó y les dijo: “Miren la piedra, así le decían al Tláloc, es como el pasto de la laguna, el pasto de la orilla y el pasto del centro de la laguna son pasto de la misma laguna”. Me quedé extrañado, y la respuesta de quien era líder fue: “Te lo puedes llevar”. En náhuatl, en una construcción con base en parábolas, semejante al hebreo, lo que les dijo fue que todo era México: el pasto de la orilla y el pasto del centro era pasto de la misma laguna. Así que llevar el Tláloc no fue un problema técnico, sino social, y descubrir el gran sentido de respeto que le tiene la población náhuatl a sus vestigios. Así fue como fue el Tláloc a la Ciudad de México.

**¿Qué es lo que principalmente hace falta en las ciudades de México, en este momento, desde el punto de vista arquitectónico?**

El problema no es de este momento, es un problema circular y éste es el centralismo. El centralismo nos trae consecuencias desde la época prehispánica: el centro de poder, el centro económico; viene el Virreinato y sigue siendo el mismo problema de la concentración que sigue creciendo porque, a través de las distintas formas de gobierno, todo el atractivo y toda la economía, y toda la cultura y toda la salud se concentran en las posibilidades de un lugar y así va creciendo este centralismo. No sólo se habla de un centralismo nacional, sino también del centralismo regional, porque la gente no cambia de su hábitat natural en el que han nacido y han surgido sus generaciones simplemente por gusto o porque ya no les gusta el lugar en el que viven. No. Buscan la salida que requieren, buscan mayor salario, mayor ingreso, mejor educación para sus hijos, mejor salud y en donde eso se da es en la ciudad grande más cercana. Es el centralismo, nacional o regional, el que crea o propicia estos grandes crecimientos. Como el gran acicate, el gran atractivo ha sido la capital de la República, aunque ahora hay muchas universidades fuera; pero



antes había sólo una preparatoria y se llamaba la Escuela Nacional Preparatoria, la que estaba en San Ildefonso, donde tuve la fortuna de estudiar; pero era una escuela nacional preparatoria. Así eran todos los atractivos, así se produjo y se siguen produciendo, por causa del centralismo, las grandes concentraciones. También Monterrey tiene su buen centralismo regional y también atrae a la gente de alrededor; se resuelve un problema y se crea otro más grande. En la Ciudad de México, cuando llevamos el agua de Lerma –como habitantes, no como técnicos responsables–, se vio afectada toda la gente que vivía de la agricultura, actividad que les daba esa agua y su forma de vida allí. Se acabó, pues, Lerma; sólo existe como leyenda. Algo semejante se tuvo, no tan lejos de aquí, cuando se hizo la presa cerca de Linares (Cerro Prieto). Ahí tuve la oportunidad de hacer esas observaciones. Sí, le vamos a llevar más agua a Monterrey, del área de Linares, pero nos vamos a llevar junto con el agua de Linares a su gente, a la que van a tener que darle en Monterrey vivienda, escuelas, salud, todo. Vamos a hacer crecer Monterrey, vamos a satisfacer la necesidad de agua, pero a Linares le vamos a quitar un factor de vida muy importante. Entonces, yo no lo veo como el acueducto de Linares: es un genteducto, no es un acueducto. Igual nos ha pasado en la Ciudad de México, en otra proporción como todo, pero la realidad es que la concentración de soluciones en un lugar nos trae el empobrecimiento de otra. Un reportero, quien comentaba que es frecuente que algunos de ellos pretendan que en una respuesta de banqueta les dé uno la concentración de todo un curso profesional, me dijo: “Arquitecto, ¿cuál es una solución, usted como urbanista, una solución clara, inmediata, fuerte, que pudiera aplicarse para reducir este gran problema de una ciudad de 20 millones de habitantes?, ¿cómo se podría resolver?” Le contesté: “Muy sencillo, déjenos solos a los chilangos, regrésense a sus lugares todos y, entonces sí, la ciudad nos sobra”. Es el centralismo, es la concentración de los atractivos del nivel de vida lo que hace que la población se disperse con la consecuencia de que, de la característica que teníamos como país de población rural mayoritaria, rápidamente pasamos a la de población eminentemente urbana. El problema seguirá mientras no se intensifique la descentralización que sí está en proceso, pero que es un proceso lento. Cuánta población estudiantil de la República ha



venido a Monterrey a recibir la magnífica enseñanza del Tecnológico de Monterrey porque no la tiene en su lugar. En los últimos años sí se han creado varias escuelas superiores politécnicas, universidades, que poco a poco satisfacen esas necesidades en cada lugar y permiten generar sus propia generación de gente preparada para salvar su propia región. Cada estado que crea nuevas universidades está asegurando una riqueza humana futura que les va a permitir desarrollarse con mayor equilibrio. El problema se va atenuando en la educación, en la salud; todavía no en la economía, en la posibilidad de empleo. El mejor remedio para evitar la concentración es el empleo. Son reflexiones que se hacen cuando se es estudiante y en las que se insiste cuando uno es maestro. Situaciones con las que, de acuerdo con nuestro pasado histórico que sigue vigente, nos tenemos que resignar; estamos en el proceso de desarrollo del país; en la medida en que se superen se atenuarán esos graves problemas. Es un tema inacabable, pero me gusta que lo hayan tocado.

# Habitar colectivo, habitar público, habitar privado: de la arquitectura y la ciudad

Miguel Ángel Roca

**A**lgunos principios han sido desplegados a lo largo de casi cuatro décadas de teoría: proyectos y construcción. No hay proyecto ni construcción sin teoría fundante que se tornen más o menos explícitos en las obras. Pero no es menos cierto lo opuesto: no hay teoría posible sin experiencia constructiva. Toda teoría relevante lleva una experiencia de vida: de la comitencia, la producción, los intereses empresarios, la dificultad de las políticas y de la comitencia, del saber tecnológico requerido para la producción, etc.

Seis series temáticas o problemáticas me han acompañado, predominantemente, en estas décadas.

Tanto la vivienda como los bancos, en la década de los 70, son determinantes. Así mismo, la problemática urbana a lo largo de los 80 (al principio y al final), con experiencias en el extranjero a mediados de la década (municipalidades, oficinas, viviendas, hoteles). Nuevamente en los 90, la problemática urbana, desde espacios públicos a sedes político administrativas, acompañadas de una sexta serie de edificios universitarios, retoman mis trabajos premiados de los 70 (Facultad de Arquitectura y Derecho).

Cada serie fue ocasión oportuna para una exploración tipológica y, muchas veces, para reinversiones tipológicas o procesos de determinación formal, como lo indica Argan en *Progetto e destino*. También para explorar en lenguajes racionalistas, minimalistas, gestualistas, vale decir, en morfologías o tipologías con condicionantes tecnológicos precisos.

Hay otras obras paralelas a estas series dominantes que actúan como conectores de épocas y series, así como otras que perpetúan en el tiempo temas y problemas.

La vivienda fue ocasión para experimentar con las tipologías de densidades bajas, medias y altas. Universitas y Senilloza, de baja



densidad, San Pedro y San Bernardo de media densidad, y Santo Domingo y Hábitat para explorar la alta densidad. Fue también ocasión para reflexionar sobre los tejidos urbanos y para rescatar la manzana, como pieza urbana, desde Universitas a Santo Domingo (1970-1975) o Florencio Varela (con Testa 1973) hasta altos del Suquia (1997), pasando por Protea (1983). Todos los casos fueron ocasión para definir lugares, espacios figurativos, claustros y recintos comunitarios, graduación de espacios de interrelación.

Igualmente, pude explorar en viviendas colectivas con atributos de vivienda o casas individuales, como en la veintena de tipologías de medios niveles, doblemente orientadas, apiladas y ensambladas en el rompecabezas cigüeñal de Hábitat. Aquí pude ejemplificar principios de búsqueda propios de búsquedas tipológicas nuevas nada arquetípicas, como buscaba Kahn.

El lenguaje derivó de la expresión simple de las leyes generacionales programáticas, espaciales y constructivas y de las topologías en esta decena de conjuntos habitacionales.

Sólo a mediados de los 90 definiré un nivel arquetípico, en mi casa privada, como cuatro núcleos pétreos de servicio en torno a un espacio fluido, vidriado, encerrado en postigones de madera en contrapunto con una torre de dormitorios. Vale decir, una caja de vidrio dentro de una caja de madera; fluida, en contraste con una pieza vertical de madera y otra horizontal.

En casi todas las obras, la lógica estructural de hormigón exhibe su potencial expresivo, sobre todo en Hábitat y en San Bernardo. Se somete a envolventes atectónicas de ladrillo visto en otras obras de vivienda.

Algunos proyectos fueron en tecnologías no tradicionales y prefabricadas con aparente voluntad de acelerar procesos constructivos, logrando pocas mejoras razonables en algunos casos, como San Pedro (Jujuy 1978-80) o en Senilloza (Neuquén 1978-81).

No obstante, la preocupación tecnológica se materializaría en la serie de Bancos para la Provincia de Córdoba en los que la preocupación estructuralista que había desarrollado al lado de Robert Le Ricolais, en su curso de estructura experimentales de Philadelphia, pudo exhibirse. Se confundieron rigor estructural y rechazo al uso lúdico que la década anterior habría hecho en las utopías tecnológicas del



Archigram; así, un diseño conservador de pórticos y entramados integrales de acero aparecen en cinco obras (Banco de Río III, Buenos Aires, Pucará y San Martín, como también más tarde, en Paseo Azul).

Algunas de estas estructuras se resuelven, por conveniencia económica, en entramados de hormigón reticulados (paralelos, en Pucará; puntuales, en San Martín; arborescente, en Río III), continuando el mismo elam estructural. Estos edificios exhiben membranas de luz y pieles de sombra livianas con un despliegue tecnológico apropiado al desarrollo constructivo argentino de la época. Mientras expresiones de rotaciones, traslaciones, escalonados –en torno a espacios comunitarios y con tecnologías pobres de ladrillos, revoque u hormigón– caracterizan la generación de conjuntos habitacionales, una expresión tecnológica, de vidrio y acero estructural, define las calificaciones de los bancos.

La preocupación por la ciudad nace en los problemas planteados por Kahn en Filadelfia y desemboca en propuestas teóricas, a mediados de los 70, las que servirán de arsenal para varios intendentes, quienes en conocimiento de estos planes, me convocarán a lo largo de 15 años. Estos trabajos están fundados en la convicción de que el urbanismo sólo tiene sentido cuando llega a concretarse en arquitecturas y que éstas son las únicas legitimadoras de los planes. Determino, pues, una actitud contrapuesta a la de los planes reguladores y estratégicos, gracias a mi maestría con Kahn y mi posgrado en planeamiento. Así, de ambas formaciones, surgieron planes de acción –dos estrategias para Córdoba y una para La Paz– y que recurren a una serie de principios de acción desde lo infraestructural al espacio público y a los equipamientos urbanos.

Los planes urbanos, que definiera para acompañar estas gestiones, siguieron el destino de todos los planes: quedar en meras declaraciones genéricas; en parte, por condiciones económico-políticas y, en parte, por sus propias limitaciones conceptuales e instrumentales (tanto en los 80 como en los 90). En 1995, para la tranquilidad burocrática, se hizo un plan estratégico que registra los proyectos ejecutados y declama los objetivos que no se consumaron en ninguna gestión. No fue así con las estrategias de peatonalización del centro de Córdoba, premiadas en 1987 por la Segunda Bienal Internacional de Buenos Aires; o en su forma teórica, por la Bienal de Sofía, Bulgaria, –Primer

Premio a Lugares Urbanos y Estrategias– y celebradas por Jan Gehl en sus *Nuevos Espacios Urbanos* (Barcelona: Gili, 2002).

Los espacios públicos de esta serie se completan con una media docena de centros culturales (reciclados, etc.) que, con la intervención en el área central, integran los barrios intermedios, en los 80, para ser reforzados por una estrategia de periferias en un sistema integral de centros culturales y administrativos; de barriales que poblaron, en 1990-2000, los barrios; así como de parques que completarán los sistemas del verde (río y las plazas de los años 80 y 90). Lógicas comunicacionales en algunas peatonales, a través de rebatimientos y sombras junto a monumentos históricos, se completan con unas veinte cuadras arboladas con alamedas, jacarandas y enredaderas en la construcción de un centro ecológico (J. M. Montaner. *La modernidad superada*, Barcelona: Gili, 1999).

Cierta experimentalidad limitada se da en cuatro conjuntos circulares, pregnantes, de fuerte formalización, entre 1992 y 1996. Haciendo una plaza en Pueyrredón y Monseñor Pablo Cabrera (dos C.P.C.). Un espacio oblicuo en el segundo, contenido por un envolvente cilíndrico que encierra el prisma aserrado de iluminación cenital y unos parques interiores, todos poblados de árboles y buganvillas. En la Universidad, un conjunto de aulas comunes, Consejo Superior y Secretaría General, va a continuar esta búsqueda con un conjunto claustral de gran mutismo, enclavando en él un bosque de mariposas metálicas que generan un patio de semisombra. Psicología concluye esta experiencia limitada de una fracción de mi producción, definiendo un corazón de usos múltiples bajo una losa diafragma de luz. Estas dos obras forman parte de la última serie de edificios universitarios, trabajados en clave de un racionalismo duro y minimalista, y dotan de unidad a la hasta ayer fragmentaria y poco coherente Ciudad Universitaria.

Las dificultades y lentitud de desarrollo de estos proyectos, así como sus dificultades de planteo constructivo, sólo se justifican en el valor simbólico de sus formas. Las acoté al promedio de cuatro años de construcción y a la limitada presencia en mi centenar de obras.

Las experiencias del 80 en el extranjero, sobre todo en Sudáfrica y en La Paz, tienen mucho que ver con trabajar con el sitio, construyendo



lugares y definiendo arquitecturas que tratan de ser pertinentes, culturalmente, con los temas y contextos de actuación sin ser dócilmente contextuales.

Todas estas series pueden encontrar continuidades entre sí y cambios de rostro (volte en face como en Corbusier) para volver a los orígenes. Veo grandes paralelos entre mi iglesia de Villa Belgrano y mi casa de Calamuchita a través de la serie de Santo Domingo, sucursal Buenos Aires del Banco de Córdoba, Centro Cultural General Paz, Parque La Florida, Córdoba Office Center, o Facultad de Ciencias Económicas, Escuela de Medicina, Escuela de Artes.

Todas las estrategias urbanas fueron concebidas desde la convicción de la preeminencia del proyecto sobre el plan. Tres gestiones, entre La Paz y Córdoba, a lo largo de casi veinte años, parecieran darme la razón. Pero toda actuación por proyectos supone un plan, una idea de ciudad, una teoría, la construcción de la ciudad reflejada en líneas de acción y políticas sociales, culturales, económicas. No obstante, en todos los casos los proyectos desembocan en estrategias urbanas y planes urbanos regionales y hasta planes urbano –ambientales–estratégicos, pero como piezas conclusivas, de valor administrativo tecnocrático.

Así, cuatro años de gestión en el desarrollo de Córdoba, de 1991 a 1995, con cuatro Centros de Participación, un sistema del verde y las extensiones de redes infraestructurales, se concretará recién en 1995 y no en 1991 en el Plan Estratégico, que no fue pieza liminar sino relevamiento de lo ejecutado; y en tanto programa de objetivos excesivamente generales, no fue implementado en la continuidad de la gestión urbana de los siguientes años, 1996-1999, ni por las gestiones sucesivas, porque los proyectos requieren ser transformados en programas políticos consensuados.

Toda obra de arquitectura, como toda obra de arte, es una crítica porque su autor es crítico. Pero lo es, en cuanto aporta un sentido al mundo y hace un mundo; en cuanto refleja una teoría que surge, por igual, de la reflexión pura, de la reflexión sobre el hacer y hasta del hacer mismo.

Roland Barthes no inventó un método semiológico como una forma de objetividad que librara a la “crítica” de su arbitrariedad y subjetivismo, sino que entendió que la crítica “no es un homenaje a



la verdad del pasado a la verdad del otro” sino que se refiere a la comprensión de un tiempo. Pero por no ser un gesto a la verdad de los otros, su utilidad es escasa, especialmente, para el creador auténtico que debe esconderse en todo arquitecto.

Pero, así como Barthes sabe que la inestabilidad de sentido de los valores simbólicos es grande, hay que confiar en el valor *per se* de la obra.

Como decía Borges, la función del crítico es equivocarse, especializarse en el cuidado error. Pero el arquitecto sólo es crítico en ese otro sentido de reflexión crítica de los valores, la realidad y la elaboración de teorías implícitas o explícitas sobre su operar. Es esto lo que permite crecer y hasta cambiar, como Le Corbusier con su *volte en face*.

Después de casi cuatro décadas de producción, verifico la validez de la lección kahniana: del tiempo extendido para el desarrollo del proyecto. Wright pudo proyectar la casa de la cascada en dos horas míticas porque había soñado años su obra y la había experimentado en ejemplos precedentes en más de 50 obras. Bach escribió sus mejores cantatas en pocas semanas, pero en sus más de 100 cantatas cada una contribuyó a que esto fuera posible.

No hay forma de reducir los tiempos proyectuales, menos los de documentación, aunque algo los de construcción.

### **La arquitectura y sus principios**

Tres son los principios irreductibles: materia, estructura y luz. Pero no podemos ponerlos en acción sin expresar dos dimensiones, el sentir y el pensar.

El pensar es elaborar ideas sobre las demandas, las dimensiones, las proporciones, la escala. Ideas son las que concilian todas estas necesidades en formas con intencionalidad, con composición, con estructura intencionada. Porque las ideas que pensamos, no son sino imágenes conformadas, configuraciones ordenadas, síntesis de función, construcción y organización intencional, vale decir, composición, pero en ese sitio.

Sin embargo, el pensar no es sólo racionalidad, debe contener sentimiento, el orden espacial calificado por la luz, la materia. El lugar o el sistema de lugares transmiten un orden que no es otro que



el sentido de una institución, una idea institucional, el carácter de las mismas, un orden de las luces.

Las ideas dan origen a la arquitectura, la materia define la estructura, la estructura define la luz y la luz califica y da sentido, destino a los espacios.

Las ideas nacen de responder al qué; al por qué, al para qué, al dónde y al cuándo. Ideas son las que responden a la esencia, al origen, a la finalidad, al lugar, al tiempo y al espíritu de ese origen; a la razón de ser, al espíritu de su sentir y al espíritu del entorno, como al momento histórico.

Enseñar es enseñar a aprender, también a pensar y a construir. Porque no hay ideas arquitectónicas si no hay ideas construibles, para construir.

La idea es intemporal; debe hablar de un pasado (origen), de un presente y, sobre todo, de un futuro.

La técnica no es ética, pero su uso sí debe ser ético. La técnica no es estética, pero sin ella no hay proyecto estético. Alberti, en la *Re Aedificatoria*, decía que la arquitectura es dibujo, proyecto, composición intencionada y construcción.

La técnica y la construcción han sido catalizadores del imaginario colectivo en el proyecto moderno. Este proyecto moderno se identifica con el futuro, con la idea de futuro.

Construir es construir en un entorno; por ello hay que leerlo, reconocerlo, hacerlo propio para hacerlo apropiado, para hacer aquella propuesta diferente o continuar el contexto, pero siempre construyendo una identidad nueva.

La idea se construye, y antes de ser obra es proyecto, es una composición intencionada con una serie de previsiones de actos futuros de construcción.

El dibujo es un presagio, una profecía y, como tal, es una obra completa en sí, pero también herramienta de prefiguración. Se ve primero la obra mentalmente con el pensar.

De la obra solicitamos integridad, totalidad en la que nada pueda sustituirse. Pero el movimiento moderno ha desvalorizado el sentido de complitud, a veces, asumiendo el contexto como texto dador de sentido. El opuesto principio de contraste, de contraste dialéctico



entre cerrado y abierto, entre integridad y fragmentación, entre transparencia y opacidad no es menos válido.

Vale igualmente este proceder de configuraciones contrastadas, problemáticas e inestables interna o externamente. Pero orden y desorden, o caos, reclaman rigor compositivo. No hay desorden casual en un todo compuesto. El desorden compuesto o el orden complejo reclaman la búsqueda del orden oculto, el principio fundamental, la lectura paciente, lenta, reclamado por la propia imagen.

Siendo la arquitectura polisémica, la precisión no es forzosamente necesaria; así, demandas surgidas del cálculo estructural serán modificadas por razones visuales. Se puede hablar de la precisión imprecisa de la arquitectura, que es lo que permite reciclar, adaptar estructuras existentes por la oscilación de las funciones; pero la organización y coordinación modular han permitido readaptar fácilmente cambiantes demandas.

Este principio de unidad sólo es superable por el de reconocer que la arquitectura no siempre es protagonista en el tejido de la ciudad y no tiene por qué ejercer (salvo ocasiones celebrativas de un monumento social) un protagonismo desmedido; sólo se le puede reclamar una cierta intensidad expresiva en su lenguaje, cualquiera sea su lógica y capacidad comunicacional.

La obra, como construcción, sólo en su uso y apropiación puede ser comprendida y valorada definitivamente, lo que torna insustituible la vivencia de la arquitectura.

La obra es un texto compuesto de diversas escrituras, pero este texto deviene forma con una significación que debe comprenderse en su organización espacial formal, tipológica y tecnológica; pero todo esto sucede en una realidad material, sensorial, visible, táctil.

Hay que fatigar la arquitectura como obra construida, como proyecto de construcción, para entender y pensar en ella.

Enseñar a pensar la arquitectura como idea es contaminarse con sus procesos de construcción sin ir livianamente por el mundo sin saber arquitectura, por no vivirla, pensarla y hacerla; no podemos pensar sin hacer, así como no podemos hacer algo significativo sin pensar.



## **Algunas obras en la Universidad Nacional de Córdoba**

En tiempos de consumismo pluralista crece la necesidad de preocuparnos por cómo se hace la arquitectura: idea esencial, forma fuerte, con lenguaje genuino, sin símbolos válidos sólo para iniciados eruditos.

Hacer edificios que nos hablen de su origen genético, su proceso de construcción y no de su valor significativo. Edificios que se muestren tal como son y donde lo simbólico resulte casi irrelevante. Un pase de lo simbólico a la forma construida, tanto el cómo fue construida como el efecto de la materia que delata, pero que también oculta (como la seducción baudrilleriana). Las formas fuertes no son sólo las formas simples, sino el clima, la atmósfera, el efecto que nos transmite. Las formas simples no se perciben de forma simple, tal es el caso del arte conceptual.

Tratar de hacer edificios fuertes y simples, pero intensos, basados tanto en la esencialidad como en la integridad de sus ideas institucionales de uso, sitio y pertenencia, en la potencia emocional de su materialidad y de su idea síntesis instrumental.

El material, la piedra artificial de la modernidad, que es el hormigón, oculta en su masa opaca el hierro que le permite prestaciones y trabajos no demasiado evidentes. Material sin propia forma que adopta la de su encofrado, es utilitario y modesto, potente y pobre. Exhibe las huellas de su origen, su configuración. Algunos japoneses y suizos, con dosajes, agregados áridos metálicos, colorantes y controles logran un material que parece tela tensada; desaparecen los accidentes y el material parece noble piedra. Estas calidades, imposibles con nuestro desarrollo tecnológico, remiten a una estética de la imperfección, de lo azaroso controlado, de la expresión del material y su configuración, exaltado como el "fenómeno material" en formas simples, planos rotundos sin confiar en la poética, derivado de su encofrado pero sin negarla, entre brutalismo suave y minimalismo.

Los contrastes con materiales naturales como la piedra y la madera (en Odontología), con su carácter orgánico o con la chapa metálica industrial (en Artes), o con el vidrio, no menos industrial, dan un punto de confrontación, complementación y mutua revalorización.



La Escuela de Artes consta de cuatro galpones o cajas calladas, contemporáneas, pero intemporales en sus geometrías simples, con mínimos accidentes; algunos, exaltados por las superficies de chapas que aíslan totalmente auditorio, biblioteca, comandos del set de cine y escenografía.

En Ciencias de la Información, el vidrio, casi material de los sueños, crea la gran máquina de sueños del Palacio de Cristal, donde tecnología y naturaleza se reconcilian en el primer gran contenedor de la modernidad; cruza de galería comercial e invernáculo.

Al vidrio, y a su capacidad y resonancia, en el imaginario, debemos propuestas de Taut, Torres de Mies. La fachada transparente fue la gran obsesión realizada de Van der Rohe; vio en ella y en el acero el símbolo de la modernidad. Debemos al vidrio la más hermosa de sus obras, la casa Farnsworth.

El vidrio es esencialmente transparencia, intercambios de los dentro y afuera, objeto frágil y silencioso, membrana a veces materializada por la estructura y, sin esta estructura, pura piel cristalina, símbolo de luz y, a veces, de ilustración moderna.

El cristal de Ciencias de la Información es membrana traslúcida, verde, con rajadas que permiten el comercio de exterior e interior –sólo a nivel de copas de árbol– y que regulan el comercio de fajas continuas.

El bosque de eucaliptos entra a la calle plaza con su color que se mezcla, según las horas, con el rojo de pisos y de una gran boca horizontal, nacida de la losa plegada y abierta al norte. Este comercio de luces se hace en un espacio protegido, de las cuevas de las aulas y al sur por un hormigón liso, cálido y suave que continúa el plegado del techo, ahora transformado en muros.

En todos estos edificios el arquetipo calle –lugar de la comunicación– y la plaza –lugar de identidad– se despliegan y asocian queriendo la calle devenir en plaza, en Ciencias de la Información, y la plaza –también– calle en Artes.

Materias orgánicas, la piedra y la madera, colonizan una al exterior de la Facultad de Odontología y la otra, su interior.

En arquitectura, la materia se transforma en material, el material hace a la estructura, la estructura hace la luz y la luz determina y cualifica, hace y da el tono emocional al espacio devenido, en esta génesis, en lugar de identificación.



El óculo del Panteón acoge al sol que explora, como haz, el recinto cupular casetonado de este gran templo, contándonos la aventura de la luz que es infinitamente mutable, infinitamente rica en este recinto que la recibe, la cobija, la celebra; nos narra el Panteón la historia de los cielos, de la luz inagotable, el espectáculo de los días y las horas, a través de un ojo único.

La luz, en Odontología, se estratifica, se gradúa desde un hall de puro vidrio y luz a unos foyers y halles que receptan luces horizontales reguladas por parasoles también de cristal. A medida que entramos, los cuartos son más cavernas, más oscuros. En el hall de conferencias, dos rajas pequeñas de luz, en ambos muros longitudinales, introducen un tramo de luz sobre los muros de madera cálida (cedro). Dos ojos, que son menos que uno, hacia el norte, recuerdan, modernamente, la lección del ojo del cielo, el origen mítico de todo ojo.

La Escuela de Posgrado de Económicas se construye en tres fajas paralelas. Una de cuatro bloques, casi piedras, casi ciegas, de anfiteatro, aulas frente a la línea de ombúes y palos borrachos al oeste. Aulas pétreas, por fuera, y de madera cálida por dentro; una falla de luz; un bloque vidriado; una calle impluvium; un óculo largo y único que recibe el paisaje de cielos por arriba y de horizontes; y, en sus extremos, una falla de luz en esta geografía de bloques (separados entre sí, por estares, bares, servicios). Y el prisma de cuartos de estudio. Estudios de madera que se abren a la falla de luz y al parque por unas aberturas que introducen un ritmo sobre la pelouse y el bosque de tipas. Una rampa en diagonal articula el arriba y el debajo de salas. Una parrilla de tubos metálicos prepintados tamizan la luz y el color.

El bloque de las Escuelas de Medicina se abre al norte, a una plaza verde que se desarrolla entre ésta y la Escuela de Graduados de Económicas.

El rostro norte aparece como un muro de luz, diafragma de parasoles "libros", que captan y modulan la luz en la "calle plaza", lugar de encuentro y de identidad, inmediatamente atrás. La biblioteca de las Escuelas aparece descompuesta en un trapecio con depósito (en el centro) y lectores sobre el diafragma sur y la calle interior.

Una sala de estudios silenciosa se encierra en una forma ovoide. Las direcciones de las tres escuelas se agrupan en la planta baja, hacia el oeste. Grandes aulas comunes para 300 alumnos se abren



sobre la circulación del primer piso que balconea sobre la calle. Varios edificios sintéticos. Entre ellos se articula un diálogo coral, hacedor de la identidad de esa ciudad universitaria, con parquización intencional y configuradora, con densidad de centro extendido y hacedor de un campus ciudad, desplegada entre las vías, al sur, y el río Suquia, al norte. Tres territorios del nuevo centro del saber y de la urbanidad en una ciudad que no se resigna a ser contemporánea fragmentación, difusa y nodo en una red de flujos. No quiere ser realidad urbana y sí quiere ser "orden urbano".

Todas estas obras, unidas a las anteriores del Claustorum y Facultad de Psicología, así como la parquización de ciudad universitaria han contribuido a generar una densificación, parquización y composición de pabellones y verde en los que abdicó de la trama con que generara el primer premio del concurso (que gané en 1974). En esta propuesta privilegiaba el tejido, la trama, el sistema por sobre la propuesta inicial de Arias, Taranto y Hobbs.

En esta última, asumo la posibilidad cierta y fecunda de trabajar la ciudad universitaria como tejido-entretejido de naturaleza y arquitectura en una gran pieza urbana, ni puramente parque ni totalmente ciudad.



# Reseñas





# Cuatrocientos años del Quijote

Jesús Ortiz-Díaz  
*University of Texas at Austin*

Blanca López de Mariscal y Judith Farré, eds. *Cuatrocientos años del Ingenioso Hidalgo*. Colección de Quijotes de la Biblioteca Cervantina y cuatro estudios. Bogotá: FCE, 2004. 177 pps. ISBN: 958380097X

Volumen de edición impecablemente cuidada desde la encuadernación hasta los más mínimos detalles en su interior, *Cuatrocientos años del Ingenioso Hidalgo* constituye toda una joya de colección para los hispanistas y bibliófilos consagrados al estudio de la obra *par excellence* de Miguel de Cervantes.

Al texto lo constituyen cuatro ensayos cuyos distintos acercamientos disciplinarios manifiestan la vigencia de *El Quijote* a cuatro siglos de su aparición. Denotadas figuras del hispanismo firman cada uno de estos estudios: Aurora Egido, Augustin Redondo, Guillermo Serés y Beatriz Mariscal Hay. El volumen se cierra con información documental sumamente valiosa: un detallado catálogo donde se da cuenta de todas y cada una de las ediciones de *El Quijote* que conforman la Colección Carlos Prieto de la Biblioteca Cervantina del Tecnológico de Monterrey. Además, puede encontrarse, al final del tomo, un apéndice con una reproducción facsimilar del primer y, hasta entonces, único catálogo para dicha colección, publicado en el lejano 1965.

Un fascinante ensayo escrito por Blanca L. de Mariscal y Judith Farré –editoras de la *Colección Silva Áurea*, a la cual pertenece este libro– sirve de preludeo a la parte que se aboca al estudio de *El Quijote* en este volumen. Mariscal y Farré arguyen en “El ‘Quijote’ un acercamiento a las formas de apropiación. De la imprenta a la mascarada” que las prácticas de lectura –expresas, incluso al interior del texto cervantino– llevaron el mundo de esta novela a la esfera de

los festejos en la cotidianidad. Así, de personaje libresco, el Quijote comenzó a aparecer y popularizarse en eventos festivos ya no sólo en Europa, sino también en los reinos españoles en América. Lo anterior, según las estudiosas, constituye una nueva forma de apropiación del texto cervantino frente a la lectura en la intimidad y la lectura socializada, ante las cuales triunfa al trascender su connotación literaria inicial.

La contribución de Aurora Egido, en “Los discretos prólogos de El Quijote”, se funda en una lectura iluminadora y precisa de los textos que sirven de preámbulo a ambas partes de la novela de Cervantes. A través de una atenta revisión del prólogo que aparece en la primera parte de *El Quijote*, principalmente, Egido afirma que desde allí, desde el inicio mismo del libro, de manera significativa, Cervantes dinamita el *topos* del *lector discreto* y propone en su lugar al del *desocupado lector*. Ello prepara el terreno para el advenimiento de una obra distinta, con un héroe atípico cuyas *discretas locuras* contravendrían a “la madre de todas las virtudes, que no era la otra que la discreción” (42). En el prólogo a la segunda parte de *El Quijote*, Cervantes trasladaría la cuestión de la discreción al plano del autor y al proceso de la escritura, con lo cual apuntaba que dicha virtud no era privativa de la *elocutio*, *dispositio* y el *decorum* retóricos o la filosofía moral.

“En busca del ‘Quijote’. El problema de los afectos”, de Augustin Redondo, enfoca el estudio de la obra cervantina a la luz de las dos concepciones en que se ha enmarcado a esta novela tras su lectura. Por un lado, hay una orientación grave e ideal que hace del texto de Cervantes la lucha de “un héroe ideal [...] contra las realidades de un mundo pervertido que no le comprendía y le hacía fracasar” (52). Esta lectura es, según Redondo, heredera de la concepción romántica de *El Quijote* que se gestó en Alemania y habría de propagarse luego en Europa, España e Hispanoamérica. Y, por otro lado, está la lectura cómica del texto que, de acuerdo con Redondo, habría sido la que se habría hecho de la novela cervantina en el siglo XVII, centuria en que apareció. El ensayo de Redondo rescata esta dimensión cómica del texto a través de una cuidadosa lectura del mismo, sin por ello implicar que haya incompatibilidad entre aquella y la visión patética de la



obra de Cervantes, puesto que la complementariedad y reversibilidad entre ambas definen a *El Quijote*.

Con “La defensa cervantina de la lectura”, Guillermo Serés se adentra brillantemente en el estudio de una cuestión de la poética que tanto había inquietado a Cervantes, según lo evidencia la aparición constante de ésta a lo largo de su obra. Nos referimos a la cuestión de la justificación ética de la literatura de ficción frente a la literatura edificante. Si bien la recomendación de Horacio del enseñar deleitando, contenida en su famoso precepto de *aut delectare aut prodesse*, se había seguido al pie de la letra en muchos textos medievales y aun en contemporáneos de Cervantes, la fórmula había entrado en una crisis que los libros de caballerías, por citar un ejemplo, agudizarían de forma crítica. La contribución de Cervantes en *El Quijote* radica en la solución que encuentra a dicha polémica. En el diálogo entre el barbero y el cura y otros textos cervantinos (principalmente el prólogo a las *Novelas ejemplares*), Serés encuentra la solución propuesta por el autor de *El Quijote*: “la licitud de la ficción parece resolverla, una vez más, el canónigo toledano, que reduce los problemas de la ficción a una cuestión de *lectura* [...] Es decir, depende del receptor, de su grado de implicación emotiva en lo leído, o de credulidad, de su mayor o menor vulnerabilidad” (79). Don Quijote sería, de acuerdo con Serés, el mejor ejemplo de ese lector *incompetente* en una época en que “las palabras del narrador no son ya, como en la Edad Media, receptáculos de las verdades; ni tampoco, como en el Renacimiento, expansión de la vida; son, al igual que los libros que las contienen, fuentes de error, de duda, de decepción” (79). El ensayo de Serés es, quizá, la prenda más valiosa de este volumen.

El comentario de Beatriz Mariscal Hay, en “Cervantes, genial productor de libros”, gira en torno a la manera en la cual éste ficcionalizaba la realidad en sus obras sirviéndose, en muchos casos, de su experiencia como productor de libros y “sobre los efectos de la imprenta en el quehacer literario” (88). A través de Cervantes, Mariscal Hay comenta la paradoja que supuso la imprenta para la creación literaria y, en especial, para los autores: “a él [Cervantes] genial productor de libros, lo dejaba, al final de su vida, con fama, pero injustamente sumido en la necesidad” (91).

El marco para la publicación de este volumen no fue solo en el aniversario de la publicación de la magna obra cervantina, sino también el décimoquinto congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Monterrey en julio de 2004 . Coedición del Fondo de Cultura Económica y el Tecnológico de Monterrey, a través de la Cátedra Alfonso Reyes, *Cuatrocientos años del Ingenioso Hidalgo. Colección de Quijotes de la Biblioteca Cervantina y cuatro estudios* constituye, sin lugar a dudas, un título indispensable en la biblioteca de todo bibliófilo y estudioso de la obra de Cervantes.



# Lo que hay después de la teoría

**Giannina Reyes Giardiello**  
*University of Wisconsin at Madison*

Terry Eagleton. *Después de la Teoría*. Trad. R. García Pérez.  
Barcelona: Debate, 2005. 235 pps. ISBN: 84-8306-619-X

**E**n 1983, Terry Eagleton publicó uno de los libros que es quizá de los más consultados en teoría literaria y que, sin duda alguna, es su obra más conocida: *Literary Theory: An Introduction*. En este texto, dirigido principalmente a estudiantes y profesores de literatura, Eagleton, con el tono accesible y sarcástico que lo caracteriza, hace un significativo análisis de los más importantes teóricos y escuelas literarias del s. XX. Ahora, veinte años después, este autor retoma en su último libro *Después de la teoría*, estos mismos nombres e ideas y analiza su vigencia dentro de nuestra época.

Sin ser precisamente una continuación o revisión del texto anterior, el libro comienza con una recapitulación de lo que ha sucedido después del declive de lo que él llama “La edad de oro de la teoría cultural”; declive que, dice, evidentemente no regresa a la “inocencia pretórica”, sino que se ubica dentro de los parámetros de la ahora muy en boga teoría cultural. Sin defender a la vieja escuela, pero con humor corrosivo, Eagleton explica en esta primera parte de su obra, las causas y las consecuencias de esta nueva aproximación que, entre otras cosas, permite contar, dentro de las universidades, con objetos de estudio antes considerados poco académicos, como las telenovelas, la bragueta o los cómics. Situándose en esta realidad, donde es válido analizar y diseccionar cualquier área de la vida humana y donde se ha aprendido que el rigorismo intelectual no está peleado con el placer, Eagleton valora, en los capítulos segundo y tercero de su libro, si las respuestas que han ofrecido la posmodernidad y la teoría cultural abarcan todo lo que éstas pretendían. El balance al que llega no es del

todo positivo porque, a pesar de las victorias conseguidas en los campos del lenguaje, cultura, poder y arte, el autor reconoce que uno de los grandes problemas del posmodernismo es precisamente su aversión a los grandes discursos en un momento en que la globalización se presenta como uno de los mayores retos presentes; y, fiel a su tradición marxista, Eagleton denuncia una realidad social que no sólo demanda, sino necesita que la teoría cultural vuelva a ser activa y definitivamente política. Así mismo, el autor enfatiza otras carencias que sufre esta teoría, la cual no ha sido capaz de confrontar problemas fundamentales porque:

se ha mostrado avergonzada de la moralidad y la metafísica, abochornada ante el amor, la biología, la religión y la revolución, en gran medida callada acerca del mal, reticente sobre la muerte y el sufrimiento, dogmática en lo referente a las esencias, los universales y los fundamentos, y superficial acerca de la verdad, la objetividad y la imparcialidad (111).

Analizar y remediar estas omisiones es, precisamente, el objetivo de la segunda parte del libro y, en función de esto, Eagleton comienza desarticulando uno de los argumentos más citados del posmodernismo: la ausencia de una verdad absoluta. Con el uso de una lógica impecable, el autor intenta demostrar a su lector el error de esta afirmación y así sienta las bases para validar sus puntos de vista y llevarlos de un plano personal a uno mucho más general y objetivo. Eagleton, quien en algunos círculos recibe la etiqueta de “aristotélico marxista”, cita constantemente a estos dos filósofos para entender y explicar cuestiones humanas como la virtud, la felicidad y la plenitud. Sus afirmaciones sobre la presencia de una verdad objetiva y la existencia no sólo de una naturaleza humana, sino de la moralidad como algo más que una ideología, están evidentemente hechas para llevar de nuevo a la mesa de discusión cuestiones que parecían, si no olvidadas, sí superadas hacía ya mucho tiempo. Sin caer en los lugares comunes o conclusiones simplistas, Eagleton examina las diferencias entre fundamentos y fundamentalismos, y profundiza sobre el papel que juega el cuerpo humano como un factor determinante e inobjetable. El cuerpo que analiza Eagleton poco tiene que ver con el cuerpo sexualizado y trivializado de los estudios culturales; en su

caso se refiere al cuerpo inevitable, doliente y moral que condiciona cada uno de nuestros actos, pensamientos y concepciones; el cuerpo en donde se inscriben y determinan la virtud y la maldad; y que a diario nos sitúa ante la ineludible responsabilidad que tenemos para con los demás.

Una de las críticas que constantemente se le hace a Terry Eagleton es la futilidad que resulta de su necesidad de abarcar un sinnúmero de cuestiones y autores; lo que algunos llaman “Teoría del todo”. En este caso en específico podría pensarse que ocurre algo similar; sin embargo, aunque desde el comienzo hasta el final del libro se va hilando un gran número de temas e ideas, lo cierto es que el autor cumple maravillosamente con su objetivo inicial, que es ofrecer argumentos contra lo que él considera como una ortodoxia vigente. Eagleton plantea y abre canales para el diálogo y la discusión sobre el rumbo que debe tomar la teoría; y lo hace como siempre, manejando la ironía, el humor y un lenguaje poco o nada solemne.

¿Qué hay después de la teoría? Para decepción de algunos, como el mismo Eagleton lo explica, es imposible imaginar un fin absoluto de ésta. En uno de los más acertados apartados del libro, el autor refuta las propuestas de los antitéóricos Richard Rorty y Stanley Fish, y enfatiza que la teoría es una parte inherente a cualquier ser humano reflexivo y que, invariablemente, tiende a modificarse, adaptarse o disiparse conforme nuestra situación evoluciona. En este caso en particular, Eagleton predice el próximo fin del posmodernismo y una nueva aproximación de la teoría cultural que sea capaz de responder con la “profundidad y el alcance adecuados a la situación a la que se enfrenta”. Una aproximación que deje de lado “las mismas narraciones de clase, raza y género” (228) y discuta los temas que ha pasado de largo. Lo cierto es que Eagleton propone pocas opciones para lograrlo, pero su mérito consiste en abrir estos cuestionamientos.

Repito, ¿qué hay después de la teoría? Quizás algunas certezas, y otras tantas monedas en el aire; pero ojalá haya más Terry Eagleton con su característica mirada inteligente e incisiva, capaz de transformar, como en este caso, lo ya dicho y olvidado en algo nuevo y digno de considerarse.



# Días de exilio. Correspondencia entre María Zambrano y Alfonso Reyes

Inés Sáenz  
*Tecnológico de Monterrey*  
*Campus Monterrey*

*Días de exilio. Correspondencia entre María Zambrano y Alfonso Reyes (1939-1959) y textos de María Zambrano sobre Alfonso Reyes (1960-1989). Compilación, estudio preliminar y notas de Alberto Enríquez Perea. México: Taurus, El Colegio de México, 2005. 458 pps. ISBN (Taurus): 970-770-351-2. ISBN (Colmex): 968-12-1214-2.*

**E**l trabajo de compilación, estudio preliminar y anotación de Alberto Enríquez en *Días de exilio*, es una guía valiosa para entender la relación de María Zambrano y Alfonso Reyes en una época que significó turbulencia para España y, paradójicamente, beneficios para México (a propósito vale citar una frase de Carlos Fuentes: “Al acoger a los exiliados españoles, México ganó de cierta manera la guerra civil española”). La minuciosa labor investigadora de Alberto Enríquez aporta datos que ayudan a entender con mayor claridad el estado moral, anímico e intelectual de María Zambrano en los comienzos de su exilio, y constatar la generosidad hecha acto por parte de Don Alfonso Reyes.

El intercambio epistolar adquiere una mayor complejidad con las anotaciones de Alberto Enríquez: ¿qué revelan las cartas?, ¿cómo las complementan las anotaciones?, ¿qué evocan ambos textos puestos en contigüidad?

En primer plano, aparece María Zambrano, instalada en el territorio del presente, un presente acuciado por el deseo de escribir. Un presente puro, sin futuro. El duelo y la nostalgia aparecen en sus primeras cartas, durante su estancia en Morelia, bajo la forma de incomodidad. En Morelia, María Zambrano vive las primicias del exilio día a día,

con las pequeñas agonías cotidianas, prácticas: la ausencia de libros, la falta de interlocutores, el exceso de trabajo, las constantes neuralgias, atenuadas por la seguridad de las palabras de apoyo y aliento de Alfonso Reyes. María Zambrano se muestra intensa en su deseo de construir –a través de sus peticiones a Don Alfonso– el único espacio posible para ella, a partir de su exilio: la escritura. Su lengua, su pensamiento, los cuantiosos libros de los que habla en sus cartas (los libros que pide, los libros que le hacen falta, los libros que piensa, los libros que escribe) se convierten en su única patria segura. Pensamiento y lenguaje parecen aliarse para ser el espacio alternativo a aquella residencia que le ha sido negada.

De la primera parada de su largo periplo surge su libro *Pensamiento y poesía en la vida española*. La exiliada, con la experiencia de distanciamiento, separación, dislocación, parecería mirar desde una perspectiva contrapuntística, al sopesar lo que ha dejado atrás y lo que tiene en el aquí y el ahora. En alguna de estas cartas expresa que esa distancia le permitió acceder a otro horizonte y cuestionarse sobre la trayectoria del pensamiento en España. Esa operación de extrañamiento parece ser experiencia común de los exiliados. Edward Said, en sus “Reflexiones sobre el exilio” explicaba que los exilios llevan consigo un trasvase de las fronteras del pensamiento y la experiencia. La reflexión de Said explica la metamorfosis del pensamiento que el exilio le dio a María Zambrano: ella repiensa a su patria y lleva consigo un cuestionamiento de coordenadas, desde ese espacio suspendido en el que parece vivir María Zambrano en sus diferentes residencias fuera de España.

¿Cómo aparece ese fantasma de la patria? Se perciben dos patrias en la escritura de María Zambrano: la patria que yace en la memoria, la España agónica a la que se refiere directamente en sus escritos (y en la carta romana exclusivamente); y la patria que está construyendo constantemente, la república propia, personal, hecha de papel y que se atisba en sus cartas escritas a Reyes desde Morelia, La Habana, Río Piedras, Roma y París.

La patria, esa que cobraba “en su agonía todo su terrible, tiránico poder” (cito su prólogo para *Pensamiento y poesía en la vida española*); su patria agonizante de la que declara “imposible liberarse de su imperio, imposible, porque tampoco queremos liberarnos, sino



entregarnos, como todo amor ansía, más y más" (192). La España cuya cercanía es suplicio, como lo expresa en esa carta romana con la que María Zambrano reanuda su comunicación con Alfonso Reyes después de ocho años de intervalo:

Llevo ya algunos meses entre el paraíso y el infierno; vale tanto: entre la belleza inenarrable del país y la tristeza de la vida, acrecentada por la cercanía de España, de la que me llega hasta el olor de aceite frito, y ese rumor que sube desde la calle (245).

Las anotaciones, donde se vierte el serio talante investigador de Alberto Enríquez, permiten advertir relaciones con otros textos donde late la patria, como en el ensayo "La hora de España, XXIII" (que data de 1977), en el que María Zambrano describe el destino del último número de la revista española, un destino paralelo al que sufrieron todos los que allí colaboraron:

Enterrada viva pues, se quedó esa *Hora* librada a esa especie de dios desconocido que es el futuro (...) Bajo esa sombría luz íbamos camino a la frontera quienes la habíamos servido; entre todos, juntamente con todos bajo un cielo impenetrable, sintiendo que la tierra nos abandonaba, ya que no podía seguirnos. Sólo de ella podíamos llevarnos el aliento, el espíritu. Su cuerpo quedaba allí herido (299).

Esa patria arrancada, que le duele, motivó la búsqueda de otra forma de identidad, la que da el conocimiento (que a decir de María Zambrano en el prólogo a *Pensamiento y poesía en la vida española*, es una forma de amor y una forma de acción). El único camino: articular esa caída, ese derrumbamiento del mundo racional y seguir adelante, creando.

¿Cómo va construyendo su república particular, su segunda patria, María Zambrano? Echó mano de la palabra república por sus múltiples evocaciones: por el evidente sentido político –la segunda república española a la que fue fiel ciudadana María Zambrano– y también en referencia a la *República* de Platón, de donde quedan fuera los poetas. En la república particular de María Zambrano, hay contigüidad casi

de injerto entre filosofía y poesía, pues a su modo de ver se antojan como las dos mitades del ser humano, como dos formas insuficientes.

En esta patria de la lengua, plena de actualidad, Zambrano insistió en que había que saber tratar con lo otro, con lo diverso, con los distintos planos de la realidad, con lo cualitativamente diferente:

Tender puentes entre los abismos existenciales (...) Saber tratar con la mujer, el loco y el enfermo; saber tratar con el mundo que es siempre "lo otro" –el no yo– Saber tratar con lo sagrado, poniéndose una máscara cuando hace falta callar a tiempo; saber de conjuros y de exorcismos; poder descender a los infiernos una y otra vez y hasta saber morir en vida todas las veces que haga falta. Saber tratar con los muertos y con sus sombras. Y sobre todo, sobre todo, saber tratar con lo otro en sentido eminente: "el Otro." (254)

A través de su escritura, al intentar "iluminar las oscuras entrañas de la vida", María Zambrano hizo suya la patria. Ella hizo eco de la frase de Unamuno: "Es patria suya cualquier lugar en que su lengua resuene".

María escribe las ideas arriba expuestas motivada por las reflexiones que don Alfonso Reyes hace de Goethe (me refiero a su "Carta abierta a Alfonso Reyes sobre Goethe", Roma, 1954). Don Alfonso fue un intelectual importante en muchos sentidos para esta filósofa. Es admirable la entereza de don Alfonso, su paciencia, sus respuestas diligentes (es decir: su eficacia no menoscababa su infinito talante creador). Al respecto, María se refería a la "razón mediadora" de don Alfonso que consistía en "estar viendo al mismo tiempo lo inmenso y lo pequeño," el desatar nudos con una sonrisa.

María Zambrano lo recordaba así:

era un gran mediador de cuerpo entero, que es capaz de oír al mismo tiempo crecer la hierba, palpar el corazón del buen señor, aparecer la constelación preferida, que es capaz de abrazar el universo y saber inmensamente. Como él dice: hay que conocerlo todo para empezar. Pues bien, él lo conocía todo. Y no puedo decir más (270-271).

Imposible no rendirse ante las muestras de generosidad de don Alfonso. De su "Recuerdo de Alfonso Reyes" (publicado en 1960 en la



*Gaceta* del FCE), se impone una sola frase con la que María Zambrano nos brinda lo que significó para ella la obra de Reyes. Dijo: “Su obra –ese parto continuo de claridades”. En una sola frase pudo dar con una imagen de la que se puede apropiar toda persona que haya leído a don Alfonso.

La labor investigadora de Alberto Enríquez, vertida en este libro, nos da la oportunidad de entender no solamente un momento histórico vital para la historia de nuestra cultura hispánica, sino la complejidad de vida y los corazones de Alfonso Reyes y María Zambrano.



# Publicaciones Recibidas





## Libros

- Argeri, María E. *De guerreros a delincuentes: La desarticulación de las jefaturas indígenas y el poder judicial. Norpatagonia, 1880-1930*. Colección Tierra Nueva e Cielo Nuevo No. 51. Madrid: CSIC, 2005.
- Arias Maldonado, Rodrigo. *Breve tratado de ortographia*. 1687. Edición crítica de J. Óscar Carrascosa Tinoco. Málaga: AEDILE, CILNIANA, 2005.
- Darío, Rubén. *Cantos de vida y esperanza*. Edición de Rocío Oviedo Pérez de Tudela. España: Debolsillo, 2004.
- Domenella, Ana Rosa, Luzelena Gutiérrez de Velasco y Graciela Martínez-Zalce. *Femenino / masculino en las literaturas de América. Escrituras en contraste*. México, D.F.: UAM Iztapalapa –Aldus, 2005. ISBN 970-714-090-9.
- Gómez López-Quiñones, Antonio. *Borges y el Nazismo: Sur (1937-1946)*. España: Universidad de Granada, 2004.
- Herrera Hernández, Manuel. *Consideraciones sobre la ceguera de Benito Pérez Galdós*. Edición de Juan José Laforet. Gran Canaria: RSEAP, 2006.
- Lubrich, Oliver, comp.. *Reise ins Reich 1933-1945. Ausländische Autoren berichten aus Deutschland*. Berlin: Eichborn, 2005.
- Nestroy, Jöhan. *Der Talisman*. Stuttgart: Reclam, 2002.
- .... *Einen Jux will er sich machen*. Stuttgart: Reclam, 2001.
- Ortiz, Alberto. *Feijoo y la tradición discursiva en contra de las supersticiones*. Edición de Juan José Romero. México: UAZ, 2006.
- Recéndez Guerrero, Emilia, coord. *Memorias del Primer Encuentro de Investigación sobre mujeres y perspectivas de Género*. México: COZCYT, UAZ, 2005.
- Terán Elizondo, Ma. Isabel y Ortiz, Alberto, eds. *Literatura y emblemática: estudios sobre textos y personajes novohispanos*. México, UAZ, 2004.
- Terán Elizondo, Ma. Isabel y Terán Fuentes, Mariana, eds. *Filosofía y ciencia: estudios sobre pensamiento novohispano*. México, UAZ, 2005.
- Zamora Calvo, María de Jesús. *Ensueños de razón. El cuento inserto en tratados de magia (siglos XVI y XVII)*. Biblioteca Áurea Hispánica, 31. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2005.

Zamudio, Luz Elena, coord. *Lo monstruoso es habitar en otro: encuentros con Inés Arredondo*. México: UAM-Iztapalapa, 2005.

### **Revistas y boletines**

*Annotated Books Received. A Supplement of Translation Review*. Vol. 10, No. 1. (2004). The University of Texas at Dallas.

Carmona. *Revista de Estudios Locales CAREL IV*. 4. (2006, enero). Delegación de Cultura y Patrimonio. Excelentísimo Ayuntamiento de Carmona (España).

*Newsletter: ALTA American Literary Translators Association* 89 (2006, abril) Dallas, Texas.

*Revista de estudios colombinos* 2 (2006, abril). Seminario Iberoamericano de Descubrimientos y Cartografía. Instituto Interuniversitario de América. Valladolid, España.

*Translation Review* 70 (2005). The University of Texas at Dallas.



# Nuestros Colaboradores







### **Judith Farré Vidal**

Doctora en Filología Hispánica (Universitat de Lleida, 2000). Profesora investigadora en el Campus Monterrey del Tecnológico desde 2003 y miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel I. Ha sido becaria Fullbright durante una estancia postdoctoral en la Universitat Autònoma de Barcelona. Entre sus publicaciones destaca *Dramaturgia y espectáculo del elogio. Loas completas de Agustín de Salazar y Torres* (Kassel: Reichenberger, 2003) y la coordinación, junto con Blanca López de Mariscal, del catálogo conmemorativo *Cuatrocientos años del Ingenioso Hidalgo: colección de Quijotes de la Biblioteca Cervantina y cuatro estudios* (FCE / Tec de Monterrey, 2004).

### **Antonio Gómez López-Quiñones**

Se doctoró en la Universidad de Granada (2003) y obtuvo un segundo doctorado en la University of Colorado (2005). Es el autor de dos libros, *Borges y el Nazismo* (2004) y *La Guerra Persistente. Memoria, Violencia y Utopía: Representaciones Contemporáneas de la Guerra Civil Española* (2006), así como de diversos artículos sobre cultura, cine y literatura españoles y latinoamericanos. Actualmente enseña en Dartmouth College.

### **Teresa González Arce**

Nació en Guadalajara, en 1971. En 2001 obtuvo el Doctorado en Letras Románicas en la Universidad Paul Valéry (Montpellier, Francia). Desde 2002 es profesora investigadora titular en el Departamento de Estudios Literarios de la Universidad de Guadalajara. Es especialista en narrativa española contemporánea y miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

### **Ma. Montserrat León Guerrero**

Doctora en Historia de América (2000) por la Universidad de Valladolid con la tesis titulada *El segundo viaje colombino*. Investigadora del Instituto Interuniversitario de Estudios de Iberoamérica y Portugal (Univ. de Valladolid). Sigue dos líneas básicas de investigación, centradas en la Historia Moderna de América: la cartografía histórica y la época de los descubrimientos (Ma. M. León: *Cristóbal Colón y el viaje de confirmación (1493-1496)*. Valladolid, 2006); y los avances descubridores por el Pacífico y el

área de la especiería. Autora de numerosos capítulos de libros, artículos de revista, y participante en gran cantidad de congresos y reuniones científicas, así como en conferencias, cursos de postgrado y cursos de actualización del profesorado.

### **Blanca López de Mariscal**

Es doctora en historia por la Universidad Iberoamericana, profesora titular investigadora en el Tec de Monterrey, Campus Monterrey y miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I. Es directora del Programa de Maestría y Doctorado en Estudios Humanísticos en la misma institución. Entre sus publicaciones, se encuentran los libros *La figura femenina en los narradores testigos de la Conquista* (Conarte / El Colegio de México, 1997), la edición crítica a *La portentosa vida de la Muerte*, de Fray Joaquín Bolaños (El Colegio de México, 1992); *Relatos y relaciones de viaje al Nuevo Mundo en el siglo XVI: un acercamiento a la identificación del género* (Madrid: Polifemo, Tec de Monterrey, 2004). Dirigió, junto con Judith Farré, la elaboración del catálogo conmemorativo *Cuatrocientos años del Ingenioso Hidalgo: colección de Quijotes de la Biblioteca Cervantina y cuatro estudios* (FCE / Tec de Monterrey, 2004) y la colección de estudios *Libros y lectores en la Nueva España* (Tec de Monterrey, 2005). Actualmente es Secretaria General de la Asociación Internacional de Hispanistas.

### **Oliver Lubrich**

Nacido en Berlín en 1970, estudió Literatura Comparada, Filosofía y Literatura Alemana en la Universidad Libre de Berlín, y en las Universidades de Berkeley, California, y de Saint-Étienne, Francia. Actualmente es investigador y profesor en el Instituto Peter Szondi de Literatura Comparada de la Universidad Libre de Berlín. Ha publicado *La autodeconstrucción de Shakespeare* (Königshausen & Neumann, 2001), *La diferencia desaparece* (Aisthesis, 2004) y *Viajes al Reich. 1933-1945* (Eichborn, 2004), cuya versión francesa está en preparación. Pronto publicará una antología de testimonios internacionales sobre la destrucción de Alemania durante los bombardeos aéreos en la Segunda Guerra Mundial. Ha sido también curador de varias exposiciones: "Cultura judía en la Alemania

contemporánea" (2000-2004) y "Naciones indígenas" (2000). En 2005 y 2006 fue profesor visitante en la California State University y en la University of Chicago.

### **Julio Ortega**

Profesor en el Departamento de Estudios Hispánicos en Brown University, donde dirige el Proyecto Transatlántico. También ha enseñado en Harvard, Yale, Brandeis, University of Texas en Austin, además de universidades en España, Puerto Rico y Venezuela. Ha sido "Simón Bolívar Professor of Latin American Studies" en la Universidad de Cambridge, Inglaterra. Es miembro del Consejo Consultivo de la Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey. Actualmente colabora con los organismos signatarios del Acuerdo multilateral de investigaciones y coedición de la Colección Archivos.

### **Jesús Ortíz-Díaz**

Doctorante en el Departamento de Estudios Hispánicos en la Universidad de Texas en Austin. Maestro en literatura hispánica por la Universidad de Colorado en Boulder (2004). Licenciado en Letras Españolas por el Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey (2002).

### **María Ramírez Ribes**

Nace en Madrid, España, en 1944. Vive en Venezuela desde 1962. Licenciada en letras por la U.C.V. con maestría en Literatura Latinoamericana Contemporánea por la Universidad Simón Bolívar, en donde se ha destacado como investigadora del Instituto de Altos Estudios en América Latina. Ha sido consejera del Consejo Ejecutivo de la Federación Mundial de Clubes y Asociaciones UNESCO y del Ministerio de la Cultura. Es fundadora de la Asociación Club Amigos de la UNESCO de Venezuela y de la Fundación Forum Humanun de Venezuela. Se desempeñó como segundo Vice presidente de la Fundación de los Derechos Humanos y es miembro del Comité Operativo de su Cátedra Itinerante y del Consejo Directivo. Ha trabajado como miembro de la Junta Directiva del TAGA y es miembro asociado del Club de Roma, fundadora del Capítulo Venezolano del Club de Roma y su actual presidenta.





## Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey

### Normas para la entrega de artículos

Los trabajos que se envíen a la *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* deberán ser estudios de alto nivel acerca de temas relacionados con cualquiera de las secciones que integran la *Revista*, escritos en español, inglés o francés. Todos los originales deberán ser inéditos. Se considerarán para publicación solamente aquellas colaboraciones que cumplan con las siguientes normas:

1. Se deberá enviar el texto en versión electrónica (CD o disquet) acompañado de dos ejemplares impresos, sin enmiendas.
2. Solo se aceptarán archivos compatibles con Windows.
3. Los trabajos no deben ser menores de 15 cuartillas ni exceder de 30, a espacio y medio.
4. El título que encabeza la colaboración se escribirá en negritas. El nombre del autor y de la institución y/o departamento al que pertenece deberán ir al inicio del texto, en itálicas, después del título.
5. Las citas textuales que excedan de cuatro líneas irán con margen izquierdo mayor que el resto del texto.
6. Las referencias bibliográficas y las notas al final (no se aceptarán notas al pie) se harán de acuerdo con el formato utilizado por la MLA. Para la sección de Historia, se deberá utilizar el formato propuesto por la APA.
7. Para la versión impresa, los cuadros, tablas y gráficas deberán ir intercalados en el texto y en el lugar que les corresponde, mientras que para la versión electrónica, deberán grabarse en un archivo aparte.
8. De incluir archivos de imágenes, éstos deberán estar en formato JPG o GIF y tener una resolución mínima de 300 dpi.
8. La redacción acusará recibo de los originales en un plazo de quince días hábiles desde su recepción. El comité dictaminador decidirá sobre su publicación en un plazo máximo de seis meses; esta resolución podrá estar supeditada a revisiones y modificaciones del texto original, propuestas al autor por los dictaminadores.
9. No se devolverán los originales recibidos.
10. Los autores se hacen absolutamente responsables del contenido y de la presentación de sus colaboraciones.
11. Todos los originales deberán incluir la información siguiente: Nombre y currículum breve del autor (5 líneas máximo), abstract del artículo (10 líneas aproximadamente), en inglés y en español, y 5 palabras clave, además de número telefónico, fax, correo electrónico y domicilio. Textos que se reciban sin esta información no serán tomados en cuenta.



## Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey

### Normas para la entrega de reseñas

1. Se considerarán para su publicación reseñas de libros académicos (estudios, antologías, catálogos bibliográficos, actas, ediciones críticas, etc.) de aparición reciente, es decir, de hasta tres años anteriores a la fecha de envío, relacionados con las áreas de interés de la *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*: literatura española e iberoamericana de todos los periodos, literatura comparada y en otras lenguas, teoría crítica y literaria, análisis del discurso, estudios cinematográficos, estudios culturales, historia de España y América, lingüística teórica y aplicada, filología, entre otros temas adscritos al área de humanidades.
2. La longitud sugerida es de entre 3 y 5 cuartillas, a espacio y medio y letra tamaño 12.
3. Cada texto debe ir acompañado de la ficha bibliográfica completa del libro reseñado, incluyendo ISBN y número total de páginas y volúmenes, en caso de tratarse de una obra en varios tomos.
4. El autor debe firmar su texto, indicar su afiliación institucional -en caso de tenerla- y enviar una reseña autobiográfica de máximo 5 líneas.
5. Las reseñas se recibirán por correo electrónico en la siguiente dirección: [adrian.herrera@itesm.mx](mailto:adrian.herrera@itesm.mx)

### Publicaciones recibidas

Pueden enviarse libros, boletines o revistas para integrarse al listado de publicaciones recibidas a la siguiente dirección:

Adrián Herrera / Revista de Humanidades  
Departamento de Estudios Humanísticos  
Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey  
Eugenio Garza Sada 2501 Monterrey, N.L.  
México C.P. 64849

Los volúmenes podrían considerarse para ser reseñados y se integrarán al acervo de la Biblioteca del Tecnológico de Monterrey.



**Revista  
de Humanidades:  
Tecnológico  
de Monterrey**

**¡Suscríbese!**

1 año (2 revistas) 20 USD, \$190 M.N.

2 años (4 revistas) 40 USD, \$380 M.N. (incluye gastos de envío)

Nombre: .....

Institución: .....

Calle y Número: .....

Ciudad: ..... Estado: ..... Código Postal: .....

País: ..... Teléfono: ..... E-mail: .....

Número(s) deseado(s): 14 15 16 17 18 19 20

Cantidad de cada número: .....

Cheque a nombre de: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.

Enviar a: Blanca López Morales, Departamento de Estudios Humanísticos, ITESM, Campus Monterrey, Eugenio Garza Sada 2501 Sur, 64849, Monterrey, N.L., México

Tel. 8358-2000 ext. 4605 y fax ext. 4603, e-mail: blopez@itesm.mx y adrian.herrera@itesm.mx

Para conocer otras formas de pago, por favor contáctenos. Abstracts de todos los artículos publicados están disponibles en:

*<http://humanidades.mty.itesm.mx/revista/>*



Si quieres estudiar  
Letras Españolas en una universidad de  
prestigio, el Tecnológico de Monterrey,  
Campus Monterrey,  
te brinda la posibilidad de internacionalizarte  
y de aprender a utilizar las herramientas  
tecnológicas y computacionales que  
necesitas para tu vida profesional...



**TECNOLOGICO  
DE MONTERREY®**

Sistema Tecnológico de Monterrey,  
Campus Monterrey

Licenciado en Letras Españolas



Departamento de Estudios Humanísticos  
Ave. Eugenio Garza Sada 2501 Sur  
Monterrey, N.L. C.P. 64849  
Tel. 8358 2000 Ext. 4605 y 4573 Fax 4603  
E-mail: [tmijares@itesm.mx](mailto:tmijares@itesm.mx)



# signos

L I N G Ü Í S T I C O S

REVISTA SEMESTRAL DEL DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA

número 1, enero-junio, 2005

CONTENIDO

PRESENTACIÓN

Laura Hernández Martínez

ALREDAJOR DE LAS LENGUAS FACTIVAS: EL SUFIO – ZA EN YAQUÍ

Rafael Lara-Martínez

ARGUMENTO FINAL EN EL ESPAÑOL

Ana A. Medina Mirelo

LA MORFOLOGÍA DISTRIBUTIVA Y ALGUNAS CUESTIONES

DE LA FLEXIÓN VERBAL DEL ESPAÑOL

Edgar A. Mérid Serván

INMERSIÓN DE LA MARCACIÓN: UN CAMBIO SINTÁCTICO Y SEMÁNTICO EN LA HISTORIA DEL ESPAÑOL

Milagros Alfonso Vega

CAMBIO EN LAS JERARQUÍAS LINGÜÍSTICAS Y CULTURALES

EN LA COSTA CARIBE DE NICARAGUA: UN RETO PARA LA AUTONOMÍA Y LA INTERCULTURALIDAD ESCOLAR

Héctor Muñoz Cruz

LENCAJE Y POÉTICA DEL TEXTO TEATRAL: *RÉQUIEM POR YARIN*

Aina Gutiérrez Grova

De venta en librerías de la UAM

Informes: [sili@xanum.uam.mx](mailto:sili@xanum.uam.mx) y [pubf@xanum.uam.mx](mailto:pubf@xanum.uam.mx)





# HISPANIC RESEARCH JOURNAL

Increasing  
to 4 issues  
in 2006

*Hispanic Research Journal* promotes and disseminates research into the cultures of the Iberian Peninsula and Latin America, from the Middle Ages to the present day. The fields covered include literature and literary theory, cultural history, and cultural studies, language and linguistics, and film and theatre studies.

*Hispanic Research Journal* publishes articles in four languages; Spanish, Portuguese, Catalan, and English, and encourages, especially through its features section, debate and interaction between researchers working all over the world in these fields.

#### CALL FOR PAPERS

Editorial correspondence should be sent to:

**Professor Ralph Penny**, *Editor-in-Chief*,  
*Hispanic Research Journal*, Department of Hispanic  
Studies, Queen Mary, University of London, Mile End  
Road, London E1 4NS, UK. Email: r.penny@qmul.ac.uk  
or

**Professor Lou Charnon Deutsch**, American Regional  
Editor, *Hispanic Research Journal*, Department of  
Hispanic Languages and Literatures, State University of  
New York at Stony Brook, Stony Brook,  
NY 11794-3371, USA. Email: ldeutsch@notes.sunysb.edu

To view the full Notes for Contributors please visit  
[www.maney.co.uk/journals/notes/hispanic](http://www.maney.co.uk/journals/notes/hispanic)

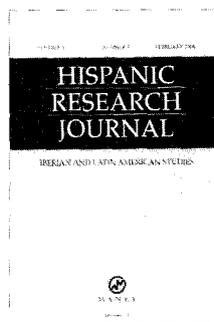
View free sample content online at  
[www.ingentaconnect.com/content/maney/hrj](http://www.ingentaconnect.com/content/maney/hrj)

For further information please contact:

Maney Publishing, UK. Tel: +44 (0)113 249 7481 Fax: +44 (0)113 248 6983  
Email: [subscriptions@maney.co.uk](mailto:subscriptions@maney.co.uk)

or  
Maney Publishing North America. Tel (toll free): 866 297 5154 Fax: 617 354 6875  
Email: [maney@maneyusa.com](mailto:maney@maneyusa.com)

For further information or to subscribe online please visit  
[www.maney.co.uk](http://www.maney.co.uk)



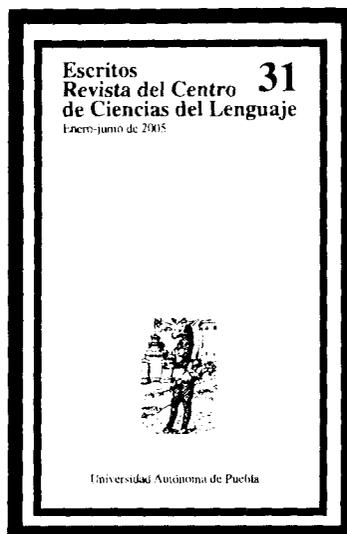
EDITOR-IN-CHIEF  
**Ralph Penny**  
University of London, UK

AMERICAN REGIONAL EDITOR  
**Lou Charnon Deutsch**  
State University of New York at  
Stony Brook, USA

#### SUBSCRIPTION INFORMATION

Volume 7 (2006), 4 issues per year  
Print ISSN: 1468-2737  
Online ISSN: 1745-820X  
Individual rate: £58.00/US\$99.00  
Institutional rate: £186.00/US\$332.00





#### **Artículos**

La visión del arte indígena de América por Alejandro de Humboldt, *Ursula Thiemer-Sachse*

Chomsky en la modernidad, *Luis Oquendo*

Palabra en movimiento. Principios teóricos para la narrativa oral, *Gloria Vergara*

La adivinanza, poesía en proceso de renovación, *Mario Calderón*

Dos síntomas de “lo moderno” con mirada “posmoderna”: *desobra* y *grado cero de la escritura*, *Asunción Rangel*

Semiotización e interpretación discursivas: (El caso de la “Elegía” de Miguel Hernández por la muerte de Ramón Sijé y el de las “Coplas a la muerte de su padre” de Jorge Manrique), *Julián Cabeza L.* y *Lourdes Molero de Cabeza*

Hablemos del tiempo y la eternidad, *Edith Mendoza Bolio*

*Pedro Páramo* desde una perspectiva feminista psicológica, *Clary Loisel*

Ideas semióticas en “Pierre Menard, autor del Quijote”, de Jorge Luis Borges, *Vicente Jesús Figueroa Arencibia*

#### **Reseñas y comentarios**

*Poéticas y utopías en la poesía de César Vallejo*, de Pedro Granados, *Alejandro Palma Castro*

**Ventas y suscripciones: Mariano Echeverría y Veytia 2516,**

**Col. Bella Vista, CP 72500**

**Puebla, Pue., México. Tel/fax: (222) 2 43 93 54**

**Correos electrónicos: [escritos@siu.buap.mx](mailto:escritos@siu.buap.mx)  
[borges14@hotmail.com](mailto:borges14@hotmail.com)**

**Consultas: <http://www.escritos.buap.mx>**



## **Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey**

Se terminó de imprimir el 15 de julio de 2006 en los talleres de Grafo Print Editores, S.A., Ave. Insurgentes 4274, Colinas de San Jerónimo, Monterrey, N. L. México. Tel. 8348-3070.

Tiraje: 600 ejemplares. Los artículos firmados son responsabilidad de sus autores.

D.R.© Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Eugenio Garza Sada 2501, Col. Tecnológico, Monterrey, N.L. México. 2006.

“Se prohíbe la reproducción total o parcial de este documento por cualquier medio sin previo y expreso consentimiento por escrito del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey a cualquier persona y actividad que sean ajenas al mismo”

