

ACTAS ELECTRÓNICAS DEL SEXTO SIMPOSIO ANUAL DE ESPAÑOL

SAINT LOUIS UNIVERSITY, MADRID CAMPUS (2016)

¿El mes antes que la semana o la semana antes que el mes? Un estudio sobre el orden de los pronombres *se* y *me* en español

Víctor Acevedo López
Macarena Gil de la Puerta
Alba Legazpi García

La Virgen del Cerro: una crónica visual

Julia Aldea Borlaff

La violencia contra la mujer en la narrativa breve hispanoamericana de las últimas décadas

Alejandra Costas Larreteguy

“Yo no puedo más”: el cansado y deprimido caballero de La Mancha

Tyler Gabbard

Historia y ficción en *Cuando amaban las tierras comuneras*, de Pedro Mir

Jorge García Izquierdo

El héroe verdadero: Don Quijote como salvador de la sociedad

Katerina Levinson

Algunos aspectos de la gramática de la lengua de signos española

Amanda López Temprano

El pájaro en la flor: la naturaleza en la poesía de Ernesto Cardenal

Martina Mateo Jiménez

La imagen de la infancia en el cuento hispanoamericano de las últimas décadas

Eva Pereira Rivera

Edición: Alicia Guadaño

¿El mes antes que la semana o la semana antes que el mes? Un estudio sobre el orden de los pronombres *se* y *me* en español

Víctor Acevedo López

Universidad Autónoma de Madrid

Macarena Gil de la Puerta

Universidad Autónoma de Madrid

Alba Legazpi García

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN: La reflexividad forma uno de los paradigmas más interesantes para los hispanistas. Otro interesante es el de los pronombres átonos. En ambos encontramos la partícula *se*, que se somete, al menos en la lengua-I, al orden oracional que marca la reflexividad y, asimismo, al de los pronombres átonos. Es esta intuición la que nos lleva a pensar que el hablante que no conoce la norma, o un niño, produzca oraciones como *me se ha caído* o *te se oye bajar las escaleras*, pero nunca una como *lo me dio*. Queremos aquí demostrar cómo el conocimiento implícito que tiene el hablante sobre su propia lengua —en concreto, sobre la reflexividad y los clíticos— provoca que se sitúe el «mes antes que la semana» y no al revés, como dicta la norma.

Palabras clave: reflexividad, clítico, aspecto, pronombre, agente, lengua-I

ABSTRACT: Reflexiveness forms one of the most interesting paradigms for hispanists. Another attractive pattern is made up by unstressed pronouns. In both cases we found the “se” particle, which is adjusted to phrasal order that is delimited by reflexiveness and unstressed pronouns, at least in language-I. This intuition leads us to think about speakers who, being ignorant of the norm, produce sentences such as *me se ha caído* or *te se oye bajar las escaleras*, but not *lo me dio*. We want to demonstrate how a speaker’s knowledge of their own language —specifically, about reflexiveness and clitics— causes structures which aren’t being recognized by the standard system.

Keywords: reflexiveness, clitic, aspect, pronoun, agentive, language-I

1. INTRODUCCIÓN

Partamos en el presente artículo de la idea generativista de que el hablante nativo de una lengua tiene en su mente una gramática interna, regida por una serie de principios, que le permite ser capaz de producir un número ilimitado de oraciones a partir de una cantidad finita de palabras y de reglas de combinación. Hemos de suponer, entonces, que un hablante que infrinja la norma no lo hace por algún motivo arbitrario e injustificado, sino que su conocimiento inconsciente de la lengua le permite hacerlo: tiene alguna intuición, alguna idea sobre el funcionamiento de la gramática, que le lleva a producir oraciones incorrectas desde el punto de vista normativo.

Así las cosas, nuestro objetivo es tratar de determinar qué es lo que tiene en su lengua-I(nterna) el hablante que dice *me se cae* o *te se oye bajar las escaleras*, por qué su conocimiento implícito de la gramática le permite no hacer caso de la norma en ese tipo de estructuras, y sin embargo, no se le ocurre decir **lo me dio*, ni la variante en plural del ejemplo anterior **nos se cae*.

Para dar respuesta a esta pregunta, primero hemos de tratar algunas cuestiones básicas, pero esenciales para poder entender el fenómeno que nos ocupa. En el apartado §2, trataremos el orden canónico de los pronombres átonos, es decir, cómo se colocan –en principio, en cualquier lengua– y qué criterios emplea el sistema gramatical para ordenarlos. En §3, veremos los tipos de *se* que hay en español, con el fin de determinar si la función gramatical que tiene *se* influye en el hecho de que se diga *me se cae*; y en §4 hablaremos de la reflexividad, para ver en qué medida esta también interfiere en el fenómeno. En §5 propondremos una hipótesis plausible para explicar el fenómeno y, por último, en §6 expondremos nuestras conclusiones.

2. LA ESTRUCTURA PRONOMINAL EN CASTELLANO

Los pronombres átonos son denominados comúnmente CLÍTICOS. Debido a que no tienen tonicidad, tienen que apoyarse en otro elemento de manera obligatoria, con el que forman un único grupo acentual. Este elemento, en español actual, solo puede ser un verbo. Los clíticos pueden aparecer en dos posiciones con respecto al verbo: los PROCLÍTICOS precediendo a los verbos finitos (1), y los ENCLÍTICOS, después de un verbo no finito (en las formas de infinitivo, gerundio e imperativo), ligados a este (2):

(1) a. Pepe lo compró

b. *Pepe comprolo

(2) a. Comedlo

b. *Lo comed

Podemos tener secuencias de varios clíticos, pero siempre siguiendo una serie de restricciones. Una de ellas, formulada por Perlmutter (1971), es una restricción sobre la linearización de los clíticos que estipula que nunca pueden aparecer más de tres seguidos —de hecho, las construcciones con tres resultan bastante inusuales, y son posibles gracias a la existencia de clíticos no argumentales— y que siempre deben seguir el siguiente orden:

(3) se < 2ª persona < 1ª persona < 3ª persona

Así, solo serán gramaticales las oraciones que sigan este patrón de linearización, por ejemplo:

(4) a. No te me lo pongas

b. Se me cayó

c. No te me caigas

d. Se la presté el sábado

Una consecuencia de esta restricción es que no puede haber más de un clítico con la misma especificación de persona, salvo cuando es de tercera, en cuyo caso debe sustituirse el

primero por *se*, un *se* denominado *SE ESPURIO*. Por tanto, es agramatical una oración como **le lo dio*, debemos sustituir el clítico de dativo por el *se* espurio (*se lo dio*).

Otra restricción, complementaria a la de Perlmutter, es la que formula Bastida (1976), que tiene que ver con el caso y no con la persona gramatical. Entonces, el orden de los clíticos debe ser:

(5) Reflexivo < dativo < acusativo

Podemos tener, por tanto, oraciones gramaticales si cumplen con este patrón:

(6) a. El pelo me lo lavé ayer

b. Se lo di

3. LA TIPOLOGÍA DEL *SE* EN CASTELLANO

En el presente apartado revisaremos los tipos de *se* que intervienen en construcciones como *se me ha caído* o *se te ha olvidado* con el fin de que esta explicación clarifique el motivo por el que los hablantes tienden a anteponer el pronombre de primera o segunda persona del singular al pronombre *se* cuando este es proclítico.

No trataremos aquí estructuras en las que *se* no actúa como pronombre, sino como elemento que difumina la percepción de un agente. Hablamos de oraciones impersonales — por no tener sujeto gramatical— y pasivas reflejas —con sujeto gramatical explícito en concordancia con la flexión verbal—.

A continuación, observaremos diferentes construcciones en las que *se*, como pronombre (clítico o reflexivo) o como morfema verbal, puede interferir en la ordenación de clíticos — recordemos la formulada por Perlmutter tratada en §2: segunda persona > primera persona > tercera persona y, cuando aparece pronombre *se*, este precede a todos los demás: *te me lo llevaste* > *se me lo llevó*—. No parece que el hablante desconozca la norma porque, en cambio, no comete errores cuando los pronombres van en plural: *se nos lo llevó* > **nos se lo llevó*.

a) *Se lo compré*: aquí se representa al objeto indirecto de *comprar* y sustituye a la forma *le*. Este objeto indirecto adquiere la forma del pronombre *se* cuando este precede al pronombre clítico de acusativo; es el *se* espurio antes mencionado. No encontramos datos de hablantes que cometan el error normativo **lo se compré*, por tanto, este tipo de *se* no es el causante del cambio de orden.

b) *Llaman incompetente a Pedro > Lo llaman incompetente > Se lo llaman*: en este caso observamos un uso excepcional del pronombre *se* como variante del pronombre átono de objeto directo. Como en el caso anterior, tampoco existen casos de un cambio de orden para un *se* de este tipo.

c) *Se acabó el libro*: En esta construcción, el clítico *se* muestra un empleo como reflexivo, porque siempre se refiere al sujeto en este tipo de construcciones, a las que añade un matiz expresivo y en las que hace las veces de complemento indirecto, aunque no es argumental. Prueba de que no se trata de un complemento indirecto seleccionado por el verbo es que podemos suprimir *se* sin que la oración cambie mucho su significado: *acabó el libro*. Este tipo de elemento dativo se suele denominar DATIVO SUPERFLUO.

d) *Se arrepintió de venir*: Observamos aquí un pronombre átono *se* con valor reflexivo que no ejerce ningún papel en la sintaxis de la oración porque no funciona ni como complemento indirecto ni como complemento directo. Se trata de un elemento que pertenece al verbo *arrepentirse* que, como muchos otros pronominales, incluye en su morfología un pronombre átono reflexivo. Este pronombre no aparece siempre con la forma de tercera persona, sino que también puede aparecer con la que corresponde a la segunda o a la primera persona, tanto del singular como del plural, en función de la flexión verbal: *me arrepiento, te arrepientes, nos arrepentimos, os arrepentís*. Además este uso de *se* puede darse con verbos que en origen no son pronominales pero que tienen un correlato pronominal, como es el caso de *dormir(se), salir(se), comer(se), beber(se), ir(se)*, etc.

Los verbos pronominales también intervienen en las denominadas construcciones de voz media o construcciones medias, en las que aparece un *se* con uso reflexivo y sin valor sintáctico que aporta información semántica: indica que al sujeto le ocurre aquello denotado por la acción del verbo sin que se especifique el agente porque la causa o el motivo de esa acción está ya en la propia semántica del sujeto: *las luces se encienden en la ciudad, el barco se hunde, etc.*

Estas cuatro manifestaciones del *se* permiten reconocer su valor sintáctico y semántico en las oraciones en las que se inserta. El error normativo se produce, pues, con el tipo de *se* expuesto en d): son los verbos que tienen una variante pronominal los que permiten oraciones con *me se*:

- (7) a. Me se ha dormido el pie
- b. Te se olvidó venir
- c. Me se ha escapado el perro

Son verbos que, por un lado, tienen un correlato pronominal y, por otro, admiten un complemento indirecto que tiene el rasgo de afección. En la oración de (7a), por ejemplo, tenemos un dativo *me* ('se me ha dormido el pie a mí') en confluencia con un *se* pronominal perteneciente al verbo *dormirse* —que tiene un rasgo aspectual: la diferencia entre *dormir* y *dormirse* estriba en que la presencia del *se* marca el momento en el que se produce el cambio de estado entre estar despierto y estar dormido—. En (7b) tenemos otro caso diferente: la diferencia entre *olvidar* y *olvidarse* tiene que ver con la transitividad del verbo. La variante pronominal es la intransitiva, y es, como ya hemos explicado en d), una marca de reflexividad. Cuando aparece junto a un pronombre de dativo, se puede producir la alteración del orden en contra de la norma. (7c) se puede explicar por el mismo motivo: *escaparse* es la variante pronominal y, por tanto, reflexiva, de *escapar*.

En el siguiente apartado, estudiaremos el problema de la reflexividad para tratar de dar cuenta de este tipo de casos.

4. LA REFLEXIVIDAD EN CASTELLANO

La reflexividad es un fenómeno gramatical que se da cuando un pronombre tiene como antecedente un argumento que se encuentra dentro de su mismo predicado. Es decir, en una oración como *María se peina*, *se* es un pronombre reflexivo porque su antecedente es *María*, que se halla en su mismo dominio. Hemos visto ya en §3 que los verbos pronominales (*arrepentirse*, *olvidarse*, etc.) tienen en su conjugación un pronombre con una función reflexiva. El antecedente de *me* en *Yo me arrepiento* sería *yo*, que está en el mismo predicado.

En español, es posible la alternancia entre oraciones como *Tú te olvidaste de hacer los deberes* y *A ti se te olvidó hacer los deberes*. En el primer caso, *te* es una marca pronominal reflexiva, mientras que en el segundo, *te* es un dativo (reduplicado por el sintagma preposicional *a ti*), y la marca pronominal reflexiva se materializa mediante la forma *se* (es un reflexivo que estaría ligado con el sujeto: *hacer los deberes*) Es en estos contextos cuando es posible alterar el orden de los pronombres y producir oraciones del tipo *Te se olvidó hacer los deberes*.

Recordemos una vez más el orden canónico de los pronombres según el caso gramatical: reflexivo < dativo < acusativo (Bastida). Por otro lado, según la persona, el orden es: *se* < 2^a < 1^a < 3^a (Perlmutter, 1971). Observemos que Perlmutter habla del *se* independientemente de la persona a la que se refiera, como un pronombre independiente. Lo que sucede entonces es que las dos estructuras pronominales entran en conflicto cuando el *se* está ligado con un sintagma de tercera persona: ahí, el hablante que desconoce la norma pierde la conciencia (inconscientemente) de que *se* es un pronombre reflexivo —y por tanto debería estar en primer lugar—, y le da prioridad al hecho de que remite a una tercera persona, situándolo así en último lugar, en una posición más cercana al verbo. Además, es

interesante observar que cuando el dativo es de tercera persona no es posible la alternancia: **Le se olvidó hacer los deberes*. Nuestra hipótesis es que, al tener explícito un pronombre de dativo de tercera persona, el hablante vuelve a dar prioridad al *se* como reflexivo y no como pronombre de tercera persona, ya que este lugar ya lo ocupa la forma *le*.

En definitiva, si tuviésemos que dar dos rasgos básicos a *se*, le otorgaríamos el rasgo [+reflexivo/aspectual] y el rasgo [+pronombre 3ª]. Ello nos dice que las estructuras del orden pronominal según el caso y la persona entran en conflicto, ya que por ser reflexivo *se* debería ir en primera posición, pero por ser pronombre de 3ª persona *se* debería situar en tercera posición. La norma italiana, en cambio, dicta que la posición de *si* ‘se’ debe ser la que le corresponde por el rasgo [+3ª persona] en combinación con otros pronombres como *mi* o *ci* donde lo correcto según la norma es anteponer el *me* al *se*:

(8) a. *Mi si sono dimenticati i soldi* ('se me ha olvidado el dinero')

b. *Ci si siamo dimenticati i soldi* ('se nos ha olvidado el dinero')

En (8a), *mi* es [+1ª persona] y *si* [+3ª persona], por tanto, apreciemos cómo respeta el paradigma de Perlmutter —elidiendo la colocación de *se* en primer lugar—, pero no el de Bastida. Lo expuesto, nos sirve para ejemplificar que lo que el nativo castellano, como en italiano, tiene en su lengua-I, aparentemente, son las dos ordenaciones posibles que, en ocasiones, entran en conflicto por la forma *se* o *si*, dependiendo de si se da prioridad a su carácter reflexivo o a su marca de 3ª persona.

5. LA VARIANTE AGENTIVA / EXPERIMENTANTE DE *ME*

Aunque no hemos encontrado ninguna teoría que avale esta intuición, suponemos que este tipo de construcciones anómalas pueden surgir por analogía con otras construcciones similares, en las que *me* o *te* aparecen antepuestos al verbo y al sujeto de la oración. Nos referimos a estructuras con aquellos verbos psicológicos o de afección que precisan que uno de los complementos seleccionados por su estructura argumental posea el rasgo

experimentante, humano o, al menos, animado: *me gusta el chocolate, te enfurecen las películas bélicas, me encantan los vestidos de colores*. En estas construcciones, se interpreta como experimentante el objeto indirecto seleccionado por el verbo —estamos ante una estructura intransitiva—.

Si estas oraciones explicitan el experimentante —sería agente si el verbo fuera de acción— con un pronombre átono, el hablante suele interpretar semánticamente que se trata del sujeto de esa oración, aunque no es así. Recordemos que muchas personas tienen la conciencia de que *me* en construcciones como *me gusta el chocolate* es el sujeto de la oración porque han adquirido la idea tan extendida de que el sujeto es el agente, y con esa presuposición analizan inconscientemente todas las estructuras. De este modo, como asocian ese *me* de primera persona al pronombre personal de sujeto *yo*, o ese *te* al pronombre personal de sujeto de segunda persona *tú* —que pueden actuar como sujetos en cualquier construcción en la que aparece un uso reflexivo del *se*: *yo me arrepiento, tú te caes, él se cae, etc.*—, entienden que, si en otras construcciones ese pronombre átono era experimentante o agente —en relación con los pronombres personales de sujeto—, por analogía, en construcciones como *se te ha caído eso*, los pronombres de primera y segunda persona deben aparecer antes del *se* porque actúan como agentes o experimentantes de la acción denotada por el verbo, un rasgo que sin duda se relaciona con el sujeto, que canónicamente aparece en una posición incidental cuando se trata de un pronombre personal tónico.

Esta idea tendría que ser revisada a fondo ya que solo se trata de una intuición, pero nos parece que ese rasgo agentivo o experimentador que contienen este tipo de pronombres átonos en algunas ocasiones puede ser el origen de la confusión de los hablantes en cuanto a la colocación de estos elementos pronominales.

6. CONCLUSIONES: ¿SE ME O ME SE?

Como recapitulación de lo expuesto hasta ahora, podemos decir, primero, que la norma de ordenación de los pronombres átonos clíticos no responde a una colocación arbitraria, sino a una establecida por unas reglas que, en principio, no pueden alterarse.

Segundo, que en una oración podemos registrar hasta tres elementos clíticos antepuestos al verbo. Cuando esto ocurre, la secuencia producida se forma en función de unas reglas de ordenación que siguen la generalización de Perlmutter ($se > 2^a > 1^a > 3^a$). La alteración de este orden genera secuencias agramaticales: **me se ha roto*, **nos se han llevado* **te se ha olvidado*, **le te doy*, etc., sin embargo, algunas de ellas pueden ser producidas por los hablantes en registros vulgares de la lengua, que tienden a romper la ordenación establecida anteponiendo el pronombre de primera persona del singular (*me*) o el de segunda del singular (*te*) al *se*.

En tercer lugar, observamos que este error normativo no ocurre, sin embargo, con los pronombres personales átonos de plural, dato que conduce a suponer que estamos, en efecto, ante un error que no se debe únicamente a la infracción de la norma establecida. No encontramos ningún hablante que diga **nos se ha olvidado*, **os se ha caído* o alguna secuencia similar. Tampoco sucede con un pronombre de tercera persona: **le se ha olvidado*, **les se ha caído*.

Con estos datos, nos hemos centrado en buscar la razón de que se produzcan las variantes vulgares *me se ha olvidado* o *te se ha olvidado*. Expusimos en §4 que, posiblemente, la existencia de este fenómeno se debe a que la gramática-I del hablante sobrepone el rasgo [+3ª persona] frente al rasgo [+reflexivo], provocando que sea *el mes quien vaya antes que la semana*. En §5 propusimos que, además, la analogía entre oraciones con verbos de percepción como *me gusta el chocolate* puede provocar en las oraciones aquí estudiadas la ascensión del clítico de primera o segunda persona singular.

Las dos ideas aquí presentadas tienen la intención de servir como preámbulo para un estudio de mayor envergadura, de manera que son, por supuesto, revisables y/o ampliables.

Obras citadas

Bosque, I. y Gutiérrez-Rexach, J. *Fundamentos de sintaxis formal*, Madrid: Akal, 2009.

Impreso.

Bogard, S. “El clítico *se*. Valores y evolución”. En C. Company (dir.), *Sintaxis histórica de la lengua española*. México DF: Fondo de cultura económica, vol. 2, 2006. 753-873.

Impreso.

Domínguez Durán, P. “Estructuras con *se*”. En *Per Abbat*, (1), 2006. 61-96. Impreso.

Fernández Soriano, O. “El pronombre personal. Formas y distribuciones. Pronombres átonos y tónicos”. En I. Bosque, & V. Demonte (dirs.), *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, vol. 1, 1999. 1209-1273. Impreso.

Pereguín Otero, C. “Pronombres reflexivos y recíprocos”. En I. Bosque, & V. Demonte (dirs.), *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, vol. 1, 1999. 1428-5017. Impreso.

Perlmutter, D. *Deep and surface structure constraints in syntax*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1971. Impreso.

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. “Se”. *Diccionario panhispánico de dudas* (1ª ed.). 2005. Web.

---. “Pronombres personales átonos”. *Diccionario panhispánico de dudas* (1ª ed.). 2005. Web.

---. *Nueva Gramática de la Lengua Española*, Madrid: Espasa Libros, 2009. Impreso.

La Virgen del Cerro: una crónica visual

Julia Aldea Borlaff

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN: Una de las imágenes más fascinantes que ha producido la América colonial y que se toma como muestra clara del sincretismo religioso que se generó en el continente durante aquella época, es la conocida como *Virgen del Cerro*, pintura anónima del siglo XVII. En ella, sorprende, sin duda, la modificación de la iconografía cristiana de la Virgen, causada por lo que se entiende es influjo de las creencias indígenas, cuyos valores fueron un componente esencial del arte barroco hispanoamericano. A pesar de no existir datos técnicos precisos sobre esta iconografía, a través del estudio de sus detalles y de documentación y textos coloniales se nos ofrece un relato pictórico de gran interés sobre lo que significó el descubrimiento de las minas del Potosí. Este importante acontecimiento se muestra bajo el prisma de las creencias religiosas impuestas por los españoles pero con esa manera tan particular con la que éstas fueron asumidas por la sociedad americana. Y este arte indígena, que tuvo que reflejar realidades sobrenaturales impuestas, se presenta hoy como inspirador de la modernidad. Nos encontramos así ante un lienzo esencialmente narrativo y dotado de un indudable encanto popular; ante un relato histórico unido a una visión religiosa de fácil lectura, edificante tanto para el rico colono o privilegiado criollo como para el indígena pobre. Un lienzo que es evidencia del mestizaje americano, de la irrealidad y realidad que conviven en el continente y que tanto ha inspirado a los escritores hispanoamericanos.

Palabras clave: sincretismo, iconografía, indígenas, arte barroco hispanoamericano, crónica, criollo, mestizaje

ABSTRACT: One of the most fascinating images that the colonial America has produced and that is taken as a clear sign of the religious syncretism generated on the continent

during that time, is the anonymous painting of the seventeenth century known as *Virgen del Cerro* (Virgin of the Hill). The modification of the Christian iconography of the Virgin, caused by the influence of the Native Americans' beliefs –whose values were an essential component of Latin American Baroque art– does, indeed, surprise to the observer. Despite the absence of precise data on this iconography, through the study of its details and colonial documentation and texts, we are offered a pictorial chronicle of great interest about the importance of the discovery of the mines of Potosi. This significant event is shown through the prism of the religious beliefs imposed by the Spaniards, but through that particular way in which these dogmas were taken over by the American Society. And this indigenous art, which had to reflect supernatural realities imposed, is presented today as inspiring of modernity. We find ourselves before an essentially narrative painting that has an undeniable popular charm; a historical account linked to a religious view, easy to read for both, the rich or privileged Creole as well as the poor Indian. A canvas that is evidence of American mestizaje¹ and of the various realities coexisting on the continent, situation which has inspired the best Latin American writers.

Keywords: Syncretism, iconography, indigenous, Latin American Baroque art, chronicle, Creole, mestizaje

Una de las imágenes más fascinantes que a mi parecer ha producido la América colonial y que se toma como muestra clara del sincretismo religioso que se generó en el continente durante aquella época, es la conocida como *La Virgen-Cerro* o *Virgen del Cerro*, pintura anónima del siglo XVII. En ella, sorprende, sin duda, la modificación de la iconografía cristiana de la Virgen, causada por lo que se entiende es influjo de las creencias

¹ To avoid the possible negative connotation of “miscegenation”, I have preferred to use this word for meaning “the blending of races”.

indígenas, cuyos valores fueron un componente esencial del arte hispanoamericano a partir de este periodo.

Al comparar el lienzo con otra coronación de la Virgen de la época –la de Velázquez, por ejemplo, realizada en 1645– nos damos cuenta de las enormes diferencias en el dominio de la técnica pictórica. Parecería que el Barroco americano quisiera compensar esa perfección realista europea con detalles e historias propias que, sin duda, consiguen dar a las representaciones un atrayente encanto.

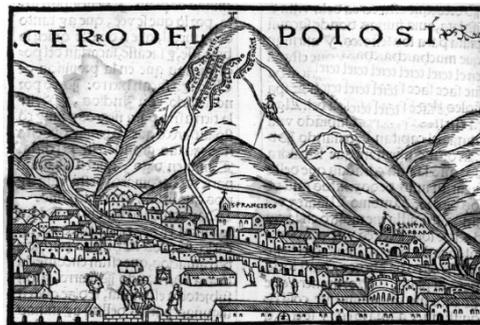


A pesar de no existir datos técnicos precisos sobre esta iconografía, a través del estudio de sus detalles y de documentación y textos coloniales se nos ofrece un relato pictórico de gran interés sobre lo que significó el descubrimiento de las minas del Potosí. Este importante acontecimiento se muestra bajo el prisma de las creencias religiosas impuestas por los españoles pero con esa manera tan particular con la que éstas fueron asumidas por la sociedad americana y que ha dado frutos tan aplaudidos en las artes –incluida la literatura– desde entonces.

En el siglo XVII Potosí era el gran centro minero del virreinato peruano y una de las ciudades más importantes del mundo –con mayor población que Londres o París. En 1545 los primeros españoles empezaron a explotar los metales de su Cerro Rico por medio de la mano de obra indígena, a través del sistema esclavista conocido como la *mita*. La plata y otros

metales extraídos circularon por todo el mundo y como consecuencia de tanta riqueza, en la zona que hoy ocupa Perú y Bolivia hubo un importante desarrollo comercial, cultural y artístico.

Ya en el siglo XVI habían surgido escuelas pictóricas en Cuzco y Potosí, en las que indios y mestizos se hicieron artistas junto a maestros españoles, siendo una de las consecuencias la integración de mitos locales y prehispánicos en sus obras. A este respecto, Potosí y Huaina Potosí (el cerro de menor tamaño que lo acompaña), como casi todos los cerros andinos destacados, estaban identificados con una *huaca*², como así se indica en varias de las Relaciones de Indias de la época.



Primera imagen en Europa de Potosí. Pedro Cieza de León, 1553

Para una mejor asimilación del cristianismo y tras varias propuestas de actuación por parte de las diferentes órdenes religiosas en el Perú (los dominicos consideraban que para desterrar la idolatría era necesaria la desaparición material de los dioses, mientras que los agustinos y jesuitas preferían probar el sincretismo y la persuasión), la iglesia cristiana promovió la identificación de algunos mitos y lugares precolombinos con imágenes de santos y vírgenes, y de esta forma cristianizó el culto a la montaña. Una política iconográfica que dejó una estela de Vírgenes superpuestas a los montes que habían recibido culto en tiempos prehispánicos.

² Las *huacas* eran los lugares poderosos del entorno con los que la gente dialogaba para obtener favores y fortuna a cambio de sus sacrificios y ofrendas.

Pero es importante tener en mente que esta asociación de la Virgen con las montañas ya se realizaba en la Península en la Edad Media –de ahí la Virgen de Montserrat, la Virgen de la Peña de Francia, la Soterrana–, por lo que debemos entender que era un recurso que la iglesia ya conocía como efectivo.

Con respecto a la imagen que nos ocupa, existen cuatro lienzos conocidos que representan el tema *Virgen-Cerro*, por lo que según la estudiosa de la iconografía y mitos indígenas en el arte, Teresa Gilbert, podría considerarse una iconografía establecida y divulgada. El cuadro que se encuentra en el Museo de la Casa de la Moneda en Potosí (actual Bolivia), es el que tiene más elementos plásticos figurativos, tomándose, pues, como el “lienzo referencial”.

Según Teresa Gilbert, el lienzo fue encontrado (seguramente durante la década de 1960) tirado en un depósito de una iglesia sin que nadie le diera mucha importancia, y fue una vez entregado a la Casa de la Moneda de Potosí cuando se hizo enormemente famoso. La leyenda de su cartela, parcialmente perdida, se puede interpretar como: “Su Santidad Paulo III Carlos V Rey XV del Católico (Sacro) Imperio. Emperador Máximo, el año de 1520... al de su reinado en España entró con...”.

Con respecto a la descripción del relato pictórico y los personajes representados en el lienzo: en el plano superior se encuentra la Trinidad, encarnada por el Padre, el Hijo, y el Espíritu Santo personificado por una paloma, que está flanqueada por los arcángeles Miguel (con una cruz y una espada) y Gabriel (sosteniendo un corazón). El Padre y el Hijo sostienen una corona real con intención de coronar a una Virgen María, situada en el plano central, cuyo rostro y manos emiten resplandores en medio del origen de la riqueza potosina.

A ambos lados, presentes también en esta coronación, aparecen los dioses incas *Inti* (sol), bajo el Hijo, y *Quilla* (luna) con el lucero, bajo el Padre. Y es que para el indígena

aculturado, no era nueva la disposición de una divinidad central, en este caso María-Cerro, flanqueada por el sol y la luna.

En relación al vestido, es decir, los cerros, en ellos están dibujadas escenas del movimiento minero, gente y llamas cargadas, vetas, *huairas*³, y un jinete vestido como español o mestizo que ora de rodillas junto a un caballo blanco (y cuya presencia debió importar en su momento aunque ningún relato la explica). Aparece también en la falda del cerro un Inca, vestido con un *uncu*⁴ con un sol dorado en el pecho (refiriéndose, seguramente, a la creencia de que los Incas eran hijos del sol) junto con un indio de menor estatura. La representación de este Inca podría aludir al antepenúltimo gobernante del incanato, Huaina Capac, padre de Atahualpa, y quien llegó a Potosí en 1462 y quedó maravillado al observar su Cerro, o quizá a Paullu Inga, hijo de Huayna Capac y, por consiguiente, hermano de Atahualpa, que colaboró con los españoles contra su también hermano Manco Inca, y quien pudo haber informado sobre las minas del Cerro Rico a los criollos que están al pie del cuadro, quienes están agradeciendo a las figuras celestiales por el hallazgo.

En el plano inferior se observan dos grupos, arrodillados, y entre ambos, una esfera clara a través de la cual se ven montañas y gentes. El grupo de la izquierda está constituido por un papa, un cardenal y un obispo, cubiertos con sus respectivas insignias. A la derecha, se encuentra un rey con una corona similar a la de María, que está acompañado por un caballero de Santiago con capa blanca e insignia, y un curaca⁵, ambos con las cabezas descubiertas.

La esfera transparente ubicada entre los personajes al pie del cuadro podría estar representando la ciudad de Potosí, como centro de la economía y el poder del mundo en aquella época.

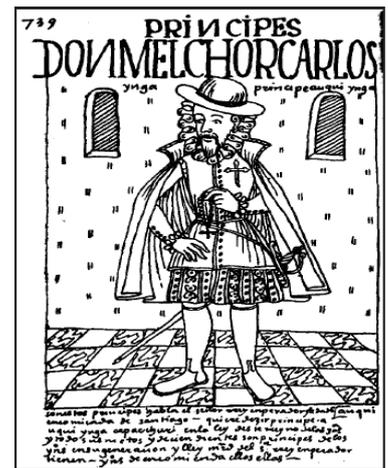
³ *Huayra, guaira o huayrachina* (en quechua: *viento*) era un horno para fundir minerales en el que se inyectaba viento al fuego de manera natural, sin necesidad de fuelles.

⁴ Antecedente del poncho y prenda de vestir común a toda la población inca.

⁵ Jefe étnico andino que se puso al servicio del sistema colonial y funcionó como eficaz bisagra entre vencedores y vencidos. Su avidez de privilegios pronto se reflejó en una antigua locución peruana: “*Cura, curaca, corregidor, todo lo peor*”.

En opinión de Margarita Gentile Lafaille, otra estudiosa de este lienzo, a pesar del evidente sincretismo religioso, el trasfondo de esta representación fue el descubrimiento de las minas de Potosí y estuvo directamente relacionada con la identidad y el propósito de los que encargaron su realización: el caballero de Santiago y el curaca que aparecen en él⁶.

Gentile Lafaille cree que el destino primero de este lienzo pudo ser el salón de la casa privada de uno de estos personajes con el fin de recordar a los visitantes la relación de la familia con el descubrimiento de las minas de Potosí. Esta proposición nos llevaría al mestizo Don Melchor Carlos Inga – nieto de Paullu Ynga– que recibió en 1606 el hábito de Santiago (al igual que lo hizo uno de sus hijos –el posible curaca– unos años más tarde), como así lo indica Felipe Guamán Poma de Ayala en el dibujo 278 de su *Primer nueva corónica y buen gobierno*⁷.



Don Melchor Carlos Inga fue además un buen amigo del Inca Garcilaso de la Vega, quien se refiere a él en el Libro II de sus *Comentarios Reales de los Incas*⁸.

Con respecto a la versión más próxima al cuadro de la Moneda, ésta formaba parte de una colección particular de Potosí en 1980 aunque ahora se encuentra en el Museo Nacional de Arte de La Paz (Bolivia). Fue pintada en 1720 por autor anónimo y es copia simplificada del lienzo referencial. En ella también se representa a María inmersa en el Cerro de Potosí pero en esta ocasión no va a ser coronada a pesar de conservar la misma actitud. En su parte

⁶ Margarita E. Gentile Lafaille, *Pachamama y la coronación de la Virgen-Cerro. Iconología, siglos XVI a XX*, p. 1146.

⁷ Dibujo 278. Don Melchor Carlos Ynga, príncipe natural de este reino, que recibe del rey español el título de la Orden de Santiago

⁸ "Don Melchor Carlos, descendiente de Paullu Topa, hijo de Huayna Capac y aliado de los europeos, pasó parte de su vida en la corte de Felipe III". Libro II, cap. XL, p. 648.

baja aparecen ahora el papa Clemente XI y el rey Felipe V con sus dos acompañantes, lo que indica que el lienzo de la Moneda es anterior.

Su leyenda dice “Su Sdad. Clemente. El Rx Hispania MDCXX a MDCCXX. Devoción de la familia de Quirós”. Es de suponer, pues, que debió haberse pintado por encargo de dicha ilustre familia.

En este lienzo vemos que siguen representados el Inca y su acompañante, aunque no se puede saber si el caballero de Santiago y el curaca siguen refiriéndose a Don Melchor y su hijo. Como novedad, se encuentran en la falda izquierda del cerro dos escenas de personas luchando, tal vez con intención de ser una microsecuencia de los motines ocurridos en Potosí entre 1622 y 1625, entre los mismos conquistadores y debido al delirio por la plata.



Este cuadro se caracteriza porque a ambos lados del Cerro Rico están dibujadas, coronadas, las columnas de Hércules, en alusión tanto al escudo real como al de Potosí, ciudad a la que el emperador Carlos V concede un escudo de armas y el título de "Villa Imperial" en 1553:



Escudo Real de Carlos I de Castilla y V de Alemania



1^{er} escudo de la Villa Imperial de Potosí

Con todo esto, es de suponer que los que encargaron ambos lienzos pertenecían a la élite local que estaba de acuerdo con el gobierno español acerca de la explotación minera, enfatizándose esta aceptación mediante estas columnas coronadas en el segundo cuadro.

Pero, a la par de la lectura histórica de estos dos lienzos, está y no debemos olvidar la identificación intencionada de la Virgen con el Cerro en el proceso de aculturación al cristianismo, en esa “política del puente” a la que se refería Octavio Paz, y que consistía en “establecer una vía de comunicación, más sobrenatural que natural, entre el mundo indígena y el cristiano”⁹. De esta forma, se asoció a María con el espíritu de las montañas y con la tierra con la que estaban hechas, y según Teresa Gisbert, de ahí a la identificación de María con la Pachamama (madre tierra) habría solo un paso. Quizá por ello tuvo una aceptación inmediata entre la población indígena.

Los medios visuales como este lienzo facilitaron estas identificaciones y no sería difícil conjeturar que detrás de estos símiles dispuestos a deformar la realidad, la iglesia estuviera apoyada por la gran cantidad de artistas indígenas deseosos de adaptar su medio al arte europeo.

De lo que no cabe duda es de que el arte barroco hispanoamericano se caracteriza por su indigenización, es decir, por la expresión de mitos, anhelos e ideas americanas mediante el lenguaje occidental. Un lenguaje necesariamente explícito para que la población que no lee ni sabe escribir pueda admirarlo y entenderlo, creándose así una forma de expresión propia en la que la cultura indígena subsiste y se tolera dentro de la hispano-cristiana.

Y este arte indígena, que tuvo que reflejar realidades sobrenaturales impuestas, se presenta hoy como inspirador de la modernidad. Nos encontramos así ante un lienzo esencialmente narrativo y dotado de un indudable encanto popular; ante un relato histórico unido a una visión religiosa de fácil lectura, edificante tanto para el rico colono o privilegiado criollo como para el indígena pobre.

⁹ Octavio Paz. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: FCE, 1995, p. 55.

La *Virgen del Cerro* es, pues, una muestra singular de identidad y sincretismo cultural y plástico, así como un diálogo visual e intertextual. Y sin duda, esta forma de mirar y de entender la realidad dentro de la irrealidad ha inspirado e inspirará a los mejores creadores.

Obras citadas

Acosta, J. de. *Obras del padre Acosta*. Madrid: Ediciones Atlas, 1954. Impreso.

Arzáns, Bartolomé. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. Eds. Lewis Hanke y Gunnar Mendoza, (3 tomos). Providence: Brown University Press, 1965. Impreso.

Garcilarso de la Vega, Inca. *Los Comentarios Reales*. Edición de Carlos Aranibar. Tomos I y II. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. Impreso.

Gentile Lafaille, Margarita E. “Pachamama y la coronación de la Virgen-Cerro. Iconología, siglos XVI a XX” en *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial. 2012. 1141-1164. Impreso.

Gisbert, Teresa. *Iconografía y Mitos Indígenas en el Arte*. La Paz: Gisbert & Cía, 1980. Impreso.

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: FCE, 1995. Impreso.

Pizarro Gómez, Francisco Javier. *Identidad y mestizaje en el arte barroco andino. La iconografía*. Web.

La violencia contra la mujer en la narrativa breve hispanoamericana de las últimas décadas

Alejandra Costas Larreteguy

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN: El propósito del trabajo ha sido desentrañar los códigos que nos permitan comprender el porqué de la persistencia de la violencia hacia las mujeres a través del análisis de dos cuentos hispanoamericanos escritos en la primera década del presente siglo por Virginia Hernández y Washington Cucurto respectivamente. Se ha analizado la cuestión desde la óptica de la crítica feminista, y demostrado a través de ella cómo la violencia responde a un hecho institucionalizado impuesto históricamente por el sistema patriarcal imperante.

Palabras clave: violencia, mujeres, patriarcado, Virginia Hernández, Washington Cucurto, feministas

ABSTRACT: The purpose of the work was to unravel the codes that allow us to understand why the persistence of violence against women. Through the analysis of two stories in the first decade of this century written by Virginia Hernandez and Washington Cucurto. We analyzed the issue from the perspective of feminist criticism, and demonstrated how violence responds to a fact institutionalized historically imposed by the prevailing patriarchal system.

Keywords: violence, women, patriarchy, Virginia Hernandez, Washington Cucurto, feminists

ORÍGENES DE LA SUBORDINACIÓN DE LA MUJER

En el presente trabajo analizaremos las diferentes formas de la violencia que se ciernen sobre las mujeres en la sociedad actual, y que constituyen el epicentro de numerosos cuentos de la narrativa breve hispanoamericana de principios del XXI. Esta cuestión, hoy en día ampliamente tratada en todos los medios de comunicación por su especial virulencia, nos

sugiere el siguiente interrogante, que creemos se plantea como el nudo gordiano de los propios cuentos: ¿a qué responde el hecho de que cuantos más testimonios surgen, denunciados a través del periodismo y de la literatura, como es nuestro caso, menos se avanza en la erradicación de la violencia y esta no haga más que recrudecer? La respuesta se encuentra, como ha estudiado ya la crítica feminista¹⁰, en la prevalencia de un orden simbólico primigenio nacido hacia el año 3.000 a. C., que en un proceso que dura cerca de 2.500 años, logra implantarse definitivamente hacia el año 600 a. C.: nos referimos al sistema patriarcal. Su estructura, cimentada sobre la imposición de la supuesta inferioridad de la mujer, ha generado la prevalencia del sexo masculino en todos los órdenes de la sociedad, a saber, el político, el social, el económico y el cultural. Durante mucho tiempo la historia afirmó y expandió la idea de que el nacimiento de la sociedad patriarcal tuvo como detonante el establecimiento de la propiedad privada y la sociedad de clases. Sin embargo, los estudios realizados en las últimas décadas del siglo XX por numerosas antropólogas feministas¹¹ han echado por tierra esta teoría¹², al demostrar que el factor determinante fue el control que ejercieron (y ejercen) los hombres sobre la capacidad sexual y reproductiva de las mujeres, sentando las bases de la diferenciación entre hombre y mujer a través del sexo. Partiendo de la teoría feminista de la diferencia que Luce Irigaray expone en su obra *Yo, tú, nosotras*, Victoria Sendón de León en *Marcar las diferencias. Discursos feministas ante un nuevo siglo*, basándose en los hechos históricos mencionados anteriormente plantea que:

¹⁰ Nos referimos a Victoria Sau, Gerda Lerner, Victoria Sendón de León, Luce Irigaray y Marcela Lagarde y de los Ríos, entre otras.

¹¹ Han estudiado esta cuestión las antropólogas Michelle Zimbalit Rosaldo, Louise Lamphere, Irene Silverblatt y Peggy Reeves Sanday.

¹² El posterior uso de la mujer como mercancía sí será, precisamente, la base de la propiedad privada. Gerda Lerner así lo explica en *La creación del patriarcado*: “Aproximadamente en el momento en que la caza y recolección o la horticultura dan paso a la agricultura, los sistemas de parentesco tienden a pasar de la matrilinealidad a la patrilinealidad, y surge la propiedad privada. Existe [...] un desacuerdo respecto a la secuencia de los sucesos. Engels y quienes le siguen creen que la propiedad privada aparece primero, ocasionando «la histórica derrota del sexo femenino». Lévi-Strauss y Claude Meillassoux opinan que es el intercambio de mujeres el que origina finalmente la propiedad privada” (59).

En él [*Yo, tú, nosotras*] parte de la evidencia de que la explotación de las mujeres está basada en la diferencia sexual [...] El pensamiento patriarcal ha conseguido que «ella» pasara a ser no-él, simplemente porque nuestra única referencia para representarnos es él: ¿Por qué es nuestra única referencia? Porque hemos olvidado nuestra genealogía matriarcalista. La falta de relación con otras imágenes de mundo que las ofrecidas por la cultura patriarcal, la falta de vinculación con la imagen de la madre como algo fundamental hace que nuestro sexo y nuestro género se vivan como neutros (70).

Lo que nos interesa plantear, en relación con el tratamiento de la violencia de género en la narrativa breve actual, es el desentrañamiento de las razones últimas que llevan a su tratamiento en la literatura, entendiendo por tal el análisis de la función que cumple como elemento fundante de la sociedad, dejando a un lado interpretaciones habituales basadas en el desconocimiento, que atribuyen la práctica de la misma a una actitud arbitraria, sin fundamento; en suma, intrínseca a la naturaleza humana. Al respecto, Victoria Sau en *Reflexiones feministas para principios de siglo* explica que:

Todo orden de cosas tiene unos puntos de referencia básicos y los del paradigma patriarcal son acontecimientos pretéritos de los que no se habla, aunque actúa de forma tácita e inconsciente, de modo que ciertos aspectos «últimos» de la realidad parecen venirnos *dados* y ya no son siquiera cuestionables. El más relevante de dichos acontecimientos es el paso mismo de una sociedad matrística a la sociedad patriarcal (200-201).

Nada más alejado de la realidad que pensar en la violencia como un acto arbitrario. La persistencia de estas formas de la violencia dirigidas estratégicamente al grupo concreto de las mujeres, casi 5.000 años después de la implantación del sistema patriarcal, nos revela la clave de sus elementos constitutivos. Si bien este sistema se vive como un orden naturalmente dado,

en realidad responde a una superestructura cultural en la que estos hechos de violencia se presentan como arquetipos, y por tanto inmutables, en lugar de históricos, que es lo que realmente son. De ahí que debamos entender a la *sociedad de los padres* como el resultado de un movimiento de reacción de los hombres contrario al sistema matriarcal¹³, logrado a través del uso de la violencia física primero y simbólica después, por medio de la imposición de una cosmogonía centrada en el varón como norma generalizada aplicada a todo el grupo humano. Descubrimos, por tanto, que no existe solamente una dominación de la mujer que pasa a través del cuerpo físico, sino también, y más grave aún, una dominación simbólica que, operando a nivel inconsciente, se torna invisible. La visibilidad se convierte así en un elemento indispensable para entender los mecanismos de sometimiento que actúan desde lo oculto, descubriendo la importancia de rescatar (y de crear) un mundo simbólico que permita desarrollar una cultura femenina alternativa a la existente. Partiendo del análisis de dos cuentos, el primero de México y el segundo de Argentina, exploraremos las distintas formas de la violencia aplicadas contra las mujeres como reflejo y sostén, al mismo tiempo, del sistema patriarcal. En ambos constataremos cómo, al igual que escribe Concepción Fernández en *Violencia y sociedad patriarcal*, la conducta agresiva “[...] no se produce de forma ciega e indiscriminada, sino que se ejerce sobre individuos que están en posición inferior o una cierta incapacidad para responder al ataque, y al ser vencidas se refuerza su posición de inferioridad” (19).

VIOLENCIA PATRIARCAL: DOS CUENTOS REPRESENTATIVOS

¹³ Victoria Sau en *Reflexiones feministas de fin de siglo*, citando a Johann J. Bachofen, teórico del matriarcado que introduce por primera vez este tema en su libro *Das Mutterrecht* (1861), explica: “Se designa como matrística el período de la historia de la humanidad durante el cual el hombre no es conocido como padre. Se divide en dos tiempos: en el primero no se conoce el papel del hombre en la fecundación; en el segundo ya existe el hombre fecundador conocido, pero los varones todavía no han concertado su alianza. El período matrístico se caracteriza por los siguientes rasgos básicos: 1) las relaciones de consanguinidad están por encima de las de ocupación de un territorio; 2) la filiación es forzosamente matrilineal y se efectúa por vía madre-hija; 3) las relaciones entre los sexos no están jerarquizadas; 4) las sociedades no son belicistas; 5) la distribución de los bienes es comunitaria; 6) como resultado, el prototipo humano por medio del cual cada sujeto aprehende a los demás, es materna” (201).

El primero de los cuentos, titulado “Tecún Umán (La pequeña Tijuana)”, pertenece a la escritora mexicana Virginia Hernández y aparece publicado en su libro *Los fantasmas de Douglas* (Baja California, 2008). Narra la historia de Toña, una niña guatemalteca que vive en la ciudad fronteriza de Tecún Umán, conocida como la pequeña Tijuana por su gran parecido con esa ciudad del norte, en “uno de los principales centros de prostitución de Centroamérica” (62), frecuentemente visitados por los indocumentados que viajan camino a Estados Unidos. Vendida por su familia, como todas las niñas que pueblan los prostíbulos del conflictivo territorio de las fronteras en México, convertidas en tierra de nadie y de violencia y terror para todo aquel que se adentre en ellas, simboliza el infierno mismo para estas niñas-mujeres prostituidas. El grado de cosificación que alcanza su situación queda explícito ya desde las primeras palabras de la voz narradora, quien afirma que la muerte o enfermedad de estas mujeres carece de toda importancia, hechos que permean toda la narración hasta su final, como podemos observar: “Los habitantes de Tecún Umán [...] no resintieron jamás la muerte de la Toña, pero sí lograron inquietarse al perder al único enterrador que no cobraba por sus servicios” (69). No hay lugar para la humanidad ni siquiera cuando acecha la muerte por enfermedad, que lleva al personaje de Torina, la dueña del prostíbulo, prostituida, a su vez, desde la infancia, tras ser vendida por su padre como mercancía a un grupo de hombres, a exclamar que “nomás falta que quieran convertir el putero en hospital” (61). Cabe preguntarse cómo es posible que sea una mujer, Torina, la que gestione la prostitución de las niñas, habiendo sido ella misma víctima de esa situación. La respuesta nos la proporciona el propio sistema de opresión en el que se circunscribe: para salir del infierno de dominación masculina, asume ese mismo discurso, apropiándose, y de esta manera logra trascenderlo, pasando de dominada a dominante. Ahora es ella la que ordena, vigila y castiga, aplicando las mismas leyes que le quitaron su integridad, porque son las que aprendió. Resulta, en consecuencia, que son las propias víctimas las que perpetúan el sistema que las oprime,

reproduciéndolo sobre quienes, a su vez, son más débiles que ellas. Nos interesa, en este punto, el significado último que entraña la violación como acto fundante del sistema patriarcal, y el porqué de su repetición *ad infinitum* como forma de opresión que permite, toda vez que ocurre, reforzar y revigorizar el sistema de valores imperante. Marcela Lagarde en *Los cautiverios de las mujeres* lo explica de la siguiente manera:

Entre las formas de la violencia erótica, la violación es el hecho supremo de la cultura patriarcal: la reiteración de la supremacía masculina y el ejercicio del derecho de posesión y uso de la mujer como objeto del placer y la destrucción, y de la afirmación del *otro*; se trata del ultraje de las mujeres en su intimidad, del daño erótico a su integridad como personas (260).

Tanto la prostitución como las reiteradas violaciones que en el relato sufren la protagonista y sus compañeras tienen como punto en común el placer implícito del hombre (violador o cliente), así como la relación de absoluta dominación que suponen. La cosificación de las mujeres que entrañan ambos tipos de relación nos permite dilucidar el carácter patriarcal que subyace y permea el entramado social en el que nacen y en el cual se apoyan, siendo su base la existencia (invisible) de una ley de propiedad genérica que engloba y afecta al sujeto (objeto) femenino en cuanto tal y sobre el cual recae. El marido de la Torina, apodado el *Güilo*, también colabora en esta tarea: cuando alguna de las niñas cae enferma, es el en cargado de abandonarlas a los márgenes del río, donde los conocidos como salvatruchas (asaltantes de los indocumentados) las violan en grupos de hasta diez o quince hombres, ante la indiferencia general. Aunque frente a esta conducta pudiéramos pensar que el objetivo final es la mujer convertida en puro objeto de entretenimiento, lo cierto es que, una vez más, se trata de un modo de perpetuar la alianza masculina reforzando la relación entre los hombres. Esto ocurre en tanto que, siguiendo la explicación que nos ofrece Marcela Lagarde: “En el mundo patriarcal solo los hombres son verdaderamente humanos, pares entre ellos: por eso se

admiran, son cómplices aún en la rivalidad” (576). Por esto, continúa, “el acto de ir con prostitutas representa un simulacro de machismo, es una teatralización del poder patriarcal” (577). Porque en última instancia, concluimos, lo importante no es satisfacer el deseo sino sostener la imagen de la potencia erótica -base de la virilidad machista- frente a otros hombres.

El segundo cuento que trataremos pertenece al escritor argentino Washington Cucurto. Titulado “El rey de la cumbia”, aparece publicado en su libro *El rey de la cumbia contra los fucking Estados Unidos de América* (Santiago de Chile, 2010). Si bien el protagonista es un hombre que describe sus aventuras en el espacio de una discoteca de cumbia en un barrio de Buenos Aires, durante el tiempo que dura una noche, nos interesa destacar la violencia que sufren las mujeres en el ámbito nocturno de una ciudad, y lo que ha implicado para ellas la salida del lugar (y del rol) históricamente asignado: el ámbito privado de la familia y de la casa. Originariamente, y hasta hace muy poco, el espacio público, no digamos ya el de la noche, era un ámbito transitado exclusivamente por el hombre. La única manera de salir del hogar era mediante la prostitución, pasando a formar parte, entonces, del mundo abierto de los varones. Pero en este tránsito, volvían a quedar encerradas en otro cautiverio, ahora público: el del erotismo de los hombres. Marcela Lagarde define la figura de la prostituta como un sujeto “[...] libre en cierta medida, como parte de la sexualidad dominante que convierte a unas mujeres en objetos fríos y procreadores [la madre-esposa] y a las otras en objetos dadores de placer, igualmente frías” (575). Si bien esta diferencia tan contundentemente marcada de los lugares asignados a cada sexo ha perdido fuerza, y la mujer ha podido conquistar pequeñas parcelas del espacio público que anteriormente se le negaban, persisten ciertos sesgos machistas que reubican a las mujeres señalándoles, y recordándoles, por medio del insulto, la infravaloración, la vejación y la cosificación, que ese espacio aún no les pertenece del todo. Teresa del Valle escribe al respecto en *Violencia y sociedad patriarcal*:

En la ciudad se dan las manifestaciones de la imposición que traducimos por violencia en relación a la vida [...] Aparece de forma pública, breve, directa o indirectamente, en los anuncios, carteles, pintadas; en la inseguridad a que están expuestas niñas, mujeres, en ciertos lugares y a ciertas horas; en los comentarios jocosos, el mal llamado piropo bien sea de forma individual o colectiva (47).

Observamos, siguiendo al protagonista en su recorrido nocturno -autoproclamado rey, irónicamente, puesto que la trama nos develará lo contrario-, cómo define a las mujeres que acuden a bailar asimilándolas al colectivo de las prostitutas: “Otro viernes más venimos a hacer la única revolución posible: la de bailar la cumbia y levantarse a una buena perra paraguaya. Estoy repegado a esta morochita que ni sé su nombre. ¡Qué importancia tiene!” (10-11). Continúa, más adelante, con el mismo tono despreciativo que permea todo el relato: “Miro pasar perras, crespitas divinas y *pasar* tilinguitas que están pa hacerlas sonar y morochazas [...] y *pasar* culos grandes, avasalladores [...] tetas redondas y altas [...]” (11). La violencia que supone reducir la imagen entera de la mujer a una o varias partes concretas de su cuerpo, nos demuestra la potente fuerza con la que continúa actuando la simbología patriarcal. Aún en un ámbito de supuesta igualdad, donde hombres y mujeres disfrutaban del mismo tipo de ocio, beber y bailar, ellas quedan irremediabilmente constreñidas dentro del rol social de la mala mujer, la cual, como escribe Marcela Lagarde:

Todo lo obtiene a partir del eros y de su papel en él: por ejemplo el espacio de lo público, la calle, el dinero, el no parentesco, la noche, el alcohol (los rituales eróticos son alcohólicos), el lenguaje erótico (soez), la seducción abierta, etcétera. Por eso se conoce a las prostitutas como mujeres públicas (575).

De esta manera, el conjunto de las mujeres que asisten a una discoteca para disfrutar de su tiempo libre, quedan, bajo la mirada patriarcal, irremediabilmente insertas en el

colectivo de las mujeres que se prostituyen. En su recorrido nocturno, el protagonista, dentro de la masa indiferenciada, decide perseguir a una de ellas, pero se le escapa: “[...] no, mejor para allá que hay menos hombres. Los gauinos aprovechan y me la tocan, me la apoyan, me la sobaquean toda perdidita pa siempre [...] Hago lo mismo con otras” (12). No las conoce, pero le pertenecen, o son de los demás hombres cuando no las puede tener. Toda la tensión del relato se sostiene sobre el debate que el rey de la cumbia mantiene entre las ansias de consumir el deseo sexual y su fracaso final: “Cerré la noche y me quedé solo. Otra vez, arrechado, paticojo, tronchado, besuqueado sin ponerla [...] Ya todas las guanitas están con machos. Doy unas vueltas a ver si pesco unita. Imposible” (15). La inferiorización de la mujer ha quedado consumada.

CONCLUSIONES

Tras la lectura y el análisis de los mencionados relatos, nos acomete la siguiente cuestión: ¿es posible llegar a trascender la situación opresiva de la mujer culturalmente impuesta durante milenios y crudamente relatada en los citados cuentos? Gerda Lerner en *La creación del patriarcado* afirma que el problema radica, precisamente, en la ausencia de una conciencia colectiva entre las mujeres, debido a:

[...] la carencia de una tradición que reafirmase su independencia y su autonomía en alguna época pasada. [...] Las mujeres no tenían historia: eso se les dijo y eso creyeron. Por tanto, en última instancia, la hegemonía masculina dentro del sistema de símbolos fue lo que situó de forma decisiva a las mujeres en una posición desventajosa (318-319).

Sin embargo, no debemos olvidar que, numéricamente, las mujeres son mayoría en la sociedad, al igual que lo eran los esclavos en la Atenas clásica, y pese a ello, los que tenían el derecho de existir eran los hombres libres. Similar situación, social y numérica, se da en la actualidad en la mayor parte del planeta.

Obras citadas

- Cucurto, Washington. *El rey de la cumbia contra los fucking Estados Unidos de América*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2010. Impreso.
- Hernández, Virginia. *Los fantasmas de Douglas*. Baja California (México): Editorial Instituto de Cultura de Baja California, 2008. Impreso.
- Lagarde y de Los Ríos, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Madrid: horas y Horas la editorial, 2011. Impreso.
- Lerner, Gerda. *La creación del patriarcado*. Barcelona: Ediciones Crítica, 1990. Impreso.
- Maqueira, Virginia y Cristina Sánchez. *Violencia y sociedad patriarcal*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 1990. Impreso.
- Sau, Victoria. *Reflexiones feministas para principios de siglo*. Madrid: horas y Horas la editorial, 2000. Impreso.
- Sendón de León, Victoria. *Marcar las diferencias. Discursos feministas ante un nuevo siglo*. Barcelona: Icaria Editorial, 2002. Impreso.

“Yo no puedo más”: el cansado y deprimido caballero de La Mancha

R. Tyler Gabbard

Purdue University

RESUMEN: Se notarán varios cambios importantes en el don Quijote de la segunda parte frente al de la primera. Esbozaré estos cambios y los analizaré desde un punto de vista biológico, mental y socio-histórico. Como nos informan los estudios cognitivos, el ser humano es un organismo tan biológico como social; la sociedad y nuestra interacción con la misma influyen tanto en el bienestar físico como en el mental de un individuo. Se emplearán estudios cognitivos, históricos y religiosos para explicar la muerte de don Quijote, teniendo en cuenta su cuerpo físico, su mente y la sociedad en la que vivía.

Palabras clave: cansancio, cognición, cuerpo, depresión, *Don Quijote*, mente, muerte, religión

ABSTRACT: In reading the second part of *Don Quijote*, the reader will have noticed certain changes in the protagonist when compared with don Quijote in the first part. These changes will be outlined and analyzed from a biological, mental, and socio-historic perspective. Recent studies in cognitive science affirm that human beings are social organisms just as much as biological; society, and our interaction with it, influence our physical wellbeing just as much as our mental. Studies in cognitive sciences, history, and religion will be used to explain the death of don Quijote, keeping in mind his physical body, his mind, and the society in which he lived.

Keywords: weariness, cognition, body, depression, *Don Quijote*, mind, death, religion

Queda claro al lector que el don Quijote del segundo tomo no es el mismo que el del primero; algo parece haber cambiado en él, tal como se esperaría en la evolución de un personaje. Se han analizado bien tales cambios, y tal vez el más notable es el que Salvador de

Madariaga denomina como la “sanchificación” de nuestro héroe. Bien señala Rachel Schmidt que la muerte del protagonista ha sido escudriñada a lo largo de los siglos. En este artículo, pretendo esbozar la carencia de ánimo que padece el caballero andante de La Mancha en la segunda parte frente al de la primera parte, y explicar que tal hastío se manifiesta como uno de los varios factores de su muerte. Dado que la mente es tan biológica como social, se argumenta que el carácter depresivo, y también la muerte final de don Quijote, se deben en parte a su cuerpo físico que anda cada vez más herido, a su edad y a la preocupación de la muerte cristiana que proliferaba en la península ibérica durante los siglos XV y XVI. Primero, estableceré el contexto histórico y religioso de La Mancha. Luego comentaré la presencia del cuerpo del caballero manchego en la narración. Al final postularé que sus pensamientos son en parte sus preocupaciones y planes de su muerte, cuya llegada no le sorprende, pero que de ningún modo explica su cuestionable locura ni supuesta cordura final.

Como afirma Howard Mancing, la mente humana es un producto tan social como biológico. Las actividades del cerebro biológico son lo que llamamos la mente; hablar del uno es hablar de la otra. Las acciones de lo que Mancing nombra la “mente-cerebro” son el resultado de las interacciones del más social de los animales: el ser humano. A lo largo de este artículo, se tendrá en cuenta lo inseparable que son los factores biológicos y los sociales. Antes de entender, pues, los pensamientos de don Quijote, hay que entender primero el contexto socio-histórico en el que vivía Cervantes y, por extensión, don Quijote.

No se puede ignorar la presencia de la religión en la Península Ibérica hacia finales del siglo XVI. En su libro *God in La Mancha*, Sara T. Nalle realiza un estudio cuantitativo y cualitativo de la religiosidad manchega. Libros y folletines, sobre todo los religiosos, proliferaban tanto en las ciudades como en los pueblos. En Cuenca, por ejemplo, se estima que el cincuenta por ciento de los hombres estaban alfabetizados y el diez por ciento de las mujeres en el siglo XVI, o por lo menos, estaban lo suficientemente alfabetizados como para

ser capaces de firmar el testamento a la hora de morir (Nalle). Evidentemente, tampoco se puede ignorar la presencia de la Inquisición que, al cambio de siglo, se empeñaba mucho en quemar libros incompatibles con la fe católica (Pérez).

Se dirigían los de la Inquisición a la obra del religioso humanista Erasmo cuya difusión promovía lo que Nalle llama una internalización de la religión. La obra de Erasmo ya se había traducido a la lengua castellana a mediados del siglo XVI y una en particular, *Preparación para la muerte*, reclamaba una visión más interna del ser humano: del alma eterna (Nalle). En lugar de ir siempre a misa, la gente de La Mancha se quedaba más en casa y sus oraciones y rezos eran más personales; la proclamación de la fe ya no era para el español un evento tan público como en siglos pasados. No obstante, pese a que la asistencia a misa se reducía, Nalle argumenta que la religiosidad aumentaba.

Había una preocupación enorme por el alma y la vida eterna. La Iglesia Católica y la Inquisición promovían mucho la idea del purgatorio; a través de hacer buenas obras en la tierra, se decía, el alma pasaría menos tiempo en el purgatorio antes de unirse con Dios en el cielo (Eire). Además, el que no confesara sus pecados antes de morir iba directamente al infierno, separado eternamente de Dios. Los pueblos se obsesionaron con los santos, inventando nuevos y abandonando a los viejos o incluso intercambiándolos entre los pueblos según las necesidades de cada uno (Nalle).

Aunque las proclamaciones explícitas de la religión se internalizaban, argumenta Nalle, la muerte y el morir se hicieron todo un espectáculo. A pesar de la pésima economía de Cuenca a mediados del siglo XVI, aumentó el dinero destinado a testamentos, funerales y enterramientos. El número de testamentos iba incrementándose e incluso se aprobaban cada vez más leyes, diciendo que no se podía enterrar un difunto en un cementerio cristiano sin haber firmado un testamento, es decir, *ab intestato* (Eire). Por tal razón, dice Eire, don Quijote

pidió a sus amigos un cura y un escribano –no solo un cura– para confesarse: “dying without a testament would be as risky as dying without confession and last rites” (20).

Entendida la polémica que había con la muerte en aquella época, la urgencia e importancia de la confesión y el testamento quedan bien claras. Los pide don Quijote tres veces seguidas en el capítulo LXXIV de la segunda parte antes de morir. Le dice a su sobrina, “llámame, amiga, a mis buenos amigos: al cura, al bachiller Sansón Carrasco y a maese Nicolás el barbero, que quiero confesarme y hacer mi testamento” (II. 573). Al entrar los “buenos amigos,” –que en realidad son burlones y don Quijote parece indicar ser consciente de ello– él vocalmente renuncia a su personaje caballeresco y asume el de Alonso Quijano el Bueno. Pocos segundos más tarde les vuelve a pedir la confesión y el testamento dos veces: “déjense burlas aparte, y tráiganme un confesor que me confiese y un escribano que haga mi testamento;...y así, suplico que en tanto que el señor cura me confiesa, vayan por el escribano” (574). Su muerte en sí se comentará más adelante.

Cervantes hace que el cuerpo del manchego esté muy presente en su obra maestra. En el primer párrafo el narrador comenta que el hidalgo “era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro,” (I. 114) y que llegaba a los cincuenta años. Vivía con una sobrina y una criada, pero no estaba casado. Queda implícito que tampoco tiene hijos. Pensemos en el gracioso episodio del vizcaíno en la primera parte, cuando el vizcaíno le hace daño al caballero en la oreja. A pesar de reclamar que los caballeros andantes jamás se quejan por el dolor físico, don Quijote se queja a menudo de su oreja herida, comentándole a Sancho que “la oreja me duele más de lo que yo quisiere” (I. 188) y luego, más intensificado, que “te voto a Dios que me va doliendo mucho la oreja” (189).

En la primera parte, queda implícito que el caballero está físicamente cansado. Cada vez que llega a una venta o a su casa, casi inmediatamente se mete en la cama. No debería ser extraño tampoco; un hombre delgado, acostumbrado a vivir unos cincuenta años

cómodamente como hidalgo, no estará listo para el esfuerzo que se exige el armarse caballero andante. El narrador explica que “del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio” (I. 116). Conviene recordar aquí que la mente tiene efectos físicos en el cuerpo y viceversa, según nos señala Mancing. Después de la aventura memorable de los molinos-gigantes en el capítulo VIII de la primera parte, don Quijote sigue negándose a dormir: comenta el narrador que

toda aquella noche no durmió don Quijote, pensando en su señora Dulcinea, por acomodarse a lo que había leído en sus libros, cuando los caballeros pasaban sin dormir muchas noches en las florestas y despoblados, entretenidos con las memorias de sus señoras. (170)

Es con el golpe final en el capítulo LII de la misma parte que ambos, don Quijote y Sancho Panza, se enfrentan a los límites del cuerpo del caballero y la posibilidad verdadera de la muerte. Nuestro héroe, en el suelo tras haberle golpeado fuertemente en el hombro uno de los clérigos que sujetaba una figura, se queda inconsciente. No admite vencimiento, sino que pide socorro a su escudero de manera triste: “Ayúdame, Sancho amigo, a ponerme sobre el carro encantado; que ya no estoy para oprimir la silla de Rocinante, porque tengo todo este hombro hecho pedazos” (I. 657). Después de diecisiete días, según cita el editor de la primera parte John Jay Allen (I. 657), de haber comido mal, dormido al aire libre más de alguna vez, y estar sujeto a varios episodios violentos, el cansado y doliente caballero andante por fin decide volver a la aldea con su bueno y leal escudero.

Hay que preguntarse, no obstante, ¿por qué sale una tercera vez en la segunda parte? En la primera escena, ha pasado como mínimo un mes desde el final de la primera parte y el manchego no indica que quiera salir –hasta “iba dando muestras de estar en su entero juicio” (II. 29) después de haberlo cuidado bien la sobrina y la criada. No habla él de caballerías, pero

llegan el cura y el barbero y por último Sancho a preguntarle sobre el tema. No es hasta que habla con el bachiller Sansón Carrasco que don Quijote decide armarse otra vez.

Sarah Malfatti propone que el motivo de la tercera salida es más complicado que la indicación prometida en la primera parte que menciona el bachiller. En la primer parte, explica Malfatti, don Quijote anhelaba ser un caballero andante que ganara fama y renombre, tal como su héroe literario Amadís de Gaula. Aunque no logró deshacer tales agravios como hizo el ficticio Amadís de Gaula, don Quijote logró ganarse algo de fama y renombre literario, ya que muchos personajes habían leído la primera parte. Es cuando Sansón Carrasco comenta que la había leído que el caballero andante se da cuenta de su única opción: una tercera salida. Ha logrado lo que tanto deseaba imitar de Amadís: fama literaria. Ha de salir otra vez para mantener el logro y, en efecto, dejar de imitar a Amadís y empezar a imitarse a sí mismo: el literario caballero andante de La Mancha.

Ya se mencionó que el envejecido y doliente manchego está preocupado por su alma, como el cristianismo cultural de su época le exigía. Curiosamente, don Quijote aparece más religioso en la segunda parte, pero da muestras de quererlo esconder. Su actuación como el famoso caballero literario le es todavía muy importante ya que ha logrado su gran objetivo. Antes de entrar en la Cueva de Montesinos, por ejemplo, don Quijote encomienda *primero a Dios* y luego a Dulcinea pero de manera interesante:

...se hincó de rodillas e hizo una oración en voz baja al cielo, pidiendo a Dios le ayudase y le diese buen suceso en aquella, al parecer, peligrosa y nueva aventura, y en voz alta dijo luego: “¡Oh señora de mis acciones y movimientos, clarísima y sin par Dulcinea del Toboso!” (II. 194).

Ejemplifica lo que señala Nalle: la internalización de la religión y la fe. Sería por desempeñar el papel que se esperaba de él que se encomienda a Dulcinea en voz alta, cuando todos pueden oírlo; por razones internas, y tal vez más importantes, que se encomienda a Dios en voz baja.

Vemos también que en la segunda parte nuestro héroe está mucho más pensativo que en la primera. El tercer capítulo empieza así: “pensativo además quedó don Quijote, esperando al bachiller Carrasco, de quien esperaba oír las nuevas de sí mismo puestas en libro” (II. 45). Sin embargo, el narrador no nos dice nunca en qué está pensando el caballero. Dado que se encuentra ahora obligado a salir una tercera vez, es razonable que Cervantes no describa los pensamientos de nuestro héroe, lo cual obliga al lector a postular sobre qué estará pensando. Lisa Zunshine, en su último libro *Getting Inside Your Head*, comenta el hecho de que los lectores siempre jugamos a la “teoría de la mente” (*theory of mind*) con los personajes. Define la teoría de la mente como “the evolved cognitive adaptation that makes us see behavior as caused by underlying mental states” (2). Interactuamos con el mundo teorizando qué piensan los demás y por qué lo piensan, aunque suele ser a nivel subconsciente. Llevado al estudio literario, el autor juega con los narradores y personajes a la luz de lo que esperaría el lector. Dice Zunshine que “writers build extremely involved social situations to bring characters to a point at which their bodies fully reveal their minds” (25). Cervantes no solo permite sino que obliga al lector a interpretar activamente los estados de la mente de nuestro caballero al no dejar que el narrador lo comente. Tras haber vuelto a su vida cómoda de hidalgo por un mes (después, desde luego, de diecisiete días de actividad física, pesada y dañina), ¿sería imposible que el caballero estuviera preocupado por la noticia del bachiller?

En la segunda parte se hallan amplios ejemplos de su resistencia. Como ya se mencionó, el caballero estaba cansado y algo herido de la primera y segunda salida; a lo largo de la tercera, hay mucho ocio, notable hesitación y poca invención por parte de don Quijote. Estos tres rasgos parecen pintarlo como deprimido, obligado a hacer lo que no quiere. Ya conocía el mundo caballeresco y no tenía ganas de volver; frustrado, evita confrontación a menudo y elige descansar y relajarse en lugar de buscar aventuras.

Analicemos primero el ocio de la segunda parte. Don Quijote, obligado a salir, no parece demostrar ningún interés en buscar aventuras. En lugar de la búsqueda, el caballero andante demuestra una tendencia a relajarse sin nada de prisa. Al conocer a don Diego de Miranda, por ejemplo, le da mucho de comer y lo permite descansar; “cuatro días estuvo don Quijote en la casa de don Diego” (II. 163) antes de marcharse, según comenta, “por no parecer bien que los caballeros andantes se den muchas horas al ocio y al regalo” (II. 163). Evidentemente, “muchas horas” se interpretan liberalmente por don Quijote, porque no es la última vez que se dan “al ocio y al regalo.” En las bodas de Camacho, donde el labrador rico les da mucho de comer, los novios Basilio y Quiteira invitan a los protagonistas a su pueblo – donde pasan tres días más. (II. 190). Hasta el narrador se aburre con la falta de aventuras con frecuencia: en su camino hacia Barcelona, como un ejemplo entre muchos, dice Cide Hamete Benengeli que “sucedió, pues, que en más de seis días no le sucedió cosa digna de ponerse en escritura” (II. 447).

Al llegar a la casa de los duques, a pesar de las crueles y numerosas burlas, don Quijote no se va –¿será porque tiene cama (aunque esté “encantada”)? Inmediatamente después de comer por la primera vez en su casa, don Quijote “se fue a reposar la siesta” (II. 277)– como solía hacer al llegar a cualquier venta en la primera parte. Tras cada broma que se le gasta al caballero, tiene que pasar más tiempo en su cama para recuperarse: después de la “canalla gatesca” que le hizo daño al caballero en la cara además de asustarlo, “le costó cinco días de encerramiento en la cama” (II. 370) pero luego dice el narrador que la gatesca herida “no sanó en ocho días” (II. 380). Más tarde, se queda con el bandolero Roque de Ginart “tres días y tres noches” (II. 490). Luego en la casa de don Antonio Moreno, no queda bien claro cuánto tiempo estuvieron, pero pasaron por lo menos tres días¹⁴. Si somos muy conservadores en las matemáticas, hasta aquí don Quijote habrá dormido dieciocho días en la compañía de

¹⁴ La cabeza encantada no habla los viernes, entonces tendrían que esperar el día siguiente; luego se encuentra al Caballero de la Blanca Luna “una mañana, saliendo don Quijote a pasearse por la playa” (II, 516); lo de “una mañana” deja abierto a la interpretación cuánto tiempo habrán pasado allí don Quijote y Sancho Panza.

otra gente (que no sea en una venta) frente a ninguna vez en la primera parte –recordamos también que las aventuras de la primera parte solo tardaron diecisiete en total. Es decir, que la tercera salida es la más larga, pero por lo menos el envejecido manchego tenía una cama y comida a menudo.

Consideremos ahora la evasión de la confrontación. Al toparse con los personajes disfrazados como la Muerte entre otros en el capítulo XI, don Quijote pronuncia su intención de evitar una batalla. En la primera parte, no cabe la menor duda que habría intentado que declararan los personajes que la sin par Dulcinea del Toboso era la más bella de toda la tierra, y si no lo hicieran, tendría que desafiarlos; sin embargo, aquí don Quijote prefiere “dar lugar al desengaño” (105). Su cólera (¿u orgullo?) le vence, sin embargo, y se encuentra en un punto de peligro cuando levantan piedras con intención de tirárselas a don Quijote y a Sancho. Más tarde en el capítulo XXIV leemos que el caballero dice que es mejor morir en la batalla que en la huida (II. 213); afortunadamente, el buen razonamiento de Sancho salva a su amo al señalarle la lógica propia de él: “aunque parecen reyes, príncipes y emperadores, no hay ningún caballero andante,” ‘Ahora sí –dijo don Quijote– ‘has dado, Sancho, en el punto que puede y debe mudarme de mi ya determinado intento’” (II. 107). Hay que señalar además que don Quijote considera el intento “determinado” –¿pero por quién? Recordando el análisis de Malfatti, don Quijote está obligado a imitarse a sí mismo; es decir, imitar al don Quijote literario de la mítica primera parte que se difundió dentro del mundo de la segunda. Su intento se determinó pues en la primera parte.

Al encontrarse un poco más tarde con el Caballero del Bosque, quien le incita a don Quijote a decir que lo había vencido, el narrador comenta que “admirado quedó don Quijote de oír al Caballero del Bosque, y estuvo mil veces por decirle que mentía...pero reportóse lo mejor que pudo, por hacerle confesar por su propia boca su mentira” (122). Pregunto: ¿en qué momento empezó nuestro valiente caballero a “reportarse lo mejor que puede” y no

inmediatamente defender su tan anhelada fama o la belleza indiscutible de su señora? Precisamente en el momento cuando se da cuenta don Quijote de que tendría que armarse y luchar contra el otro por ser caballero andante; la misma lógica que lo salvó quince páginas atrás es la que ahora lo atrapa. Vemos más tarde que en la boda de Camacho que, al hablar tanto de la belleza de la novia los presentes, don Quijote se reserva también: “dijo entre sí – Bien parece que éstos no han visto a mi Dulcinea del Toboso” (176), pero nunca habla de ella a nadie. El caballero parece haber ejercitado más discreción aún porque ni se atreve a interrumpir una boda.

Tal vez el episodio del pueblo de los rebuznadores en el capítulo XXVII sea el momento más bajo del caballero:

...viendo que llovía sobre él un nublado de piedras, y que le amenazaban mil encaradas ballestas y no menos cantidad de arcabuces, volvió las riendas a Rocinante, y a todo lo que su galope pudo, se salió de entre ellos, encomendándose de todo corazón a Dios, que de aquel peligro le librase, temiendo a cada paso no le entrase alguna bala por las espaldas y le saliese al pecho, y a cada punto recogía el aliento, por ver si le faltaba. (II. 239)

Se ve aquí otro ejemplo de don Quijote huyendo (o “retirándose,” como lo explicará en el siguiente capítulo), pero esta vez con verdadero miedo por su vida. Es curioso señalar además que no encomienda a su querida Dulcinea, una costumbre que el caballero de la primera parte había establecido; aquí y en otros momentos de la segunda parte, don Quijote parece olvidarse totalmente de ella: como ya se mencionó, es razonable presumir que el manchego se preocupaba por su alma eterna más que por su imagen de caballero andante en estos momentos. A pesar de defender que es mejor morir en batalla que en la huida, al fondo no quiere morir sin poder hacer confesarse y escribir un testamento.

Poco después del episodio con los rebuznadores, llegan don Quijote y Sancho Panza al “barco encantado” –lo que argumentaría yo que es el único momento en la segunda parte en el que vemos al caballero que tan bien conocemos de la primera parte, aunque sea fugazmente. Va transformando toda la realidad para que sea algo de un libro de caballerías. Transformó una estructura en un castillo, llegaron escudero y caballero a cruzar “miles” de leguas en un barco encantado –todo al estilo imaginativo del caballero que se enfrentó con los molinos-gigantes. Las demás invenciones –la confusión de los títeres, por ejemplo– no eran de tal grandeza. En la segunda parte las ventas las veía don Quijote como ventas, tal como eran, sin la menor intención de transformarlas. Salió mal la aventura, su primera verdadera invención al estilo de la primera parte, y se deprime inmediatamente, confesando con palabras reverberantes y depresivas, “Yo no puedo más” (II. 251). Esta depresión va aumentando a lo largo de la narración de la segunda parte hasta su trágico final.

Durante todo el tiempo, don Quijote muestra señales de no querer estar solo con sus pensamientos. Después de contar “las admirables cosas” que pasó a don Quijote en la Cueva de Montesinos, en la segunda parte, vuelve a elegir el descanso antes que la aventura y van hacia una venta para dormir (no un castillo). Hacen comentarios sobre un ermitaño y menciona don Quijote que pocos ermitaños viven en pobreza o aislamiento total; incluso hay “sotaermitaños,” o compañera del ermitaño (II. 211). Es interesante señalar aquí que don Quijote, por su propia voluntad (influido evidentemente más por el deseo de imitar a los grandes), decide aislarse y hacer una penitencia en la primera parte. Parece que no entiende bien lo que es una penitencia ni el aislamiento, porque en el capítulo XXVI de la primera parte dice que pretende imitar a Amadís, encomienda a Dulcinea del Toboso y a Dios, pero “lo que le fatigaba mucho era no hallar por allí otro ermitaño que le confesase y con quien consolarse” (I. 363).

Don Quijote está solo y aislado más en la segunda parte que en la primera. Cuando su fiel escudero va a Barataria, se despiden con mucha emoción: “cuéntase, pues, que apenas se hubo partido Sancho, cuando don Quijote sintió su soledad, y si fuera posible recovarle la comisión y quitarle el gobierno, lo hiciera” (II. 351). La última vez que se separaron amo y escudero fue durante la penitencia, donde “le fatigaba” no tener a nadie con quien consolarse. Tristemente, el caballero “se retiró en su aposento solo, sin consentir que nadie entrase con él a servirle” donde también se le había roto una media (II. 353). Hasta el narrador expresa su pena por el estado depresivo de nuestro caballero andante.

Su depresión llega al máximo en el capítulo LIX de la segunda parte después del “descomedimiento de los toros.” El caballero se describe con “los espíritus desalentados” (II. 469). Le dice don Quijote a Sancho: “déjame morir a mí a manos de mis pensamientos y a fuerzas de mis desgracias. Yo, Sancho, nací para vivir muriendo” (II. 469). Don Quijote llama la atención al hecho de que sus pensamientos son negativos, dado que los pensamientos de pura curiosidad u otros positivos no lo matarían. Une su estado emocional con el físico, comentando también las fuerzas de sus desgracias –que podrían referirse por ejemplo al hombro roto, la nariz atropellada, la media oreja y demás heridas.

Después de la humillación de las burlas crueles, la vergüenza de haber huido de muchas confrontaciones y haber perdido más, sufrir muchas heridas y haber confesado “yo no puedo más,” nuestro héroe se deja morir, tal como le dijo a Sancho Panza que se lo permitiera. El narrador cuenta que el médico opinaba que “melancolías y desabrimientos le acababan” (573). A muchos lectores el morir por la melancolía les sonará a nada más que especulación de un médico de hace cuatrocientos años, o más bien algún recurso literario fácil. Hay que recordar que don Quijote tiene un cuerpo que lleva tiempo ya empeorándose: se pensaría pues que algo físico le tendría que haber pasado. No obstante, en años recientes se ha empezado a aceptar la realidad de que factores de la salud mental y el estrés pueden tener

manifestaciones físicas y dañinas al cuerpo. En la práctica de medicina hoy en día, se acepta la existencia de un síndrome curioso: el del llamado corazón quebrantado (*Broken Heart Syndrome*). La investigadora Tessa Therkleson define tal síndrome como una condición médica causada por estrés físico o emocional extremo. Los síntomas del síndrome son iguales al infarto y se trata como si fuera un infarto, hasta que se cure –siempre y cuando lo traten con tiempo. Hay casos fatales, pero las causas específicas se han estudiado poco. Delmas et al. realizaron un estudio sobre el tema, más científicamente nombrado cardiomiopatía Tako-tsubo por su descubridor japonés en el año 1991 (Therkleson). En el estudio, compararon los estilos de vida de muchos pacientes que padecieron un ataque de cardiomiopatía Tako-tsubo para averiguar cuáles eran los factores psicológicos, si hubiera, que hacían que una persona fuera más susceptible al corazón quebrantado. No es de extrañar, según Delmas et al., que los pacientes que ya demostraban señales de depresión y ansiedad eran más susceptibles a sufrir del posiblemente fatal síndrome.

Entonces, la muerte del héroe manchego podría haber sido causada realmente por las melancolías, según dijo el médico cervantino. Recordamos que se ha comprobado que el ser humano es tan social como biológico –los factores sociales tienen efectos en los biológicos, y viceversa. Don Quijote, con sus cincuenta y pico años, estaba cansado de la vida caballeresca y harto de las “feridas” que esta le causaba. Humillado y aislado, el cansado y deprimido caballero de La Mancha se quedaba solo con sus pensamientos a menudo; se podría decir que una gran parte de tales pensamientos se trataban de su preocupación por su muerte cristiana – era menester morir con no solo un cura presente sino que además un escribano. Su vencimiento final por el Caballero de la Blanca Luna fue “la gota que colmó el vaso” en la depresión de don Quijote y no es que simplemente muriera, sino que se dejó morir tal y como deseaba.

Obras citadas

- Allen, John J., ed. *Don Quijote de la Mancha I*. By Miguel de Cervantes. Madrid: Cátedra, 2005. Impreso.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha I*. Ed. John Jay Allan. Madrid: Cátedra, 2005. Impreso.
- . *Don Quijote de la Mancha II*. Ed. John Jay Allan. Madrid: Cátedra, 2003. Impreso.
- Delmas, Clément, Oliver Lairez, Emmanuel Mulin, Thomas Delmas, and Nicolas Dumonteil, et al. “Anxiodepressive Disorders and Chronic Psychological Stress are Associated with Takp.Tsubo Cardiomyopathy.” *Circulation Journal* 77 (2013): 175-180. Impreso.
- Eire, Carlos M.N. *From Madrid to Purgatory: The Art and Craft of Dying in Sixteenth-Century Spain*. New York: Cambridge UP, 1995. Impreso.
- Madariaga, Salvador de. “La quijotización de Sancho; La sanchificación de Don Quijote.” *Guía del lector del “Quijote.”* Madrid: Espasa-Calpe, 1926. 127-48. Impreso.
- Mancing, Howard. “Embodied Cognitive Science and the Study of Literature.” *Cervantes* 32.1 (2012): 25-69. Impreso.
- Malfatti, Sarah. “El deseo de ser sí mismo: Don Quijote y la mimesis girardiana.” *Cervantes* 33.2 (2013): 193-215. Impreso.
- Nalle, Sara T. *God in La Mancha: Religious Reform and the People of Cuenca, 1500-1650*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1992. Impreso.
- Pérez, Joseph. *The Spanish Inquisition: A History*. New Haven: Yale UP, 2005. Impreso.
- Schmidt, Rachel. “The Performance and Hermeneutics of Death in the Last Chapter of *Don Quijote*.” *Cervantes* 20.2 (2000): 101-26. Impreso.
- Therkleson, Tessa. “Broken Heart Syndrome: A Typical Case.” *Journal of Jolistic Nursing* 33.4 (2015): 345-50. Impreso.

Zunshine, Lisa. "Culture of Greedy Mind Readers." *Getting Inside Your Head: What Cognitive Science Can Tell Us about Popular Culture*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2012. Impreso.

Historia y ficción en *Cuando amaban las tierras comuneras*, de Pedro Mir

Jorge García Izquierdo

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN: En el presente artículo presento de manera sucinta los diferentes aspectos narrativos y estilísticos que pueden estudiarse de la única novela de Pedro Mir, *Cuando amaban las tierras comuneras*, que tiene una estructura binaria de dos tramas que nacen y mueren en torno a las dos intervenciones militares de Estados Unidos, así como una utilización del tiempo en relación a la temática que se esté tratando en ese momento en la novela. También son destacables las diferentes estrategias narrativas con las que Pedro Mir experimenta: la función simbólica que se utiliza del personaje del *coro*; la intertextualidad de elementos tanto clásicos como de la cultura mass-media; la confusión del lector en relación a la multiplicidad de voces del narrador; la ruptura genérica entre la épica, lo histórico y lo ensayístico; y la utilización de símbolos como el de las muertes y el de los espíritus. A todos estos elementos se une por parte de la voz narrativa una menos rupturista división de los personajes como positivos y negativos. El estilo literario de la novela es también muy característico por tratarse de un novelista que es también poeta, por lo que logra que no esté reñida la novela historiográfica objetiva con un estilo lírico muy transgresor con elementos textuales como la ausencia de signos de puntuación. Por último, indico otra de las simbologías del texto: la relacionada con los personajes en relación a sus papeles en la obra y a los nombres que adquieren.

Palabras clave: estrategias narrativas, Pedro Mir, lirismo

ABSTRACT: In the following article I introduce in a succinct way the different narratives and stylistics of Pedro Mir's only novel, *Cuando amaban las tierras comuneras*, which has a binary structure of two plots that begin and finish around the two military interventions of the United States, as well as the use of time in relation to the topics that are being presented at

that time in the novel. The different narrative strategies which Pedro Mir experiments with are also notable: the symbolic function used of the characters of the chorus; the intertextuality of classic elements as well as the mass media culture; the reader's confusion in relation to the narrator's multiplicity of voices; the generic rupture among epic, historical and essayistic; and the use of symbols such as death and spirits. To all these elements the narrative voice adds a less rupturistic division of the characters as positives and negatives. The literary style of the novel is also very characteristic because the novelist is also a poet, so he manages to combine the historiographic objective novel with a very transgressor lyric style, with textual elements such as the absence of punctuation marks. At last I point out another symbology of the text: the one related to the characters in relation to their roles in this piece and the names they acquire.

Keywords: narratives strategies, Pedro Mir, lyricism

INTRODUCCIÓN

La novela *Cuando amaban las tierras* es la única de toda su extensa obra que publicó el poeta dominicano Pedro Mir (1913-2000). La novela gira en torno a las dos intervenciones militares estadounidenses en la República Dominicana de 1916 y 1965. El narrador siempre relaciona esta cuestión colonial con el problema de la pobreza en el país, con la ausencia de un Estado eficaz en la isla y con el alto nivel de patriarcado en sus diferentes formas. No obstante, su actitud narrativa no es únicamente denunciadora sino también realizativa: ante la ausencia de Estado en el país, él crea patria con esta novela estableciendo lazos culturales entre unos dominicanos exiliados y otros que se quedaron, destacando la historia como eje vertebrador de esta misma novela. Se trata, pues, de una novela ensayística sobre lo que esos 50 años supusieron para la historia del país pero también ensayística sobre las diferentes estrategias narrativas que puede adoptar una novela, pues son numerosos los elementos que se

pueden analizar en este sentido en la novela y que suponen una ruptura narrativa con lo anterior.

ESTRUCTURA

La novela *Cuando amaban las tierras comuneras* son en realidad dos novelas que se unen al final, concretamente en el capítulo 29. Las dos tramas tratan los dos vértices históricos de la historiografía que realiza esta obra: las dos intervenciones militares de 1916 y 1965. Ambos argumentos se van intercalando a lo largo de toda la novela, aunque en algunos momentos de la obra Pedro Mir dedica dos capítulos seguidos a la trama protagonizada por Bonifacio y Romanita.

Silvestre es el protagonista de la primera de las tramas que se desarrolla en tiempo histórico pero la segunda en aparecer en la novela. Su relato comienza directamente en el anuncio de la intervención militar norteamericana de 1916, cuando él apenas era un adolescente; continúa relatando el crecimiento vital de Silvestre a lo largo de los años: en 1920 mantiene su primera relación con una mujer, después viaja a San Pedro de Macorís, se adentra en el movimiento gavillero y desaparece de la trama hasta 1965, cuando Silvestre descubre a su hija Urbana anunciando la segunda intervención estadounidense.

La segunda trama es la protagonizada por Bonifacio y Romanita aunque es la que abre la novela. En este caso no sabemos en qué año histórico se sitúa al principio, pues no es hasta el capítulo 14 en el que se da la primera fecha: 1956, año en que el hijo de Romanita y Bonifacio recuerda a su difunta madre. En esta trama, al contrario que en la anterior, los problemas coloniales pasan a un segundo plano para destacar los problemas de patriarcado que sufre Romanita, pues la novela comienza cuando esta se ve obligada a abandonar el hogar de La Romana y huir así de su marido. También se muestran en esta trama otros problemas como la ineficacia estatal o la reforma de las tierras comuneras desde el punto de vista del

terrateniente que es beneficiado por ellas como Bonifacio padre.

El hijo de Romanita y Bonifacio vive la intervención militar de 1965 con la misma edad con la que la vivió Silvestre y se entera de una manera similar: el grito de su maestro de La Romana de “Muchachos devuélvanse que la patria está en peligro” (Mir 41 y 291). La conexión de las dos tramas no es sólo simbólica: la maestra que pronuncia esa frase con esta segunda intervención es Urbana, la hija de Silvestre. Silvestre y Urbana deciden ir a la capital a conocer la situación de primera mano y el hijo de Bonifacio decide acompañarles.

La temática de la novela y sus diferentes denuncias, así como las dos tramas, son acompañadas de un peculiar estilo narrativo en el que el tiempo se modula en función de la importancia, rapidez o tedio de la escena. No se narra, por tanto, a tiempo real sino que se crea en el texto una nueva concepción del tiempo, por la que no es el tiempo el que controla y clasifica las acciones sino que son las acciones –más o menos rápidas, o más o menos tediosas– son las que controlan y clasifican el tiempo. El mejor ejemplo es el segundo capítulo, en el que la acción relatada a lo largo de todas sus páginas tiene una duración real de tan sólo 30 segundos, pero ocupa un total de diez páginas en la edición de 1978, dejando claro el narrador que a cada página le corresponden 5 segundos de espera de Bonifacio. Esto se produce porque en la novela hay una correspondencia entre el tiempo y la forma textual, de hecho, en este segundo capítulo y en el último aparecen coches que se alejan de un punto fijo –en el segundo capítulo se aleja de la casa de Bonifacio y en el último de la ciudad de San Pedro de Macorís– y el narrador lo expresa así en el final del segundo capítulo:

un automóvil que se aleja precipitadamente llevándose una ilusión

un automóvil que se aleja precipitadamente

un automóvil que se aleja

un automóvil (Mir 32).

Así en el último capítulo, en el que Urbana, Silvestre y Bonifacio nieto se dirigen en un coche

a la capital:

un automóvil que se desplaza acompasadamente con destino a la capital

un automóvil que se desplaza

un automóvil

un

u (Mir 328)

En relación a la imitación de la rapidez del automóvil, sucede justo lo contrario en el comienzo del segundo capítulo cuando el coche que al final Bonifacio padre ve alejarse aún está acercándose, utilizando la última frase para comenzar la narración del capítulo, sobre la espera de Bonifacio a Romanita en su casa, espera que explica la lentitud textual del capítulo:

un automóvil

un automóvil que se aproxima

un automóvil que se aproxima aceleradamente

un automóvil que se aproxima aceleradamente y una persona que espera en

la sombra [...] (Mir 23)

Además de la interrelación de las tramas alternando capítulos, el especial tratamiento del tiempo y muchos otros elementos narrativos más, también se concede otra serie de licencias poéticas, como el hecho de interrumpir la narración de los relatos con tres textos colocados entre los diferentes capítulos: “Memorabilia”, “Introducción tardía” y “Epílogo precoz”. El capítulo de “Memorabilia”, a pesar de aparecer después del segundo capítulo, sirve en la novela como prólogo, pues cuenta el narrador la intención literaria de la novela, y su finalidad de ser objetivo con la historia dominicana que se cuenta; el capítulo de “Introducción tardía” es el que abre la segunda parte de la novela y explica brevemente la historia del sistema de las tierras comuneras; en el otro capítulo, “Epílogo precoz”, lo interesante es el nombre que el autor da a este broche final, advirtiendo que la necesidad de

contar la historia de la República Dominicana no debiera quedar ahí, en 1965.

ESTRATEGIAS NARRATIVAS

El estilo lírico de Pedro Mir y el carácter irreverente del gran historiador dominicano insertado en una novela dan lugar a algunos elementos de ruptura narrativa con las diferentes tradiciones literarias y, sobre todo, narrativas como símbolo del mensaje de ruptura política e histórica que quiere transmitir con la obra.

La distinción que se puede realizar entre personajes positivos, como Flor o Romanita, y negativos en la obra se establece en función de la posición que en torno a la asunción de sus discursos hace el narrador. De esta manera, la descripción y el seguimiento de Romanita es tanto interno como externo y el narrador es capaz de construir un discurso feminista y/o anti-patriarcal en torno a los miedos de Romanita, pero no ocurre lo mismo con el discurso de Bonifacio.

El narrador asume las preocupaciones de los personajes no tanto como propias sino como necesarias para poder explicar el curso de la trama. Por tanto, desarrolla un discurso feminista en Romanita, un discurso desarrollista y anti-imperialista con Silvestre y uno conservador con Bonifacio. También en el capítulo 7, el llamado “Silvestre descubre la agrimensura”, el narrador introduce el discurso del padre de Flor: a través de un hecho objetivo, "no había conocido otro sistema de explotación de la tierra que el de los *terrenos comuneros*", comienza una disertación sobre ese mismo sistema con una subjetividad propia de quien pertenece la información objetiva, es decir, al padre de Flor, pues se confunden las opiniones del narrador y de ese personaje sobre las tierras comuneras con parlamentos como este:

está claro que ésta era una situación paradisíaca y le daba a uno y cada uno de los habitantes de este país la sensación de que era propietario del territorio entero y de que para apropiarse y disponer de una parte de este

planeta no tenía que hacer otra cosa que empuñar una azada y abrir surcos a diestra y siniestra con la ayuda del día y el consenso general y aunque en el fondo del alma de la población latía la vaga impresión de que había algo irregular en el sistema comunero. (Mir 84)

En las literaturas clásicas era común encontrar personajes que cumplieran una función de *coro*, tal y como aparece en algunos pasajes de la novela, función que tiene relación con la multiplicidad narrativa del texto de Pedro Mir y con los elementos simbólicos de la obra. Por ejemplo, en el capítulo 14, que narra el funeral de Romanita, se realiza una sátira de la costumbre cultural del responso mediante la repetición constante de la frase “había sido una de las mujeres más bonitas de este país y ahora mírenla si quieren y si pueden soportarlo” (Mir 156 y 158-61) a la que se añade una frase que es la que va cambiando en cada una de las cinco repeticiones: “porque muchos de nosotros no podemos no podemos / no podemos”, “porque nosotros no podemos no podemos no podemos / no podemos non podemos no no no podemos no podemos”, “porque nosotros no podemos no podríamos no podremos / soportarlo jamás”, “por qué ahora / no podemos no podemos no podemos” y, ya en la última repetición, “y por eso no podemos no podríamos no podremos soportarlo jamás”. Sin embargo, la utilización de este tipo de personajes corales en la novela se realiza, como la mayoría de los elementos, desde una óptica alejada de lo tradicional y la literatura clásica; pues no tiene una función de prólogo del relato o de advertencia a un público, sino de satirización de diferentes realidades sociales y culturales, así como de relectura de la función narrativa, como se ve claramente en el capítulo 19, titulado “Bonifacio y la orfandad”.

La intertextualidad en la novela se da de distintas maneras: en la más explícita el narrador dedica varias páginas a hablar del protagonista del cuento *De cómo el viejo Timofei murió cantando*, del poeta checo Rainer María Rilke, y a relacionarlo directamente con un personaje de la novela, Flor, que también muere en circunstancias extrañas: “esa posteridad le

fue reservada a Flor por haber realizado una hazaña inaudita digna de la alabanza de las generaciones y la consagración de la literatura porque Flor a diferencia del *Viejo Timofei* [...]” (Mir 81). El amigo de Flor, Silvestre, finge ser el escritor Juan Bosch frente a Analicia varios capítulos después; a estas escenas se les añaden una serie de referencias culturales del mass-media y otras referencias literarias que construyen un entorno cultural en el que poder leer la propia novela.

Además, la novela abre con la siguiente cita del filósofo francés de la Ilustración: “¿Quieres conocer brevemente la historia de todos nuestros sinsabores? Una vez existió un hombre natural. Entonces fue introducido dentro de este hombre un hombre artificial y así surgió en la caverna una guerra civil que duró toda la vida...” (Mir 7). A este pensador Pedro Mir le une la figura de Antonio Machado, construyendo con ambos una referencia intelectual orgánica con la que quiere orientar al lector hacia una apreciación concreta de la novela y de la historia de la República Dominicana; Antonio Machado, no obstante, aparece en muchas más ocasiones, pues cada uno de los treinta capítulos, además de la “Memorabilia”, la “Introducción tardía” y el “Epílogo precoz” terminan con unos versos de Antonio Machado de cualquiera de sus poemarios.

Pero el linaje más importante de esta novela es el poemario por el que Pedro Mir fue reconocido nacionalmente: *Hay un país en el mundo* (1949), en el que la República Dominicana se sitúa, como en la novela, en la patria referencial del lector y cuya función realizativa con la que se produce una construcción patriótica es similar a la que Pedro Mir hace en 1978 con esta novela. En definitiva, la reivindicación de la historia para crear y mejorar la patria dominicana –y, por extensión, cualquier patria– incluye en su seno también la reivindicación de la historia literaria, especialmente por la corriente de pensamiento a la que contribuyeron las obras en las que, explícita o implícitamente, esta novela se referencia.

A lo largo de la novela es confuso para el lector la construcción correcta de la

identidad del narrador, pues consigue no sólo asumir el discurso de muy distintos personajes sino hablar por su propia voz o bien a través de un coro funcional, simbólico y no real, o bien, como en el capítulo “Introducción tardía” a través de uno de los personajes de la novela, Quique Villamán, el profesor de Silvestre e hijo del avisador de la primera intervención militar norteamericana. En esta ocasión, esta nueva personalidad narrativa se asume de manera totalmente explícita, comenzando el capítulo de la siguiente manera: “Me llamo Francisco Villamán igual que mi padre aunque a mí me llaman Don Quique para diferenciarme de él” (Mir 177). Se produce en esta ocasión una ruptura del marco narrativo para poder introducir una explicación histórica, como si se tratara de la transcripción de una clase de historia dominicana, acerca de las tierras comuneras y de su origen.

La novela *Cuando amaban las tierras comuneras* es una crónica cuya experimentación formal no se queda sólo en elementos textuales, líricos o relacionados con la intertextualidad, sino que establece también una ruptura genérica conjuntando en una sola obra elementos que pudieran adecuarse a una novela épica, pues en el capítulo 18 se identifica a Silvestre como un auténtico héroe gavillero¹⁵ que representa a un gavillero real llamado Cayo Báez, que, como Silvestre, fingió su muerte y fue de los últimos gavilleros; pero son aún más los elementos costumbristas relacionados con los viajes que realizan Silvestre y otros personajes, en este sentido destaca el capítulo “Silvestre descubre Macorís”, por la cantidad de elementos costumbristas que se realizan sobre diferentes aspectos de la ciudad y de sus aspectos sociales, así como también el capítulo 30, en el que Silvestre, muchos años después, en “los turbulentos días de la primavera de 1965” (Mir 318), regresa a San Pedro de Macorís y contrasta lo que ve con lo que vio en su anterior visita.

Pero esta crónica podría también ser estudiada como una novelización de la historia

¹⁵El grupo de los gavilleros fue un grupo de resistencia a la primera intervención norteamericana formado fundamentalmente por campesinado. Se refugiaron en el este del país, donde está Silvestre y precisamente donde se encuentra la región de La Romana. Este capítulo 18 sirve como explicación histórica y no sólo narrativa de los gavilleros.

dominicana, pues ya en el capítulo “Memorabilia” reivindica la “objetividad e independencia” (Mir 39) de la novela como explicación histórica, así como algunos capítulos que podrían más formar parte de la historiografía que de la literatura, como el capítulo 26, el capítulo “Introducción tardía” o el capítulo 3. La novela, por tanto, rompe con las clasificaciones genéricas establecidas no sólo entre la narrativa y la lírica, sino también entre la literatura, la historiografía y el ensayo, pues la obra se puede leer también como un gran ensayo acerca de las consecuencias negativas de la colonización y, especialmente, de las intervenciones norteamericanas en su isla y, por defecto, en los demás países latinoamericanos.

Todas las muertes de personajes son repentinas y tienen una explicación más histórica y política que vital, pues nunca llega a aclarar el narrador de forma detallada el motivo de la muerte, contando con ciertas gradaciones de verosimilitud: desde la muerte por una excesiva risa –poco verosímil– a la más real muerte por complicación en el parto. Tienen una explicación política porque todas estas muertes tienen cierta relación con la denuncia anti-imperialista de Pedro Mir: la más obvia es la muerte de Flor que murió tras comprarle por un mísero precio sus tierras Bonifacio abuelo, por lo que es clara la denuncia del fin de las tierras comuneras como productora de muertes; Analicia, dice el narrador, “estaba condenada a muerte por un extraño mal que según describieron algunos informados consistía en un endurecimiento que en realidad es una calcificación o esclerosis progresiva de su corazón” (Mir 131), tras su muerte se produce el alistamiento de Silvestre al movimiento de los gavilleros y dejaron de tener importancia las mujeres como sujeto sentimental en él; por último, el último personaje que muere es Romanita, por culpa de un parto complicado, se denuncia así que las mujeres sólo tengan la función de quedarse embarazadas y criar hijos.

La confección de una crónica histórico-política basada en la realidad del país dominicano y con visos de objetividad, tal y como dice el narrador en “Memorabilia”, no impide a Pedro Mir introducir ciertos elementos mágicos. El primer gran elemento mágico se

encuentra en el tercer capítulo, cuando Silvestre confunde el ruido de sus pantalones nuevos con ciertos espíritus que pudieran estar allí tras descartar que fueran chiquilladas de sus compañeros de colegio; el más fantástico de los episodios se encuentra en el capítulo llamado “Bonifacio y la viudedad”, en el que Bonifacio se distrae con un ruido que se ubicaba en el patio, donde

se encontraban varios hombres reunidos alrededor de una extraña fogata sin duda bajo las órdenes de Bonifacio la cual ponía en los duros y sudorosos rostros de aquellos hombres raras gesticulaciones amarillas y rojas muy dignas de haber sido aprovechadas por la película cinematográfica a colores y mayormente porque parecían gestos rituales de una función de magia negra (Mir 167-68)

Otra de las escenas mágicas se dan en la infancia de Bonifacio hijo, cuando el pequeño cree notar señales que le envía su madre, madre a la que Bonifacio hijo nunca llegó a ver, especialmente a través de los olores del patio, a donde salió una noche al encuentro del espíritu de su madre, pues fue una “exigencia metafísica la que llevó al pequeño Bonifacio a la convicción de que debía apelar en última instancia al espíritu de su madre sin duda establecido como los demás espíritus nocturnos en las sombras del patio y así fue como una noche abandonó su cama a la hora apropiada¹⁶” (Mir 248-49).

ESTILO LITERARIO

Pedro Mir es, ante todo, el Poeta Nacional de la República Dominicana¹⁷, por lo que su narrativa, sus descripciones costumbristas y sus explicaciones históricas se inundan de figuras retóricas y de una lírica constante.

¹⁶Tanto esta ceremonia como la que contempla Bonifacio padre en el capítulo 15 tienen que ver con las creencias y supersticiones populares, con lo que el narrador de la novela llama "conseja popular" (Mir, Pedro, 1978: 249), en un intento de ahondar más en la identidad nacional construyendo una épica popular que llegue también a las prácticas religiosas pre-cristianas en la isla.

¹⁷En 1984 el Congreso Nacional de la República Dominicana lo declaró *Poeta Nacional de la República Dominicana*, además de que su obra más conocida es el poemario *Hay un país en el mundo*.

La comunicación del narrador de muchos sucesos de la trama se realiza de manera metonímica, presentando una parte incompleta de la noticia antes de aclarar al lector lo ocurrido. Un buen ejemplo es el comienzo del capítulo 8, “Romanita escucha al médico”, en el que el narrador comienza a hablar del líquido amniótico para comunicar el embarazo de Romanita creando un momento en la novela de máximo lirismo: “Al ser un estanque verdadero era contorno y retorno porque todo lo que se encontraba en su derredor se sumergía en sus intimidades acuáticas y retornaba convertido en ondulaciones de frescura” (Mir 93).

En la novela, por tanto, la muestra de lo ocurrido en esos cincuenta años de la República Dominicana no se realiza siempre ante lo categórico y lo literal, sino desde la belleza que causan las descripciones metonímicas y las metáforas.

Entre los diferentes elementos de ruptura textual, el más evidente es la ausencia de signos de ortografía a lo largo de toda la novela, tan sólo se separa un párrafo de otro durante los diálogos, pero en las largas narraciones Pedro Mir consigue con su experimentación narrativa un lenguaje fluido que no responde a las reglas de ortografía.

FUNCIONALIDADES DE LOS PERSONAJES

Todo en la novela está impregnado por un evidente simbolismo, precisamente por la intención del autor de construir un relato que, aunque ficticio, pudiera explicar la historia real de la República Dominicana desde 1915 hasta 1965; por ello los nombres de los personajes o la elección de los escenarios narrativos no iba a ser menos. Rafaela Jáquez antes de su huida Bonifacio padre la llamada *Rufa* y, después, comenzó a llamarla como la llamaron en la capital y como la llamó también el narrador, *Romanita*; los nombres de Urbana y de Silvestre tienen que ver con sus viajes y también con el destino final de estos personajes que se explica en “Memorabilia”, un anciano en el este de la isla, en el campo y una joven bonaerense en Nueva York, además, de la adscripción de Silvestre al movimiento de los gavilleros, que es identificado de manera externa como un movimiento político rural; también los nombres de

los tres Bonifacios, cuyo apellido es el mote de Bonifacio abuelo, que usó la eliminación de las tierras comuneras a su favor. Otro dato relacionado con el simbolismo de la novela y con la idea de colectividad que se transmite en la obra es la ausencia de apellidos genealógicos, pues de todos los personajes de la novela tan sólo Rafaela Jáquez goza de una mención genealógica, el resto sirven como herramientas explicativas de la historia de la República Dominicana, pudiendo ser la trama de Romanita la menos relacionada con problemáticas nacionales, situando la cuestión patriarcal en un plano universal o, al menos, supranacional.

CONCLUSIÓN

Cuando amaban las tierras comuneras es una obra fundamental en la historia de la literatura dominicana, antillana y latinoamericana no sólo por sus elementos históricos y ensayísticos, sino también por sus atrevimientos e innovaciones narrativas, formales y textuales; por la peculiar estructura de la novela que realiza una hélice narrativa hasta ese final conclusivo y a la vez abierto, por las estrategias narrativas que el narrador utiliza con las que Pedro Mir explora las diferentes posibilidades que puede ofrecer y por un estilo literario en el que es capaz de mezclar una historiografía de cinco décadas con un lirismo extremo. En conclusión, por tanto, esta novela es una obra aún por explorar en la academia y de la que sería muy conveniente la realización de estudios mucho más amplios acerca de los diferentes aspectos que ofrece.

Obras citadas

Castillo, Nelson. *Presencia de Estados Unidos en la República Dominicana*. Santo Domingo:

Manatí, 2005. Impreso.

Colón Zayas, Eliseo, ed. *Literatura del Caribe, antología: siglos XIX y XX. Puerto Rico, Cuba y República Dominicana*. Madrid: Playor, 1984-1985. Impreso.

Mena, Miguel de, ed. *Cuentos dominicanos*, Santo Domingo: Ediciones Cielonaranja, 2010.

Impreso.

Mir, Pedro. *Cuando amaban las tierras comuneras*, México, Siglo XXI, 1978. Impreso.

Moya Pons, Frank. *Breve historia contemporánea de la República Dominicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. Impreso.

El héroe verdadero: Don Quijote como salvador de la sociedad

Katerina Levinson

Baylor University

RESUMEN: ¿Qué importancia tiene la locura de Don Quijote? ¿Está Don Quijote verdaderamente loco? Si no lo está, ¿qué implicaciones tendría esto para la sociedad? ¿Quién está verdaderamente loco y engañado? ¿Sabe Don Quijote algo de la realidad verdadera? Este trabajo investiga la importancia de Don Quijote para la sociedad en el libro y el significado de su locura. El personaje de Don Quijote de Cervantes es descrito en su propia obra como “entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos”. La sociedad de Don Quijote o se burla de él o queda asombrada con admiración por su sabiduría e inteligencia. ¿Cómo es posible que un ser humano que ha perdido su juicio pueda dar sabios consejos, lecturas astutas y decir la verdad sobre un problema a pesar de que la gente normal de la sociedad no pueda ver la verdad? Su locura es importante porque lleva a la sociedad a cuestionar sus creencias y costumbres. Este trabajo razona que Don Quijote es un salvador de la sociedad por ser el único que cuestiona las creencias de la sociedad que nadie cuestiona. Don Quijote vive para enseñar a los demás cómo vivir, para desengañar a la sociedad y para catalizarla a buscar la verdad. También investiga si Don Quijote aún vive hoy. Expone que él es tan pertinente para la sociedad de la época de Cervantes como para la sociedad de hoy, y que todos tenemos algo que aprender de la locura de Don Quijote.

Palabras clave: Don Quijote, locura, loco, salvador, *encantamento*, cuerdo, sociedad, engañado, fe

ABSTRACT: What importance does Don Quijote's madness have? Is Don Quixote actually mad? If he is not mad, what implications would this have for society? Who is actually insane? Does Don Quijote know something about true reality? This essay investigates the importance of Don Quijote for society and the meaning of his madness. The character of Cervantes' Don

Quijote is described in his own work as “entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos”. Don Quijote’s society either makes fun of him or is left surprised with admiration at his wisdom and intelligence. How is it possible that a human being who has lost his sanity could give wise counsel, astute lectures, and speak the truth about a problem when the normal people of society cannot even see the truth? His madness is important in that it causes society to question its beliefs and traditions. This essay reasons that Don Quijote is a savior of society because he is the only one who questions the beliefs of society that nobody else questions. Don Quijote lives to teach others, to disenchant society, and to urge society to search for true reality. This essay also investigates whether Don Quijote is still alive today. It puts forward that Don Quijote is as pertinent to Cervantes’ society as it is for society today, and that we all have something to learn from Don Quijote’s insanity.

Keywords: Don Quixote, madness, mad, savior, enchantment, sane, society, deceived, faith

¿Está Don Quijote verdaderamente loco? Si no lo está, ¿qué implicaciones tendría esto para la sociedad? ¿Quién está verdaderamente loco y engañado? ¿Qué importancia tiene la locura de Don Quijote? ¿Sabe Don Quijote algo de la realidad verdadera? El personaje de Don Quijote de Cervantes es descrito en su propia obra como “entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos” (I. 188). La sociedad de Don Quijote o se burla de él o queda asombrada con admiración por su sabiduría e inteligencia. ¿Cómo es posible que un ser humano que ha perdido su juicio pueda dar sabios consejos, lecturas astutas, y decir la verdad sobre un problema a pesar de que la gente normal de la sociedad no la pueda ver, ni aun decirla? En realidad, Don Quijote no está loco, sino su locura tiene un gran propósito demostrando que él es de hecho ingenioso y un gran modelo para seguir. Él describe el papel del caballero andante como, más que todo, “mantenedor de la verdad, aunque le cuesta la vida en defenderla” (II. 187). Por eso, él cuestiona la realidad y va en búsqueda de la realidad

verdadera. Don Quijote demuestra que sí cuesta la vida de uno mismo, tomando este papel completamente, en cuerpo y alma. Él vive para enseñarle a los demás cómo vivir, para desengañar a los encantadores en su propia sociedad y para animar a la sociedad a buscar la realidad verdadera.

Las pláticas de Don Quijote llevan a los que las escuchan a estar asombrados con su genio y confundidos sobre si es un hombre loco o no. En la venta de Juan Palomeque cuando están cenando en la mesa, Don Quijote compara las armas y las letras y da razones de porqué son mejores las armas que las letras (I. 516). El discurso de Don Quijote parece tan inteligente, que “ninguno de los que escuchándole estaban le tuviese por loco” (I. 516). Don Quijote, entonces, muestra su cordura, causando que los que le escuchan estén confundidos sobre si verdaderamente ha perdido su juicio o no (I. 521). Don Diego de Miranda, el rico hidalgo que se encuentra con Don Quijote, también no sabe cómo categorizar a Don Quijote, porque “[a él le parecía] que era un cuerdo loco y un loco que tiraba cuerdo... ya le tenía por cuerdo y ya por loco, porque lo que hablaba era concertado, elegante y bien dicho, y lo que hacía disparatado, temerario y tonto” (II. 181). Las palabras de Don Quijote reflejan su sabiduría, pero sus acciones lo hacen ver como a un loco.

Sin embargo, sus acciones realmente muestran su cordura y apoyan sus palabras. En el episodio con los leones, Don Quijote parece como un loco ante los ojos de los demás, como cuando don Diego le dice que debe “acometer[se] a aventuras que prometen esperanza de salir bien dellas, y no aquellas que de en todo la quitan” (II. 176). Don Quijote le dice luego a don Diego que le deje a su propio oficio, el de ser caballero andante. Él se acomete a ser caballero andante tan completamente que busca el peligro y las aventuras en la vida diaria. Según Sancho, “no es loco, sino atrevido” (II. 176). Don Quijote le dice a Diego que él sabe que Diego lo ve como a un hombre disparatado, pero no es tan loco como parece (II. 182). Él explica la razón de su manera de actuar con lógica, diciendo: “como me cupo en suerte ser

uno del número de la andante caballería, no puedo dejar de acometer todo aquello que a mí me pareciere que cae debajo de la jurisdicción de mis ejercicios, y así, el acometer los leones que ahora acometé derechamente” (II. 182). Don Quijote sugiere que Diego está confundiendo la locura con la dedicación a la andante caballería. En realidad, sus acciones y su atrevimiento confirman sus palabras y son resultado de su decisión de ser un caballero andante. Don Quijote dice, “Yo sé quién soy, y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todo los Doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama, pues a todos las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por si hicieron, se aventajarán las mías” (I. 146). Aquí, él explica que tiene la opción de elegir quién quiere ser; pero él ya sabe quién es. Su elección de ser caballero andante lo hace deliberadamente por su voluntad. Él dice que todo lo que hace “va muy puesto en razón y muy conforme a las reglas de caballería” (I. 342). Todas de las acciones de Don Quijote son muy razonables para un hombre que quiere ser caballero andante.

Todo cambia en la vida de Don Quijote cuando él elige ser un caballero andante. Antes de leer libros de caballería, Don Quijote se llamaba “Quejana” o “Quijada” o “Quesada”; pero, como dice el autor de la obra, “esto importa poco a nuestro cuento” (I. 114) porque Don Quijote ha dejado su vida anterior. Lo que importa es que él es una persona nueva, que se ha cambiado el nombre a “Don Quijote”, y con eso también ha cambiado su propia manera de vivir (I. 118). Escoge un nombre para su caballo, un nombre “que declarase quién había sido antes que fuese de caballero andante”. Como su rocín, para él, se ha convertido en un gran caballo de caballero andante ahora, le pone el nombre, “Rocinante,” “nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo” (I. 118). Sabiendo que un “caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma”, busca a una dama para enamorarse y la llama “Dulcinea del Toboso” (I. 119).

También, él va hasta cierto punto de hacer penitencia como Amadís (I. 344). Él hace la penitencia porque sabe que los mejores caballeros andantes la han hecho. La locura de Don Quijote aún no es una decisión tan loca, sino su locura está de acuerdo con las leyes de caballería. Todas estas cosas muestran su conocimiento de que el convertirse en caballero andante es una serie de “passage rites” de iniciación, como dice Donald Bleznick (4). Bleznick dice, “Don Quijote *believes* that this ritual, as well as other actions he takes to achieve full-fledged knighthood, constitutes a valid initiation and he acts accordingly” (5). Esta intencionalidad de Don Quijote, aunque parece locura, es parte de su decisión de transformarse en caballero andante lo mejor que él pueda. Por haber elegido ser un caballero andante, él se transforma para vivir la verdad auténtica de la mejor manera posible, aunque no sabe la verdad. Por eso cambia su propia vida.

En realidad la locura debido a la caballería es el esfuerzo de Don Quijote por vivir la verdad en todas las maneras posibles. En una plática entre Tomé Cecial y Sansón Carrasco hablando de Don Quijote, Tomé Cecial dice, “¿cuál es más loco: el que lo es por no poder menos, o el que lo es por su voluntad?” A lo que respondió Sansón: “La diferencia que hay entre esos dos locos es que el que lo es por fuerza lo será siempre, y él que lo es de grado lo dejará de ser cuando quisiere” (II. 160). Lo que no saben Carrasco y Cecial es que Don Quijote es el segundo tipo de loco, y la sociedad, incluyendo a ellos, es la primera. Como dice Octavio Paz, “The realism of the novel is a criticism of reality and even a suspicion that reality may be as unreal as Don Quixote’s dreams and fantasies” (citado en Rasula 128). Don Quijote quiso ser loco como un caballero andante con el propósito de buscar la verdad, pero eso no significa que él no pueda dejar de ser loco. La realidad de la sociedad podría ser más falsa que la de Don Quijote.

Don Quijote parece loco a los ojos de la sociedad por querer ser un caballero andante por entero, pero en realidad, esta “locura” –esta acción intencional– tiene un gran propósito:

encontrar la realidad verdadera. Don Quijote sufre de confusión entre las realidades en el episodio en la venta con el “baciyelmo” (I. 592). El barbero está seguro de que lo que Don Quijote le quitó es una bacía, pero Don Quijote dice que es el yelmo de Mambrino. Por no resolver la cuestión, Sancho finalmente la llama “baciyelmo,” describiendo las dos perspectivas como cosas ambas validas (I. 592). El *Quijote*, como explica Bruce Wardropper, representa “the moral dilemma of man, who must live in a world where the boundaries between truth and falsehood are imprecise” (Wardropper 145). Don Quijote no sabe cuál es la realidad, y el término “baciyelmo” afirma que hay una posibilidad de otra realidad aparte de la de su propia caballería. Similarmente, en el episodio con Clavileño, Sancho se quita el pañizuelo y piensa que la tierra que ve montado en Clavileño es como granos de mostaza y los hombres son de la altura de avellanas porque andaban volando tan alto (II. 381). Por el otro lado, Don Quijote responde que no vio ninguna de estas cosas cuando estaban montados en Clavileño y que “van fuera del orden natural” (II. 382). Las únicas posibilidades son “o Sancho miente, o Sancho sueña” (II. 383). La realidad de Don Quijote es una realidad confusa, y no está seguro cual es la realidad: la del sueño o la del “orden natural”.

Don Quijote dice que está engañado acerca de la realidad por ser perseguido por encantadores. En el episodio con el baciyelmo, el barbero piensa que Don Quijote también le ha quitado la albarda. Don Quijote antes pensaba que la albarda era jaez, pero cuando otra vez lo ve ya “de haberse convertido de jaez en albarda, no sabr[á] dar otra razón si no es la ordinaria: que como esas transformaciones se ven en los sucesos de la caballería” (I. 592). Él dice que no tiene el entendimiento libre para juzgar porque él es “armado caballero” (I. 594). No obstante, él dice que el resto de la gente en la venta tal vez “no tendrán que ver...los encantamientos [de la venta]...y tendrán los entendimientos libres, y podrán juzgar de las cosas deste castillo como ellas son real y verdaderamente y no como a [él le] parecían” (I. 595). Don Quijote afirma la posibilidad de las realidades múltiples, pero piensa que sólo los

caballeros andantes tienen problemas en distinguir la realidad y la fantasía debido a los encantadores que les persiguen. Sólo la gente que no son caballeros andantes, como la gente en la venta, puede juzgar la verdad porque no vive plagada por encantadores.

Sin embargo, en el episodio de la cueva de Montesinos, Don Quijote descubre que la gente de su sociedad podría ser encantada. Don Quijote conoce a Montesinos, uno de los héroes de la caballería, y observa la caballería “auténtica” (Bleznick 9). No obstante, él ve allí que la caballería no es tan ideal, noble, ni buena, como antes pensaba (Bleznick 9). Allí se encuentra con Dulcinea, pero él descubre que está encantada cuando ella le pide dinero, algo que no importa en la caballería (Bleznick 9; II. 238). Bleznick nota, “this flawed chivalric dream has furnished him a more realistic understanding of life” y esto significa la destrucción de sus pensamientos sobre la nobleza y del idealismo de la caballería (9). Después del episodio de la cueva, él ve que no es el único que está encantado. La encantada también es ella, “la ofendida y la mudada, trocada y trastocada” (II. 316). Esto significa un cambio para Don Quijote: aunque antes él pensaba que no podía conocer la realidad verdadera porque estaba encantado, él ve que los que también están encantados son las “Dulcineas,” la gente de su propia sociedad. Aunque está encantada, Don Quijote se mantiene fiel a Dulcinea porque quiere que se desengañe. Él le dice a la mensajera de Dulcinea en la cueva de Montesinos que haría todo lo que podría, “de andar las siete partidas del mundo, con más puntualidad que las anduvo el infante don Pedro de Portugal, hasta desencantarla” (II. 240). Don Quijote todavía no sabe cuál es la realidad verdadera, pero ahora más que antes, él tiene que luchar contra los encantadores por la sociedad al igual porque “por [Dulcinea] vivir[á] [él] en perpetuas lágrimas, hasta verla en su prístino estado” (II. 316).

La cueva de Montesinos significa el renacimiento de Don Quijote. Como dice Carl Jung, “The cave is the place of rebirth, that secret cavity in which one is shut up in order to be incubated and renewed” (citado en Bleznick 9). Don Quijote brota de la cueva con el

entendimiento que el mundo no es tan perfecto como antes lo veía. También emerge con menos entendimiento de la realidad que antes tenía. Cuando él encuentra un barco de pescadores en el río Ebro, no sabe si todo lo que vio en la cueva era verdad o mentira, pero “él se atenía más a las verdaderas que a las mentirosas” (II. 283). Por eso, él cree que el barco que encuentra lo está llamando a una aventura a “dar socorro a algún caballero” (II. 283-4). Él y Sancho se acercan a unas aceñas en el río y saca Don Quijote su espada para luchar en contra de los encantadores. Con suerte, los molineros que habían en la bancada los salvan (II. 288). Ellos le clarifican para Don Quijote que las personas metidas en el castillo no necesitan socorro porque son los molineros que llevan el trigo en las aceñas (II. 289). Don Quijote les contesta que “en esta aventura se deben de haber encontrado dos valientes encantadores, y el uno estorba lo que el otro intenta: el uno me deparó el barco, y el otro dio conmigo al través. Dios lo remedie; que todo este mundo es maquinas y trazas, contrarias unas de otras. Yo no puedo más.” (II. 289). En este episodio, el resultado de Don Quijote siguiendo el espíritu de caballería andante en el mundo es desastroso: el barco queda hecho pedazos y él casi se ha muerto. Así, se enfrenta con sus fantasías caballerescas, viendo que no siempre son tan ideales porque le han extraviado desde la realidad verdadera. Él piensa que estaba engañado sobre la realidad porque los encantadores ofuscan la verdad. Luego declara la imposibilidad de conocer la verdad.

Más que todo, él aprende después de la cueva de Montesinos que la gente de la sociedad no solo podría ser engañada, sino los propios engañadores –los encantadores que plagan a los caballeros andantes. Comenta de los duques Cide Hamete Benengeli que siempre están “tom[ando] ocasión el duque [y la duquesa] de hacerle aquella burla: tanto era lo que gustaba[n] de las cosas de Sancho y de don Quijote... Y dice más Cide Hamete: “que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados, y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos tontos” (II. 616). Todo es juego

para los duques con respecto a Don Quijote y Sancho, burlándose de y maltratando a ellos. Después del episodio con Clavileño cuando los duques se mezclan la realidad con la fantasía, Don Quijote le dice a Sancho cuando están solos, “Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mi lo que vi en la cueva de Montesinos” (II. 383). Sancho piensa que lo que vio en el cielo montado en Clavileño era la realidad verdadera. Don Quijote también está más confundido sobre la realidad de la cueva de Montesinos y la de la cual Sancho ve en Clavileño. Los duques están ofuscando la realidad y contribuyendo a la oscuridad de ella con sus burlas. Como dice Bleznick,

[Don Quijote experimenta] the absurdity of chivalresque life which confirms what he witnessed in the Cueva de Montesinos... The humiliating and degenerate game of chivalry which the duques conspire to make him play causes our hero's progressive disillusionment with his profession... He himself decides to leave the castle when he realizes that he had done nothing there to further his goals. (Bleznick 9-10)

Los duques son los encantadores en el mundo de Don Quijote porque a ellos no les importa ayudar a Don Quijote a buscar la realidad verdadera. Él no siente que los duques están ayudándole a alcanzar sus objetivos. Sintiendo perezoso e inútil, él finalmente decide marcharse del castillo (II. 510).

El propósito de Don Quijote es luchar contra los encantadores, la sociedad que está contribuyendo a la decepción y la ofuscación de la verdad. En la escena con los leones, Don Quijote dice: “abrid esas jaulas y echadme esas bestias fuera; que en mitad desta campaña les daré a conocer quien es Don Quijote de la Mancha, a despecho y pesar de los encantadores que a mí los envían” (II. 174). Él no piensa que los leones que ve son leones que traen un leonero para presentarlos al rey, sino que son leones mandados a Don Quijote por encantadores para despecharlo y causarle temor. Los encantadores le quieren quitar su gloria

para que no sea ni tan valiente ni defensor de la verdad como él quiere ejemplificar. Para él, el dejar a los leones es ser vencido; es dejar de pelear por la verdad; es dejar de ser un caballero andante. Al revés, al pelear con ellos, Don Quijote no sólo muestra su coraje; sino también la gloria de la lucha, porque él tiene la esperanza de que, si está batallando por la verdad, no va a ser vencido. Es mejor morir por la verdad, aunque no sabe cuál es, que tener timidez y huir de la batalla. Él les enseña quien es –caballero de la verdad– y nada lo puede extinguir. Él muestra el grado de su dedicación a la verdad: pelear por ella aunque le cueste la vida.

Don Quijote sirve como modelo, y quiere que los demás compartan en su lucha por la verdad a través de la locura y de la fe. Había profecías en la cueva de Montesinos que Don Quijote vendrá a resucitar “en los presentes la ya olvidada andante caballería” para desencantar los que están en la cueva, algo que sólo “para los grandes hombres están guardadas” (II. 235). Porque él ve que las personas de su propia sociedad podrían ser engañadas o los propios encantadores, Don Quijote quiere despertar a la sociedad para que luchen y consideren la realidad verdadera junto a él. Cuando el leonero le ruega que le deje “desuncir sus mulas” para que los leones no les maten en caso de que Don Quijote no tenga éxito en la batalla, Don Quijote le responde, “¡Oh hombre de poca fe!” (II. 176). De este modo, la locura es una cosa de fe para Don Quijote. La escena de los leones le parece locura a los demás que lo están viendo confrontarlos: Don Diego le pregunta a Sancho “¿tan loco es vuestro amo... que teméis, y creéis, que se ha de tomar con tan fieros animales?” (II. 174). No obstante, Don Quijote quiere que la sociedad tenga su misma fe, que tenga su valor para vencer a los encantadores. Si él busca la realidad aunque le cuesta la ‘cordura’, la sociedad tiene que ser la que es engañada sobre la realidad por no volverse loca también. Don Quijote quiere que la sociedad sea “loca” como él, porque él ve que esa es la única manera de vivir en búsqueda de la verdad. La fe de Don Quijote en las leyes de caballería lo hace ver como un

loco. En un mundo engañado y acostumbrado a vivir sin cuestionar la verdad, el buscar la verdad parece locura.

Don Quijote quiere que todos peleen por la fe, por la realidad verdadera. Don Quijote descubre que los encantadores con que tiene que luchar podrían ser su misma sociedad. Por eso, él quiere que los demás tomen el oficio también. La locura de Don Quijote es instrumental, porque le permite ser quién él quiere ser, un caballero andante, y nos invita a compartir su locura. Él quiere que todos batallen por la fe contra los encantadores y que el espíritu de la caballería andante se impregne a la gente. La caballería andante necesita que alguien la resucite en una edad que ha dejado de creer en encantadores, en una realidad falsa, y en la profesión de caballería andante. Don Quijote es relevante para todas las épocas, y nos lleva a cuestionar nuestra realidad. ¿Cómo sabemos que nuestra realidad es la verdadera? ¿Podríamos nosotros ser engañados también? James Montgomery nota, "...if we dismiss Don Quixote as a madman, we have to ask disturbing questions about ourselves and our own (lack of) imagination" (XXV-XXVI). El *Quijote* es la historia escrita en nuestra propia época y tiene el propósito moralizante de despertarnos a la realidad verdadera. Por eso, la novela "presents the evidence for the uncertainty of truth and says to the reader: 'You be the judge.' 'Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere,'" (Wardropper 146; II. 242). Don Quijote está loco por defender la verdad, para desengañar a la sociedad, y para ser un salvador. Él es lo que ha escogido ser, un héroe verdadero.

Obras citadas

Bleznick, Donald W. "Don Quijote as Spanish Myth." *Studies on Don Quijote and Other*

Cervantine Works. Ed. Donald W Bleznick. York: Spanish Literature Publications, 1984. 1-17. Impreso.

Cervantes, Miguel. *Don Quijote De La Mancha*. Ed. John Jay Allen. 31st ed. Vol. I. Madrid:

Cátedra, 2014. Impreso.

Cervantes, Miguel. *Don Quijote De La Mancha*. Ed. John Jay Allen. 31st ed. Vol. II. Madrid:

Cátedra, 2014. Impreso.

Montgomery, James H. "Introduction." *Don Quixote*. Miguel Cervantes. Indianapolis:
Hackett,

2009. Impreso.

Rasula, Jed. "When the Exception is the Rule: Don Quixote as Incitement to Literature."

Comparative Literature 51.2 (1999): 123-151. *MLA International Bibliography*. Web.
9 Dec. 2014.

Wardropper, Bruce W. "Don Quixote: Story or History?" *Cervantes' Don Quixote: A
Casebook*. Ed. Roberto González Echevarría. New York: Oxford University Press,
2005. 141-161. Impreso.

Algunos aspectos de la gramática de la lengua de signos española

Amanda López Temprano

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN: La lengua de signos ha estado considerada durante muchos años como una lengua menor. Muchos lingüistas o profesores pensaban que era una manera de comunicación que consistía en la imitación de las lenguas orales mediante gestos. Estos prejuicios se han desmentido gracias a los numerosos estudios que se han hecho sobre ella. En este caso demostraremos que la lengua de signos española tiene una gramática propia que recurre a sus herramientas para crear las relaciones entre las palabras. Para las personas que utilizan esta lengua, sus manos y el espacio que tienen delante de su cuerpo es todo lo que necesitan para crear la comunicación.

Palabras clave: lengua de signos, gramática, español, sordos, parámetros, nombres, verbos

ABSTRACT: Sign language has been considered as a minor language for many years. Many linguists or teachers thought that it was a way of communication based on the imitation of spoken languages through gestures. These prejudices have been disproved by many studies. The current paper will demonstrate that Spanish sign language has its own grammar and that it uses its own tools to develop relationships between words. For those who use this language, their hands and the space in front of their body it is all they need to communicate.

Keywords: sign language, grammar, Spanish, deaf people, parameters, nouns, verbs

1. INTRODUCCIÓN

Los prejuicios, como su nombre indica, son juicios que se hacen antes de conocer nada acerca de cualquier tema. Durante muchos años, la lengua de signos ha sido centro de prejuicios que la tildaban de “sistema de imitación mediante gestos” o de no ser una verdadera lengua. Sin embargo, estas ideas desaparecen cuando uno estudia su estructura

lingüística, su gramática o su vocabulario y se da cuenta de la comunicación para una persona que utilice esta lengua es como pintar sobre un cuadro que tiene delante de sí misma.

En el siguiente trabajo se expondrán algunos aspectos de la Lengua de Signos Española (a partir de ahora LSE) que demuestran que esta es una lengua natural como puede serlo el español oral o el inglés oral. En primer lugar, es interesante explicar cómo se articula un signo para entender los apartados que van a continuación. En segundo lugar, explicaremos qué son los clasificadores nominales, unos signos especiales que tienen una función primordial en el último punto de este trabajo: la clasificación de los verbos en LSE según su estructura argumental.

2. PARÁMETROS DE LOS SIGNOS

Son cuatro los parámetros que componen un signo: *toponema*, *queirema*, *queirotropema* y *kinema* (Rodríguez González 104). Para esta clasificación seguiré la que hace Ángel Herrero Blanco (25-56). El primero es el lugar de articulación o toponema. El emisor puede signar en su cuerpo o en el espacio neutro que queda delante de él o en cualquier lateral. El segundo parámetro es la configuración de la mano o queirema. Un signo puede formarse a partir de la palma de la mano abierta o cerrada. A partir de esta diferenciación, los dedos pueden estar extendidos, ligeramente flexionados o cerrados. A su vez, pueden estar juntos, separados, en pinza o enlazados. Por último, el pulgar puede acompañar al resto de los dedos o separarse de la configuración y oponerse a los cuatro dedos restantes. El tercer parámetro es la orientación de la palma de la mano o queirotropema. La mano puede estar orientada hacia el lado izquierdo del emisor, hacia arriba, hacia el suelo o hacia el lado derecho. Finalmente, el cuarto parámetro es el movimiento de la mano o kinema. En opinión de Herrero Blanco (51): “El movimiento es uno de los rasgos decisivos en la organización gramatical de la oración y del discurso en la lengua de signos, especialmente

para marcar la concordancia en los predicados”. Justo esta afirmación la demostraremos en la parte final de este trabajo.

3. CLASIFICADORES NOMINALES

La lengua de signos tiene dos maneras de referirse a la realidad: mediante signos ya establecidos en su léxico con un significado único y estable como CAMISA¹⁸ (imagen 1) o mediante clasificadores nominales. Para entender este concepto hay que tener en cuenta que en la lengua de signos tiene mucha importancia el espacio y la iconicidad (Morales López et alii 115). Hay algunos signos que son perfectos para ser introducidos en una predicación ya sea por su lugar de articulación o la configuración de la mano. Este es el ejemplo de TELEVISIÓN (imagen 2). Por ejemplo, cuando se quiere signar *La televisión se apaga* se signa primero TELEVISIÓN para después mover las manos hacia dentro formando un arco. Ese último movimiento es APAGAR (Herrero Blanco 277). Sin embargo, existen signos que necesitan un *clasificador* para formar algunas predicaciones ya sea por su lugar de *signación* o por la configuración de la mano. Pongamos un ejemplo con el signo MESA (imagen 3):

- (1) Pongo el móvil sobre la mesa / MESA- MÓVIL- MESA (clasificador) “poner el móvil sobre la mesa”.

En primer lugar se signa MESA y después MÓVIL (imagen 4). A continuación, mientras la mano activa está signando MÓVIL se crea con la mano no activa el clasificador de MESA (palma de la mano abierta mirando hacia el suelo con dedos unidos). Finalmente la mano activa, manteniendo la configuración de MÓVIL, se dirige hacia el clasificador. La utilidad del clasificador del ejemplo anterior es relacionar ambos argumentos en el espacio neutral de *signación*.

Estos clasificadores se refieren a alguna característica física del objeto al que representan y tienen dos funciones: la primera es introducir los objetos dentro de una

¹⁸ En este trabajo se utilizan las mayúsculas para referirnos a signos.

predicación, expuesta en las líneas anteriores, y la segunda es formar el plural descriptivo (Morales López et alii 115; Herrero Blanco 150). Dependiendo de la forma que tenga el objeto hay diferentes clasificadores. Si el objeto posee un marco como una fotografía, la televisión o una pintura, el clasificador se signa con el dedo índice y el pulgar formando una <L>. Si el objeto tiene forma alargada como un lápiz, un palo o una vela, el clasificador se signa solamente con el dedo índice estirado. Si el objeto tiene tres dimensiones y forma redondeada, como una naranja o una pelota, el clasificador se signa con los dedos en forma de garra (Herrero Blanco 187-91). Como podemos ver, no hay un solo clasificador para cada objeto, sino que se agrupan por características físicas.

Esta herramienta que utiliza la lengua de signos española no es comparable a nada dentro de la gramática del español oral ya que la oralidad nos permite ir enlazando palabras y expresar las dependencias entre ellas con otros métodos. La lengua de signos se sirve del espacio, principalmente, y del canal viso-gestual para dar a conocer a sus receptores el mensaje que quiere enviar.

4. TIPOS DE VERBOS SEGÚN SUS ARGUMENTOS EN LSE

Los verbos son palabras variables que expresan acciones, estados o procesos. Su significado se completa gracias a los argumentos con los que se combinan y que constituyen su estructura argumental. En (2a) vemos, por ejemplo, que el verbo *dar* en español oral se combina con tres argumentos: un Agente, representado por el sujeto *Juan*; un Tema, representado por el objeto directo *un beso*; y un Destinatario, representado por el objeto indirecto *a María*. Si alguno de estos argumentos no está presente, la estructura resulta agramatical (1b,c):

- (2) a. Juan dio un beso a María.
b. *Juan dio a María.
c. *Juan dio un beso.

Los argumentos internos, que son los que forman parte del SV junto con el verbo, suelen guardar un orden con respecto al núcleo verbal. Comparemos a este respecto (2a) con

(3) ??Juan dio a María un beso.

La oración de (3) no es una oración agramatical porque el verbo satura todos sus argumentos. No obstante, resulta extraña. La razón es que el orden de los argumentos con respecto al verbo no es el más natural. Lo esperable es que el Tema, *un beso*, apareciera junto al verbo, como en (2a).

Finalmente, si los argumentos se proyectan como sintagmas nominales, llevan una marca de Caso que determina su función sintáctica. El nominativo es la marca del argumento externo o sujeto. El acusativo, la del primer argumento interno u objeto directo. El dativo, la del segundo argumento interno u objeto indirecto:

(4) Y_{NOM} se_{DAT} lo_{AC} di.

En lengua de signos no existen estas diferencias de Caso. Para indicar la relación que tienen los argumentos con su núcleo el procedimiento es modificar los parámetros que componen los signos. Para entender mejor esta afirmación es necesario hacer una clasificación de los verbos en la lengua de signos según los argumentos con los que se combinen. Nuestra clasificación se basa en la que hace Herrero Blanco (275-82) con algunos ejemplos e ideas sacadas de Montaner Montava (85-103). Podríamos comenzar diciendo que existen verbos no flexivos o invariables en lengua de signos como OLVIDAR (imagen 5) o LLOVER. Según Montaner Montava (93): “Estos verbos se articulan en el espacio corporal y retienen su forma sin considerar la persona y papeles gramaticales de sus argumentos”. Esto no significa que en el español oral estos no cambien su flexión, sino que en LSE se signan en el espacio neutro y si tienen que aludir al sujeto o al objeto lo hacen de manera deíctica. En el caso de verbos como LLOVER, no hay referencia deíctica ya que carecen de sujeto

semántico. Expresan estados, procesos o acciones personales y sintácticamente son inergativos o impersonales (Herrero Blanco 282).

El otro grupo lo componen los verbos flexivos que son los que sí modifican alguno de sus parámetros para expresar la concordancia. Los subtipos que pueden distinguirse dentro de este grupo son dos. El primero lo constituyen los verbos clasificatorios con la concordancia de sujeto. Estos son inacusativos del tipo APAGAR o ENCENDER y su sujeto no es agente sino paciente. Semánticamente expresan estados o procesos visibles en su sujeto y cambian su configuración “con el *clasificador* o la configuración del signo sujeto” (Herrero Blanco 276). Se puede apreciar en el ejemplo de *El móvil se enciende*: se signa primero MÓVIL (imagen 4), luego su *clasificador*, que es la palma abierta con los dedos unidos mirando hacia el techo, y sobre ese *clasificador* se signa ENCENDER.

El segundo tipo son los verbos direccionales o espaciales. La sintaxis de estos “está definida por el espacio [...] situado frente al signante como espacio de referencia donde se organizan las relaciones morfológicas, sintácticas y semánticas” (Nogueira Fos 164). Se pueden dividir en tres subtipos según las concordancias que marquen: verbos con una concordancia (objeto directo), con dos concordancias (sujeto y objeto directo o sujeto y objeto indirecto) y con tres concordancias (sujeto, objeto directo y objeto indirecto, que puede ser Destinatario o Lugar). Los verbos con una concordancia son del tipo APOYAR, RESPETAR o ENTENDER. Estos verbos en lengua de signos modifican la dirección o la orientación del signo para expresar la concordancia. Así, para signar *te apoyo* no signan APOYAR-TÚ (signo deíctico), sino que la dirección de APOYAR se orienta hacia el receptor del mensaje.

Los verbos direccionales con dos concordancias, ya sean sujeto y objeto directo o sujeto y objeto indirecto, son del tipo PINTAR y EXPLICAR (imagen 6). Los del tipo PINTAR modifican el lugar de *signación* para concordar con el sujeto si es una persona diferente al emisor y para concordar con el objeto directo afectado. Así, la oración *Pinta la*

puerta se signaría ÉL-PUERTA-PINTAR (el lugar de articulación de PINTAR se traslada a la derecha del espacio neutro del emisor para hacer referencia al sujeto y también al objeto directo que se ha signado ahí). Los verbos del tipo EXPLICAR también se llaman *reversibles*, porque dependiendo del orden de los argumentos así cambian la orientación del signo verbal. Si la oración es *Yo te explico*, el movimiento del signo EXPLICAR se origina en el emisor y se dirige hacia el receptor. Si, por el contrario, la oración es *Tú me explicas*, el movimiento va desde el receptor hacia el emisor. Así el signo de ENTENDER o EXPLICAR no cambia su lugar sino su orientación.

El último grupo es el de los verbos direccionales con tres concordancias como son DAR, COGER, COLOCAR. Estos verbos tienen dos argumentos además del sujeto Agente: el objeto directo Tema y el objeto indirecto. Este puede ser el Destinatario de la acción o el Lugar. En (5a) tenemos la estructura con sujeto (*Ana*), objeto directo (*el libro*) y el objeto indirecto Destinatario (*le*). La oración (5b) tiene la estructura de sujeto (*tú*), objeto directo (*la botella*) y argumento que indica Lugar (*en la mesa*):

- (5) a. Ana le dio el libro.
b. Tú colocaste la botella en la mesa.

En el primero tipo de oraciones se signa primero el objeto directo (LIBRO) y después se signa el verbo DAR con el *clasificador* de LIBRO. La diferencia es que el movimiento del signo verbal se dirige hacia el Destinatario (*le*). En el segundo tipo de oraciones, se signa primero el Lugar (MESA), luego se señala hacia el sujeto (ESE) y después se signa BOTELLA. Tras marcar los argumentos en el espacio, la mano dominante signa el clasificador de BOTELLA y mueve el signo hasta el clasificador de MESA que está signado por la mano no dominante (Herrero Blanco 280).

La alteración de los parámetros es el procedimiento con el que en la lengua de signos expresa la relación del verbo con sus argumentos. Mientras que la lengua oral se sirve del

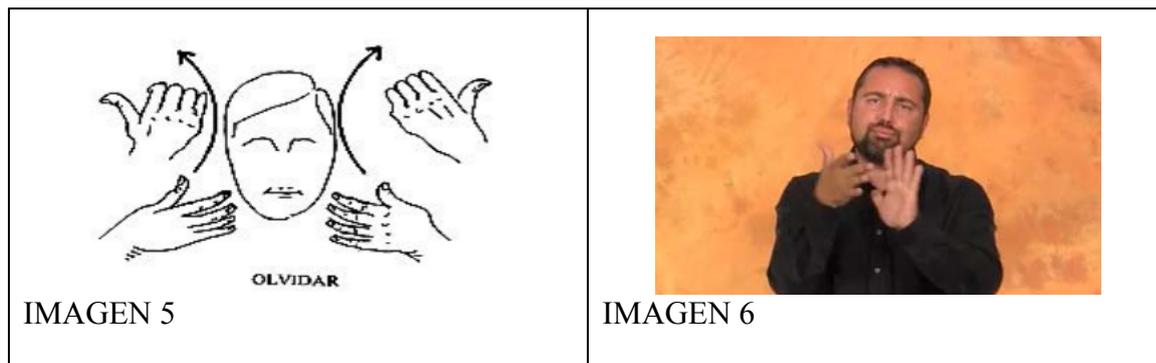
Caso de los sintagmas nominales para establecer la relación que hay entre ellos y el verbo, la LSE utiliza el espacio de *signación* y los parámetros de sus signos para expresar esa concordancia.

5. CONCLUSIÓN

Tras haber visto estos tres aspectos de la gramática de la LSE, podemos obtener dos ideas a modo de conclusión. La primera es que la lengua de signos posee una estructura gramatical tan rica como la de cualquier lengua oral. El hecho de que su canal sea viso-gestual en lugar de auditivo no la exime de ser tan lengua como el español oral. La segunda idea es que las personas que utilizan la lengua de signos utilizan todo lo que está a su alcance para comunicarse. El espacio neutro que tienen delante funciona como un lienzo en blanco en el que ellos “pintan” las relaciones entre las palabras con las que se quieren comunicar.

ANEXO

 <p>IMAGEN 1</p>	 <p>IMAGEN 2</p>
 <p>IMAGEN 3</p>	 <p>IMAGEN 4</p>



Obras citadas

Asociación Equitación como Terapia. *Diccionario básico de lengua de signos española*. Sin fecha. Web.

Herrero Blanco, Ángel. *Gramática didáctica de la lengua de signos española (LSE)*. Madrid: Ediciones SM, 2009. Impreso.

Montaner Montava, María Amparo (2002): “El comportamiento de los verbos en la Lengua de Signos Española”, en *Estudios lingüísticos sobre la lengua de signos española*. Eds. Montserrat Veyrat Rigat y Beatriz Gallardo Paúl. Valencia: Universitat, 2003. 85-103. Impreso.

Morales López, Esperanza *et alii* “Aspectos gramaticales de la Lengua de Signos Española” en *Apuntes de Lingüística de la Lengua de Signos Española*. Martínez Sánchez *et alii*. Madrid: Fundación CNSE, 2002. 69-131. Impreso.

Nogueira Fos, Rubén, (2002): “Los verbos Direccionales en la LSE”, en *Apuntes de Lingüística de la Lengua de Signos Española*. Martínez Sánchez *et alii*. Madrid: Fundación CNSE, 2002. 160-174. Impreso.

Lydell-Olsen, Thomas. *Spread The Sign*. Centro de Lengua de Signos Europea. 2006. Web.
[Consultado el 05/03/2016]

Rodríguez González, María Ángeles (1992): *Lenguaje de signos*. Barcelona: Confederación Nacional de Sordos de España, Fundación Once. 1992. Web.

El pájaro en la flor: la naturaleza en la poesía de Ernesto Cardenal

Martina Mateo Jiménez

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN: Ernesto Cardenal es un poeta comprometido. Además, su poesía se define como *exteriorista*, una rama poética que trata de reflejar con fidelidad el entorno del poeta. Aunando estas dos características, la escritura de Ernesto Cardenal tiene un particular modo de representar la naturaleza: con detenimiento y gran diversidad. Pero, además, se sirve de ella para reflejar estados de ánimo, para crear ambientes o para denunciar su deterioro. En suma, el poeta se preocupa por una naturaleza que lo envuelve: la destrucción del medio ambiente muestra la corrupción de la sociedad y el cuidado de la naturaleza (y escribir sobre ello) es la única solución posible para la humanidad.

Palabras clave: Ernesto Cardenal, naturaleza, ecocrítica, conciencia, *exteriorismo*

ABSTRACT: Ernesto Cardenal is an involved poet. Also, his poetry is defined as *exteriorista*, a kind of poetry that wants to show the environment with precision. With these two features, the Ernesto Cardenal's writing has a particular way to shows the nature: realistically and with variety. But also, Cardenal uses the nature to present frames of mind, to create an atmosphere and to report its spoilage. The poet is worried about the nature that involved him: the destruction of the environment exhibits the corruption of society and the care of the nature (and to write about this) is the only solution for humanity.

Keywords: Ernesto Cardenal, nature, ecocriticism, conscience, *exteriorismo*

En primer lugar, establecer una advertencia sobre nuestro campo de trabajo: trataremos la naturaleza en Ernesto Cardenal; sin embargo, no es posible concebir la misma dentro de la poética de este autor no ya de manera accesoria o anecdótica, sino ni siquiera independiente. Pondremos el acento sobre ella porque en este artículo no podemos dar cuenta

del mundo poético de nuestro autor de manera conjunta (tampoco del aspecto que nos ocupa, es obvio) y nos parece un elemento significativo, determinante, de hecho. No obstante esta separación artificial que nosotros establecemos, lo natural en los poemas de Cardenal aparece como esencia, como hábitat, como medio de vida, como expresión de lo divino, como alma poética, como agente destructor y, al mismo tiempo, destruido por el hombre. De hecho, la crítica suele señalar que los grandes temas de la obra cardenaliana son lo amoroso, lo político y lo histórico (Millares 266). Es decir, la naturaleza es algo más, porque aparece en todos ellos. Es, en suma, un todo que engloba, que siempre está presente, que se impone. No se trata de que encontremos *algunos* poemas que describan pájaros, por ejemplo, sino que los pájaros, como el resto de animales, plantas, seres vivos de toda clase y sus medios son el mismo lenguaje poético de un autor que es una pieza más de esa biosfera.

Lo cierto es que no encontramos demasiado material (además de la propia obra del autor) que se ocupe específicamente de este tema, no muchos críticos se han centrado en el tratamiento que de la naturaleza hace Cardenal o no le dan una importancia central. Cintio Vitier, por ejemplo, habla de que Cardenal es un poeta telúrico (Vitier 112), pero, probablemente, va mucho más allá. Cabe mencionar como excepciones a Mauricio Ostria, quien cita a nuestro autor como uno de los autores a los que es interesante estudiar desde la ecocrítica (2010); a Steven F. White, que ahonda en esa vía con su trabajo *Arando el aire* (2011); y a Iñaki Ceberio de León, quien en su artículo “El sujeto ecológico en la poesía de Ernesto Cardenal” (2011), se centra en *Cántico cósmico* desde esta perspectiva ecológica. Por norma general, la crítica se ha centrado en su carácter revolucionario y, en menor medida (aunque estrechamente ligado a lo anterior), en su faceta de poeta místico. Todo ello es necesario y enriquecedor de observar en el poeta, pero parece ser la naturaleza la que articula, da sentido de unidad, vehicula sus sentimientos y experiencias y reafirma al poeta, al hombre, al místico y al guerrillero en sus propósitos.

Que el tratamiento de la naturaleza sea por contacto directo y no como un ente exótico, se encuentra justificado a través de la concepción que tiene de la rama poética que explota, la exteriorista, que el autor define del siguiente modo: “La poesía exteriorista expresa las ideas o los sentimientos con imágenes reales del mundo exterior: usa nombres de calles o de lugares, nombres propios de personas con su apellido, fechas, cifras, anécdotas, citas textuales, palabras y giros de la conversación diaria, etc.” (Borgeson 32). Por tanto, si esa poesía exteriorista recoge la naturaleza es porque esta está presente, no porque haya que ir a buscarla. Volvemos a sus palabras: “Por ejemplo, en vez de decir ‘música, mujeres y vino’, expresión abstracta, decimos ‘Carmen, con un vino jerez y el Cante Jondo’” (Borgeson 32). No obstante, ello no quiere decir que sea gratuita su aparición o inintencionada: su repetición constante, y, sobre todo, el reflejo que de ella se hace en unos u otros ambientes (en la ciudad, por ejemplo), cómo se vale de ella el poeta para crear imágenes, es una forma de reivindicación y de denuncia, una llamada de atención sobre esa naturaleza que, debiendo ser todopoderosa, está siendo diezmada. Al mismo tiempo, es un modo de recordar al ser humano su fuerza creadora y destructora y, a la vez, su insignificancia en el universo (y sabemos la importancia de lo divino y lo cósmico, esto último también a nivel científico, en la poética de Cardenal).

Según Borgeson, los primeros poemas que se conservan de Cardenal son tres escritos en 1940, cuando contaba con quince años, y desde este momento se evidencia su preocupación por reflejar la naturaleza o, quizá, más que preocupación, es necesidad de hacerlo, es su lenguaje poético (en esa necesidad no es baladí el hecho de que fue Nicaragua, un país verde, con importantes lagos y rica biodiversidad quien lo vio nacer y lo hizo crecer). De los tres, “La casa de Cristo”, “Con la luna llena” y “Amanecer”, los dos últimos contienen múltiples elementos naturales (de una naturaleza conocida, *doméstica* en cierta medida) (Borgeson 21). Se puede observar en “Amanecer”:

El viento en las yerbas despierta sonrisas
Llevando en sus alas cantar cristalino,
Desgrana la fuente sus húmedas risas
Y un pájaro joven remonta su trino (Borgeson 21).

Y también en “Con la luna llena”:

Bandadas de sombras abiertas al vuelo,
Ya ha roto la aurora su tierno capullo,
Miradas de luz taladran el cielo
y quiebra los aires un limpio murmullo (Borgeson 22).

Aparecen pájaros, flores, el agua y la luz que dan vida, iniciándose así el camino que será una constante de ahí en adelante de manera ininterrumpida:

Estas composiciones sencillas [...] indican que el joven poeta ya poseía la capacidad de recrear poéticamente la vida diaria, dando lugar a una convivencia de realidad concreta y ultrarrealidad creada [...]. Por último, la poesía se concibe como un acto en entera conformidad con la naturaleza ambiental. La presencia de la naturaleza, fuente de tantas imágenes del Cardenal maduro, y la evocación de un ambiente cotidiano poetizado, serán rasgos constantes de la obra del poeta (Borgeson 22).

Tras sus estudios en Columbia, regresa a Nicaragua y, aunque su poética se ha enriquecido y variado en ciertos aspectos, la presencia de la naturaleza permanece, de manera directa y como alegoría:

Véase la cuarta sección de *Hora 0*, que empieza “En abril en Nicaragua los campos están secos”. La segunda estrofa contiene una frase que se reproduce casi exactamente al final de la sección. La primera vez leemos “En mayo llegan

las primeras lluvias. / La hierba renace de las cenizas”. El ciclo natural que simboliza la primavera halla eco en la muerte y el renacimiento de los ciclos políticosociales, también naturales: “Pero el héroe nace cuando muere, / y la hierba verde renace de los carbones” [...] (Borgeson 48).

La constante aparición de lo natural se mantiene, incluso, ante la circunstancia más significativa de su trayectoria. Al ingresar en el monasterio trapense se produce un cambio importante en Cardenal: el rechazo de plano de su vida anterior, el arrepentimiento de lo disoluto de su existencia hasta entonces. Ello se refleja en sus poesías, tanto expresando abiertamente ese rechazo como con poemas que dan cuenta de su nueva vida. Sin embargo, la naturaleza sigue presentándose con fuerza.

Su poesía, racional y materialista, contribuye a una conciencia ecológica aguda y valiente, una característica que se encuentra en un texto temprano de los años sesenta como “Nindirí”, y que luego evolucionará en sus poemas de temas indígenas pertenecientes a *Homenaje a los indios americanos* (1969) y *Los ovis de oro* (1985), y culmina posteriormente en *Cántico cósmico* (1989). [...] e intenta procurar la justicia medioambiental por medio del ejemplo de comunidades aborígenes (White 333).

De hecho, parece que es a ella a la única que se le permite el goce, el derroche, que es, a la postre, expresión de Dios y razón de ser en la poesía, ya que esta surge de la contemplación de la belleza incluso en lo más nimio de lo cotidiano, y esa contemplación se traslada, necesariamente, al lenguaje, que ha de embellecerse también:

Es una constante en la naturaleza

La belleza.

De ahí la poesía: el canto y el encanto por todo cuanto existe.

La tierra podría haber sido igual

De funcional, de práctica,
Sin la belleza. ¿Por qué pues?
Todo ser es suntuario. ¿Necesario acaso que dieras
Tan lujosísimas joyas
A tan efímeros peces
Saltando este atardecer en el plan del bote? (Cardenal 216).

Nos habla White de “Nindirí”, y, cuando leemos este poema, nos encontramos, una vez más, con una naturaleza exuberante, absolutamente desbordada. Es cierto que hay un canto al pueblo que está reclamando unas mejores condiciones ecológicas y a sus antepasados, pero, en realidad, estos no son más que el instrumento de que se vale la naturaleza para pedir justicia, la voz elegida porque ellos también son integrantes de la misma: “El poeta describe todo con gran precisión botánica y exhibe la rica biodiversidad de Nindirí, a través de la enumeración de las diferentes especies que coexisten con la población humana que tanto las aprecia” (White 337).

Y, de igual modo que la naturaleza se sirve del pueblo de Nindirí para reclamar lo que es suyo, también emplea la voz del poeta, quien diluye la importancia de su individualidad, del *yo poético*, para convertirse en un elemento más de ese entorno del que quiere dar cuenta, con lo que se presenta la función del poeta no desligada de los ciclos naturales: “Al final del poema, Cardenal, lejos de Nindirí, confía en los ciclos renovadores del año: la lluvia de junio produce las magníficas flores rojas de los malinches dondequiera que esté el poeta y también reverdece su propia imaginación como creador” (White 338).

Es importante, además, ser consciente de esa naturaleza que nos rodea, para poder preservarla y disfrutarla. Y esa toma de conciencia es, al fin y al cabo, lo que nos distingue de los animales. Ello es lo que nos indica Thomas Merton, muy cercano a nuestro autor (“los dos estaban inspirados por una teología del amor, habían desarrollado una admiración por la vida

espiritual comunitaria de los indios latinoamericanos, admiraban a Gandhi y su filosofía pacifista y compartían un afecto por la naturaleza de raíz agustiniana y bonaventuriana” (López-Baralt 21)), su preceptor espiritual, cuando habla de él: “Las criaturas vivas no racionales son guiadas por un amor que no conocen hacia un fin que no comprenden. Porque el animal vive en la naturaleza sin ser consciente y sin la libertad que da el ser consciente” (Merton 117). En esa reflexión acerca de la naturaleza, se accede a un nuevo conocimiento de la misma, lo que permite, además, una nueva utilización en poesía:

También la naturaleza tiene un peso preponderante en su poesía. Cardenal ve los elementos naturales con su valor propio, pero además con un valor simbólico. Combina la visión de los místicos, para quien las cosas son solo apariencias, con las del poeta que junta la plasticidad con la trascendencia. Así, descubre en el mundo varios niveles significativos, y generalmente hay una relación proporcional directa entre la presencia de la naturaleza en sus poemas y el grado de calidad poética de los mismos (Mañú 82).

Es interesante atender también a la obra escultórica de Ernesto Cardenal. Aunque no sea la ocupación central de nuestro trabajo, ni tampoco la de nuestro poeta, es pertinente hablar de ella porque, en primer lugar, nuestro artista entiende su arte como un todo, un conjunto, porque este está incluido en su filosofía de vida y en su manera de comunicarse con el mundo. Al fin y al cabo, lo visual (donde se enmarca la escultura) es otra manera de expresar el lenguaje poético.

Por otra parte, procede hablar de la escultura cardenaliana al plantearnos la siguiente pregunta: ¿Qué vemos en esas esculturas? La respuesta es sencilla: principalmente, naturaleza. Julio Valle-Castillo (Valle-Castillo web) determina que la escultura de Cardenal puede dividirse en tres grandes grupos: un primer grupo de la época de aprendizaje, donde retrata figuras humanas, mitológicas o religiosas (y pensemos que lo religioso, aunque aquí no

sea posible un análisis minucioso, también forma parte de un todo en armonía con lo natural, donde lo segundo es, en muchas ocasiones, manifestación de lo primero); el segundo estaría compuesto por esculturas de animales; y, ya en un tercero, se centra en la flora mesoamericana. Entre sus obras más destacadas se encuentran sus imágenes de toda clase de pájaros, especialmente su serie de “Garzas”: “Los pájaros de sus esculturas son los mismos que sobrevuelan su vida y cantan en su canto.” (Valle-Castillo web). Por otra parte Sandino, es ensalzado como héroe en “Canto nacional”, siendo representado como pájaro; del mismo modo, una de sus esculturas más emblemáticas también representa a esta figura nacional.

Además, en el estilo, no solo en el contenido, hermana poesía con escultura, reflejando de nuevo esa creación artística que conforma, con cada una de sus piezas, un conjunto articulado. De este modo, tenemos una escultura sencilla, que retrata lo natural tal y como aparece en la naturaleza pero en sus líneas más esenciales, las imprescindibles como para reconocer el elemento representado. Y, también aquí, es un arte en contacto con el pueblo del que nace.

Tras este pequeño recorrido de la evolución de la poesía de Cardenal en lo que respecta a la naturaleza, que vemos que es siempre esencial, nos centraremos en cuatro ejes de especial importancia y significación, leyendo algunos versos de nuestro autor que nos irán ilustrando y dando cuenta de cómo funciona esa naturaleza de manera concreta en sus poemas. Para esa ilustración a través de sus versos, seguiremos la antología de 2012 *Hidrógeno enamorado*, donde el propio poeta selecciona las obras que conforman el libro. Nos parece significativa esta selección porque, en conjunto, crea una atmósfera, y en ella no es gratuito que Cardenal haga una selección en la que esté tan presente la naturaleza: los que considera sus mejores poemas (o con los que en ese determinado momento quiere comunicarse con sus lectores) la hacen constar de un modo u otro. Desde el título, además, se advierte la presencia de ciencia y poesía con una ligazón indisoluble en la que, como se

apreciará en los poemas, debe mucho a la naturaleza. Un título que florece desde un verso de Cardenal: “Hidrógeno seré pero hidrógeno enamorado” (Cardenal 243), y del que encontramos glosa en el estudio introductorio: “La insólita reescritura del ‘polvo enamorado’ de Quevedo hace estallar las múltiples posibilidades de la poética cardenaliana, anclada en una rica tradición literaria y lanzada hasta el espacio sideral” (Pérez 75).

LAS FLORES

Las flores aparecen de manera masiva en la obra cardenaliana: “El emblema de la flor, que resume toda la flora en realidad, tiene un aspecto literal, no solo figurativo, y merece ser protegido” (White 339). Tal y como nos indica White, su significado va mucho más allá de constituir elementos que embellezcan el poema: representan la fragilidad, lo efímero, lo caduco, pero también el milagro de la naturaleza, el renacer, la posibilidad del fruto, la exuberancia natural.

[...] Entre fachadas de flores y de árboles frutales

[...] entre las veraneras rojas y moradas

Y las primorosas rosadas y blancas,

Jazmines-del-cabo, jalacates, jilinjoches,

Papayas, mameyes, malinches y rosadas

[...] y me imagino la plaza con los malinches en flor (Cardenal 159-160).

Del mismo modo que, como a continuación leeremos, el poeta se asimila al pájaro, la poesía se iguala a la flor, pues comparte con ella muchas de sus características: es lo bello, aparentemente inútil, pero que cumple una función muy precisa en la naturaleza y, para cumplirla, no tiene que renunciar al milagro de su belleza.

El poema [“Cantares mexicanos”, resumen de la filosofía Náhuatl] insiste en la importancia de la palabra florecida como emblema por excelencia de toda una forma de concebir el mundo y la relación entre la humanidad, el arte y el

medioambiente. Desde esta perspectiva, *flor y canto (Xochicuicalt)* se convierte en una parte importante de un marco teórico ecocrítico, ya que las flores anónimas representan la belleza efímera de nuestras vidas y, al mismo tiempo, nuestro esfuerzo de perpetuarnos por medio de la poesía (White 338).

Las flores que se cantan, por más que puedan extender sus connotaciones, no son otras que las flores entre las que se mueve el poeta, las que ve a su alrededor. Si Vicente Huidobro llamaba a no cantar a la rosa, sino hacerla florecer en el poema en su “Arte poética” (Huidobro 131), Cardenal se sitúa en las antípodas llenando a esa rosa de su entorno de todo un mundo de significados.

LOS PÁJAROS

Del mismo modo que la flora tiene su mayor representante en las flores, en el mundo animal hemos de poner el acento sobre los pájaros. El poeta les proporciona un papel protagonista, les da voz e, incluso, se identifica con ellos. Los pájaros son augurios y son quienes denuncian las situaciones de injusticia para con la naturaleza, porque constituyen su voz más sonora.

Un pájaro se queja como el crujido de un palo,
después la cañada se calla como oyendo algo,
y de pronto un grito ... El pájaro pronuncia
la misma palabra triste, la misma palabra triste (Cardenal 128).

No solo eso, son aquellos que, con su vuelo, pueden estar en contacto con el cielo. Por ello, es muy importante escucharlos, acomodarse a su canto, porque nos traen los mensajes que, desde arriba, nos llaman la atención sobre lo que aquí abajo ignoramos demasiado:

Las noches de Nicaragua o de Centroamérica, las flores de su país, los árboles de Solentiname, un paisaje de “lagunas y volcanes bajo la luna” y, en forma muy especial, la aparición de los pájaros como enviados del cielo a la tierra,

constituyen solo momentos, diríamos musicales, como de interregno entre la paz y el caos, entre la serenidad de los campos y las luces fantasmales de la opresión y las torturas de las ciudades modernas (Veiravé 29).

Hemos señalado que el poeta se identifica con el pájaro, pero, en el caso de Ernesto Cardenal, parece ser que es algo que va más allá del papel y se convierte en algo literal en su vida, porque la creencia en esta premisa es absoluta y puede ser percibida por los demás. Así es como lo recuerda Augusto Monterroso:

Recordar a un hombre delgado, con cara y ademanes y movimientos de pájaro, de esos pájaros que como autorretratos suyos están siempre presentes en cuanto escribe y con los cuales hay que identificarlo; de un extraño pájaro tropical, brillante, inquieto, de constante buen humor, de buen humor profundo, inteligente, que siempre lo encaminaría a la defensa entusiasta y al regocijo de lo bello y de lo intrínsecamente valioso, al mismo tiempo que al ataque y el escarnio de la miseria de nuestra vida política. [...] esos grandes poemas americanos en que el tema de la naturaleza exuberante y verde, verde, está siempre teñido con la sangre de los muertos y de los torturados en las cárceles [...] (Monterroso 187).

Quizás, el mayor ejemplo que tenemos de este posicionamiento (*po*)ético, donde acabará siendo determinante y es absoluta la identificación del poeta con un pájaro, uno más en una polifonía donde el conjunto ofrece la verdad, como en la multiplicidad de la naturaleza está la huella de Dios, es en *Canto nacional*. Queda muy bien descrito en la siguiente cita:

Las aves juegan un papel protagónico en el *Canto nacional*. Junto con el poeta son las que justifican el título del poema. Lo llenan con sus vuelos y trinos, en destacadas mayúsculas, de variadísima tonalidad, que le sirven al

poeta para reflejar la situación de la patria. Los pájaros son, para Cardenal, el rostro de Nicaragua. Ellos abren y cierran el poema. [...]

Sandino es el quetzal de las selvas del norte, el ave más hermosa de todas, que no sabe vivir cautiva. Su voz de alarma es un áspero KRAK que se oye desde muy lejos, pero su llamado territorial es un silbido melodioso, de dos tonos, que se repite una y otra vez.

Cardenal, el poeta, es un ave más que se une al coro de pájaros y clama con ellos la liberación de la patria. El final del poema es un coro sinfónico de todas las aves rodeando al fuerte KRAK del quetzal, que ocupa el centro, mientras el canto del poeta reitera el “amanecer” de Nicaragua (Mañú 53-54).

Esta identificación con el animal se funde, a su vez, con el sujeto ecológico que nos presenta Iñaki Ceberio, sujeto que, en el caso de Cardenal cuenta “con la peculiaridad de que este autor se encuentra inserto en el contexto latinoamericano y en un proyecto de claro compromiso social y político, orientado en los principios de la Teología de la Liberación” (349). De este modo, surgirá todo un proyecto de vida que se testimoniará en el plano escritural.

LO NATURAL COMO ALIMENTO

El hombre, como un animal más, vive inmerso en la naturaleza y, por tanto, en comunicación con ella, en mutua relación. La relación más importante es entrar en comunión con ella alimentándonos de sus frutos. Del mismo modo que el poeta llama la atención sobre la necesidad de defenderla, también apoya la utilización de la misma de un modo sostenible, como la explotaban los pueblos precolombinos y la continúan explotando ciertas tribus indígenas, en un sistema en que no se concibe recibir sin dar.

Por ello, no se plantea como algo negativo el que el hombre se valga de su ingenio y su industria para, a través de la naturaleza, además de comer, lograr mayores comodidades y un aprovechamiento más eficiente de lo que la madre naturaleza ofrece:

Máquinas hidráulicas extraían el agua de los ríos.

Cada reducción con inmensas huertas. Y los jardines
de los Padres donde se experimentaban las aclimataciones.

Fabricaban perfumes de jazmines, rosas, naranjas.

las huertas tenían naranjas, limones, higos.

Y avenidas de naranjos.

Se sembraba en otoño,

la cosecha era en primavera.

Exportaban vino a Buenos Aires.

El tabaco del Paraguay apreciado como el de La Habana.

La República Guaraní.

Una democracia económica.

Sin la explotación del hombre por el hombre.

No existía la pena de muerte (Cardenal 176-177).

Vemos representado ese lujo de la naturaleza del que ya hemos hablado, al expresarse con colores, olores, sabores: “La calidad narrativa, las imágenes hacen que el Exteriorismo se aproxime mucho a la plástica, de aquí que desde su iniciación Cardenal cultiva los paisajes costumbristas a la acuarela [...]” (Valle-Castillo 60). En este fragmento de “La Arcadia perdida”, se describe una sociedad idílica que disfruta con abundancia de la naturaleza pero ello es representado como algo positivo dado que los hombres viven en armonía con su entorno. Son habituales en Cardenal poemas que presentan una estructura dual, en la que, en una primera parte, se describe una situación de Arcadia (como aquí vemos desde el título) y,

en la segunda, la destrucción de la misma (en lo que nos detendremos en último lugar) de mano de los conquistadores o los intereses económicos. De hecho, en estos poemas hay también una crítica social y económica, puesto que el peor enemigo de la naturaleza es el capitalismo, y cómo se relacionan los hombres con su espacio da cuenta, también, de qué clase de hombres son y qué tipo de sociedad construyen, de ahí los tres últimos versos que aquí hemos recogido.

No podemos dejar de lado un último aspecto. Comer de la naturaleza también es entrar en contacto con Dios. Tal y como indica Merton, el mentor de Cardenal, “Dios mismo se nos ha dado como comida en el banquete eucarístico, para que en los dones de la tierra y los frutos de su trabajo el hombre pudiera tener comunión con Dios” (Merton 119). De este modo, tomar conciencia de lo que la tierra ofrece y disfrutarlo también es agradecer a Dios por su creación. Por tanto, la deducción más directa que de aquí se hace es que cuidarla ya no es una elección, sino una obligación de los fieles. Tanto es así que Cardenal pone en marcha una comunidad en la que sea posible esa sostenibilidad y que tiene una traducción directa en su poesía:

Al regresar a su patria, Cardenal fundó la conocida comunidad contemplativa *Nuestra Señora de Solentiname* en una isla del archipiélago de Solentiname en el lago de Nicaragua, a principios del año 1962. [...] En Solentiname, se fomentó la creación de una cooperativa y la producción de artesanías (tejidos, cerámicas y esculturas, entre otros), con la ayuda de los campesinos del lugar. [...] Por otra parte, surgió la poesía campesina (García 43).

LA NATURALEZA CORROMPIDA, LA AUSENCIA DE NATURALEZA

Una cosa es vivir en consonancia con la naturaleza, valerse de manera sostenida de sus recursos del mismo modo que nos ponemos a su servicio, y otra muy distinta es servirse de ella de manera desmedida y pensando únicamente en el beneficio propio. Por desgracia, como

reflejan los poemas de Ernesto Cardenal, las sociedades capitalistas se decantan de manera cada vez más despiadada por la segunda.

Ello, sin embargo, no es algo nuevo, sino que es un proceso que llegó a América con los conquistadores europeos, que arrasaron esas tierras, no solo a sus habitantes humanos, sino todo su hábitat. Además, introdujeron el dinero, sustituyendo al trueque establecido, de modo que daban a los materiales preciosos un nuevo valor de cambio y se justificaba arrasar las tierras para extraerlo. Se establece una dicotomía que separa radicalmente la utilización de la naturaleza para la propia alimentación y la expropiación de las tierras de mano de capitales extranjeros. Esto tiene su origen en la conquista y, de nuevo, encontramos el enfrentamiento de la sociedad pre y post colombina. Úrsula Rodríguez López, a propósito de *Estrecho dudoso*, escribe:

Su descripción de la naturaleza precolombina es paradisíaca. Distribuye a su antojo la crónica de Fray Bartolomé de las Casas y aprovecha para describirnos la flora y la fauna del lugar, una naturaleza bella, una arcadia. [...] Pero al llegar los conquistadores y alteraron, violentamente, su naturaleza.

Nos pinta una naturaleza fea, desagradable cuando quiere enfatizar la llegada de los españoles. [...] Los tiburones representan a los conquistadores que fueron invadiendo el territorio centroamericano. Los conquistadores tuvieron que enfrentarse a una naturaleza bravía, virgen, salvaje. [...] nos invita a contemplar la flora y la fauna centroamericana (Rodríguez López 165-166).

Se ha de entender, por tanto, a todo el planeta como un organismo que debe tener cada una de sus partes en armonía para el correcto funcionamiento y, de no ser así, los perjudicados serán todos, incluso los que ahora creen que están en una situación privilegiada y no han de preocuparse por el planeta: “Cardenal destaca los procesos de alimentación y asimilación que perpetúan la vida en el planeta pero que dependen del equilibrio con el medio ambiente físico

que los seres humanos deben regular metabólicamente, teniendo en cuenta sus costumbres de consumo” (White 368).

En *Hora 0* vemos perfectamente cómo, una sociedad que vivía en equilibrio, ahora vive sumida en la pobreza por el cambio de manos que ha sufrido la tierra. Este proceso, como señala Valle-Castillo, con distintas coordenadas que se dan en el poema, como Honduras o Nicaragua, se ha extendido por toda Centroamérica (Valle-Castillo 26-27):

Los campesinos hondureños traían el dinero en el sombrero
cuando los campesinos sembraban sus siembras
y los hondureños eran dueños de su tierra.

Cuando había dinero
y no había empréstitos extranjeros

[...]

El banano es dejado podrir en las plantaciones,
o podrir en los vagones a lo largo de la vía férrea,
o cortado maduro para poder ser rechazado
al llegar al muelle, o ser echado en el mar;
los racimos declarados golpeados, o delgados,
o marchitos, o verdes, o maduros, o enfermos:
para que no haya banano barato,
o para comprar banano barato (Cardenal 117-120).

Como señala Jesús Mañú, el poema refleja la corrupción que reina en estos países centroamericanos por parte de las compañías bananeras que llevan, incluso, a naciones vecinas a enfrentarse en guerras (Mañú 29). Por otra parte, se muestra también el absurdo de cómo es empleado el alimento, que es la primera repercusión que sobre el hombre tiene la

mala gestión de los recursos naturales. Aquí, vemos que son manipulados primando los intereses económicos sobre las necesidades de alimentación de los seres vivos. Esto, desde la ideología marxista y católica que mueve a Cardenal es, desde luego, absolutamente intolerable y sinsentido.

Por último, en el extremo más degradado, donde con más fuerza se critica la situación actual, encontramos poemas donde solo hay elementos artificiales que son vistos de manera absolutamente negativa. Son pocos los poemas de Ernesto Cardenal en los que la naturaleza está ausente. Sin embargo, cuando se dan, muestran la desolación más absoluta y lo corrompido que ha llegado a estar el mundo por la mano del hombre. El poeta no se escapa de esa crítica. Como señala Valle-Castillo a propósito del libro escrito al ingresar en el seminario y reflexionar acerca de su vida anterior: “La *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* [...] es un mundo visto desde el Seminario y el retiro; desde la renuncia y el rechazo a todo ese mundo contaminado de pecados y de radioactividades” (Valle-Castillo 41).

En el poema “Como latas de cerveza vacías”, un poema gris y sucio, enmarcado en lo urbano, pero en una ciudad que da la espalda a lo natural y se detiene en lo caduco y artificial, el poeta se queja de su vida anterior, en la que participaba de esa vorágine consumista y de espaldas a la vida más pura. El tono del poema, ahora sin flores que lo adornen o pájaros que canten en él, nos transmite el estado de ánimo del poeta, que se llena de tristeza ante esta realidad:

Como latas de cerveza vacías y colillas

de cigarrillos apagados, han sido mis días.

Como figuras que pasan por una pantalla de televisión

y desaparecen, así ha pasado mi vida.

Como automóviles que pasaban rápidos por las carreteras

con risas de muchachas y músicas de radios...

Y la belleza pasó rápida, como el modelo de los autos
y las canciones de los radios que pasaron de moda.
Y no ha quedado nada de aquellos días, nada,
más que latas vacías y colillas apagadas,
risas en fotos marchitas, boletos rotos,
y el aserrín con que al amanecer barrieron los bares (Cardenal 142).

El poeta se había dejado llevar por lo establecido sin reflexionar y, en vez de vivir pegado a la tierra, a su tierra, se olvidó de ella por medio de lo que más la dañaba. Eso ha empobrecido su vida y su obra, pero el hombre siempre puede arrepentirse de su vida pasada y redimirse por medio de una nueva conducta y, desde luego, una nueva escritura.

CONCLUSIONES

En definitiva, hemos visto una naturaleza retratada con fidelidad, a veces con la precisión de un botánico o un ornitólogo, a veces con una pincelada suficiente para aportar los matices que llenan de sentido al poema. Este modo de representación, además de, como ya indicamos, estar estrechamente relacionado con el exteriorismo, vía que explota Cardenal, también tiene mucho que ver con su formación, tal y como nos indica White: “La búsqueda de la justicia medioambiental, dentro del planteamiento ecocrítico del desarrollo capitalista, será conjugada por el nicaragüense tanto con el materialismo de Darwin y Marx, como con el modelo ecologista que representan los pueblos primitivos de América” (White 68).

No obstante, esa visión materialista de la naturaleza no es óbice para que esta se cargue de significado en la voz de un poeta que, con maestría, la aplique intencionada y hábilmente en sus poemas. Como establece Feliciano Flores: “Ernesto Cardenal es uno de esos raros casos de grandes poetas latinoamericanos que desde un comienzo ve la realidad tal cual es y la canta de esa forma tal cual es, pero poéticamente manifestada” (Flores 461).

Transmite a través de esa naturaleza todo un mundo, unas connotaciones, que, además de enriquecer su poesía con una belleza extrema, la llenan de reivindicación. El pájaro sobrevuela y canta, y, con su canto, alerta al mundo para devolver la mirada a las flores, a los manantiales, a la vida primitiva que debe ser el modelo a seguir para construir el futuro. Y en esa sociedad ancestral, la poesía es el vehículo de conocimiento, la expresión y, como Cardenal declara en una entrevista, “anuncio de un mundo mejor y denuncia de las inmundicias presentes” (White 371).

Obras citadas

Borgeson, Paul W. JR. *Hacia el hombre nuevo: poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*.

Madrid: Támesis Books, Serie A, Monografías CIV, 1984. Impreso.

Cardenal, Ernesto. *Hidrógeno enamorado*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012. Impreso.

Flores, Feliciano. “La poesía que se ve y se toca”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 336 (1978): 460-501. Impreso.

García González, Sylma. “Yo tuve una cosa con él y no es un concepto”. *Originalidad y modernidad en la literatura mística de Ernesto Cardenal*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2011. Impreso.

Huidobro, Vicente. *Antología*. Madrid: Ediciones Júcar, Serie Los Poetas, 1980. Impreso.

López-Baralt, Luce. *El cántico místico de Ernesto Cardenal*. Madrid: Trotta, 2012. Impreso.

Mañú Iragui, Jesús. *Ernesto Cardenal. Vida y poesía*. Caracas: Universidad Simón Bolívar, Cuadernos, Serie Literatura, 1990. Impreso.

Merton, Thomas. “Prólogo a ‘Vida en el amor’”. *Re-visiones de Ernesto Cardenal*. Coord. Julio Valle-Castillo. Managua: ANE Noruega CNE, 2010. 115-126. Impreso.

- Millares, Selena. "Itinerarios poéticos". *Historia de la literatura hispanoamericana*. Coord. Teodosio Fernández. Madrid: Universitas, 1995. 165-280. Impreso.
- Monterroso, Augusto. "Recuerdo de un pájaro". *Re-visiones de Ernesto Cardenal*. Coord. Julio Valle-Castillo. Managua: ANE Noruega CNE, 2010. 186-192. Impreso.
- Pérez López, María Ángeles. "Introducción". *Hidrógeno enamorado*. Ernesto Cardenal. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012. 9-92. Impreso.
- Rodríguez López, Úrsula. "Ernesto Cardenal: nuevo cronista de América". *Re-visiones de Ernesto Cardenal*. Coord. Julio Valle-Castillo. Managua: ANE Noruega CNE, 2010. 149-178. Impreso.
- Valle-Castillo, Julio. "Calas en Ernesto Cardenal". *Re-visiones de Ernesto Cardenal*. Coord. Julio Valle-Castillo. Managua: ANE Noruega CNE, 2010. 15-68. Impreso.
- . "El escultor Ernesto Cardenal". *Polis. Revista latinoamericana* 17 (2007). Web. 06 de abril de 2016.
- Veiravé, Alfredo. *Ernesto Cardenal: El exteriorismo. Poesía del Nuevo Mundo*. Chaco: Resistencia, Universidad Nacional del Nordeste, Cuadernos de Estudios Latinoamericanos, 1974. Impreso.
- Vitier, Cintio. "Cardenal y el exteriorismo". *Re-visiones de Ernesto Cardenal*. Coord. Julio Valle-Castillo. Managua: ANE Noruega CNE, 2010. 111-114. Impreso.
- White, Steven F. *Arando el aire. La ecología y la música de Nicaragua*, Managua: 400 Elefantes, 2011. Impreso.

La imagen de la infancia en el cuento hispanoamericano de las últimas décadas

Eva Pereira Rivera

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN: En este trabajo se pretende presentar la imagen que se da de la infancia en una selección de cuentos de México, Argentina, Perú, Chile y Colombia. Nos fijaremos en los protagonistas de estos relatos, niños que viven su infancia de manera muy diferente debido a las circunstancias tanto del país como personales. La mirada de los protagonistas, ahora adultos, se vuelve hacia la época infantil para mostrar la subordinación entre pasado y presente; es una forma de determinismo puesto que mediante lo que el niño sufrió se escribe su futuro. En ellos encontraremos al niño que, aunque no quiere, debe crecer y enfrentarse a la vida tempranamente, a la pérdida de la inocencia y de esa condición propiamente infantil pero también al que siendo adulto no ha madurado aún por lo que sigue actuando como niño. La unión familiar o la falta de ella son una de las causas principales de esos desajustes y, es por ello, que algunos de los personajes presentan traumas infantiles que les hacen actuar de una manera concreta en la actualidad del relato.

Palabras clave: cuento hispanoamericano, infancia, últimas décadas, situación social, violencia

ABSTRACT: The aim of this essay is to show the image of childhood in a small selection of stories from Mexico, Argentina, Peru, Chile and Colombia. I have focused on the main characters of the stories, children who have a particular way of living their infancy due to both country and personal circumstances. The protagonists, now adults, look at their infancy to make a connection between the present and pass; this is a form of determinism since their future is written by what they suffered in the past. In these stories we can see children who must grow up, even if they do not want to, and face the adult life early, the loss of innocence and the proper child condition but also we can see adults who act like a child because they

still have not matured. The bonds with the family or the lack of them are one of the main problems, and the reason why some characters presents childhood traumas that build their particular behaviour in the story.

Keywords: Hispanic story, childhood, last decades, social situation, violence

INTRODUCCIÓN

Primeramente me gustaría recordar que fue Rousseau uno de los primeros en atribuir un valor especial a la infancia, de hecho algunos dicen que fue él quien inventó la infancia, en cuanto a que define esa época y la instaura como etapa de la vida que empieza a tener importancia. En su obra *El Emilio* expresó que la razón debería imponer que los niños, antes de crecer y madurar, puedan vivir con plenitud su propia infancia y por ello dice que “El niño no debe ser sólo un aprendiz de adulto” puesto que “La infancia es una etapa decisiva de la vida con peculiaridades propias, entre las que destaca el juego como forma de expresión y relación con la realidad, y por ello ha de ser, en este sentido, considerada, respetada y protegida” (Debesse 27). Es por ello que muchos críticos han señalado que la importancia otorgada a la niñez empieza en el género autobiográfico y en el siglo XIX, pues los niños no aparecían antes como tales, sino como adultos en miniatura.¹⁹

La literatura moderna ha puesto como protagonista de muchos relatos al niño, aunque más que de niños, podríamos hablar de la infancia como punto de referencia literario con los signos que se le atribuyen en la sociedad moderna. Por ello Fernando Cabo cree que la infancia es más que un tema, ya que mediante la literatura se trata de dar respuesta a ciertas situaciones culturales y procurarles un alcance mayor del que suponen. El tratamiento de la infancia en la literatura muestra amplios valores y tendencias culturales puesto que no se puede determinar como algo universal por el grandioso cono cultural que abarca. La identidad

¹⁹ Esto puede ilustrarse de manera clara con los cuadros de la realeza y nobleza del siglo XVIII donde la vestimenta de los niños es como la de los adultos pero en miniatura y, además, se les hace posar como a sus mayores.

infantil moderna puede enmarcarse de dos maneras: bien mediante una infantilización general de la sociedad o bien como una precoz integración del niño en el mundo adulto. El niño no tiene las mismas ideas del adulto porque lo ve todo desde una perspectiva propia de su edad, por ello debemos definir “infancia” como tradicionalmente se ha venido viendo, tomaremos para ello la idea del artículo “Vuelta a la infancia, ¿viaje sin retorno?” de Javier Armentia que dice: “Asociamos la inocencia con la infancia, la mirada del niño con aquella libre de convenciones, prístina, que interroga y se maravilla... lo virginal, acaso, que aún no tiene el pecado social de ser adulto viviendo en un mundo lleno de convenciones, correcciones más o menos políticas, excusas, mentira o hipocresía.” (Armentia 42).

LA INFANCIA COMO IMAGEN A TRAVÉS DEL CUENTO

La niñez es un motivo necesario de estos cuentos, luego forma parte de la trama del relato al unirse con el comportamiento del protagonista. Por un lado encontramos una imagen del niño separado del adulto, donde la familia desempeña un papel afectivo cuyo centro es la figura del niño, esto se ve en algunos cuentos del peruano Fernando Ampuero o del mexicano Guillermo Samperio²⁰. En ellos podemos ver el ejemplo de los niños mimados y de la unión familiar ante los problemas de identidad del niño, presenta padres preocupados que muestran su amor y apoyo incondicional sin importar cual sea el problema del pequeño. Estas relaciones afectivas familiares son una parte de la formación del niño y desempeña un papel principal en su desarrollo, sobre todo en las primeras etapas, siendo un apoyo inicial básico.

Esta idea anterior se puede contraponer a otros cuentos –en los que principalmente nos centraremos– donde asistimos a la transición entre la total dependencia del niño del círculo familiar a la autonomía de la vida adulta. En la mayoría de estos cuentos encontraremos al niño corrompido por las situaciones de violencia en las que vive y en consecuencia a ellas

²⁰ Concretamente puede verse en “Criaturas musicales” de Fernando Ampuero, *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI: las horas y las hordas* de Julio Ortega y Maroua Fernanda Lander, Siglo Veintiuno Editores, México, D.F., 1997, Pps.: 427-439. O “La señorita Green” de Guillermo Samperio en *La mujer de la gabardina roja y otras mujeres*. Páginas de espuma, Madrid, 2002. Pps.: 9-11.

actúa, es decir, presenciar un acto violento es algo que guarda para sí y repercute en sus actos futuros. Por esto creo que hay una gran inserción de la psicología infantil, en cuanto a que se presenta a niños con traumas y de esta manera se justifican sus actos. Es ese regreso voluntario a la infancia lo que nos hace releer los cuentos desde otra perspectiva pues, desde el principio, el personaje, en este momento adulto, se guía por impulsos y necesidades primarias, lo que le hace volver a un estado primitivo.

Ese cambio rápido puede verse en los personajes del cuento de Francisco Hinojosa “A los pinches chamacos” donde se presenta desde un principio al personaje principal como un “pinche chamaco hijo del diablo” y es el niño el que cuenta su propia historia, en la que realmente él hace lo que todos los niños y pone como ejemplo a sus amigos y cómplices, Rodrigo y Mariana. Primero el lector presencia una crueldad infantil que se manifiesta con los animales “En esos días, para no aburrirnos, nos dedicamos a juntar caracoles. Nos gustaba lanzarlos desde la azotea. O les echábamos sal para ver cómo se deshacían” (Hinojosa 143). Después ve cómo encuentran una pistola, la cual usan primero para sentirse más seguros cuando se escapan de casa pero, después, pasa a ser una forma de poder cuando van despachando a gente que no cumple sus órdenes, ante esos desastres no muestran lástima o desasosiego sino que siguen huyendo. También aparece en el cuento cómo los padres les imponen castigos físicos donde les pegan palizas “Yo oí cómo gritaban Mariana y Rodrigo. Mi mamá me dio un puñetazo en la cara que me sacó sangre de la nariz, y mi papá un zopazo en la boca que casi me tira un diente. Por más que lloraba, no dejaban de darme y darme como a un perro” (Hinojosa 149); ahí se ve que el entorno de estos niños muestra la falta de atención paterna, excepto para regañarles, y a ello se añade el ambiente violento que les rodea y que los niños presencian cada día. De hecho, cuando matan a una anciana se justifican diciendo que la culpa fue de ella que intentó pedir ayuda cuando la querían robar “Fue culpa de ella. Además, así son las cosas, a mucha gente la matan igual, en la calle, con pistola”

(Hinojosa 147), esto hace que se tomen matar como un juego y los tres quieran hacerlo, primero Rodrigo mata de un balazo a su padre y, al final, se vislumbra la probabilidad de que Mariana haga lo mismo con los suyos.

Es en la época moderna cuando el interés por las edades previas a la madurez cobra especial importancia, pues se enfrentan a la figura del niño como el “otro”. Aunque el niño tenga ciertas cosas en común con el adulto su forma de afrontar la realidad suele ser completamente distinta, sin embargo, ambos tienen en estos relatos la capacidad de asimilar como cotidiano la violencia y la exclusión. Es interesante que estos autores escojan la infancia como una realidad porque eso obliga a tratarla como algo diferente, de ahí que su representación tenga algo de simbólico y que los niños aparezcan representados con los ojos de un adulto que idealiza y que, cuando pierden su encanto infantil, deje de prestarles tanta atención, de esta manera se muestra una sociedad egoísta y manipuladora que muestra lo que ellos quieren que se vea. Esa interpretación se da la vuelta en “La tía Daniela”²¹ donde Ángeles Mastretta decide que sea el adulto el que se presente visto por el niño, es el sobrino de Daniela el que cuenta la historia del enamoramiento de su tía.

En muchas ocasiones esa inocencia infantil es arrebatada por los propios padres²², con ello no solo se presenta al niño como perverso sino que también aparecen una serie de personajes trasgresores, son ellos los que incitan o adoctrinan al niño, es entonces cuando el lector empieza a comprender el instinto de supervivencia de los personajes. El autor se adentra en el interior de los personajes para mostrar sus pensamientos, sus ideas y formas de comprender la vida, es también de esta forma que la maldad y lo grotesco se abre paso en el relato para intentar explicar el comportamiento de esos individuos. Es en su infancia donde ocurre el suceso que marca toda su vida, siendo por tanto una etapa ineludible del relato y de

²¹ Ángeles Mastretta incluye este relato en *Mujeres de ojos grandes*, Planeta Argentina, Buenos Aires, 1992. Pps.: 100-104

²² Como ejemplo de esto puede recurrirse al microrrelato “Cuestión de confianza” de la chilena Pía Barros en *Llamadas perdidas, minificciones*. Thule Ediciones, Barcelona, 2006.

la vida del personaje. Con la recuperación de esa infancia traen al presente algo que permanece perdido, o más bien oculto del personaje, es una manera de fundamentar los acontecimientos que se suceden. Pero, por otra parte, algunos teóricos como Javier Armentia creen que la justificación del presente con el pasado no debería ser válida ni determinar el futuro del personaje:

“... lo cierto es que esa idea arcádica de mirar a la infancia como refugio de lo que realmente importa y es limpio refleja más bien un sentimiento de rechazo del adulto ante el mundo en el que vive, y con el que no comulga. Acaso lo disfrazamos de vuelta a la infancia como autojustificación, por aquello de echarle la culpa de lo que somos a lo que nos ha pasado: lo que nos enseñaron y aprendimos, lo que nos ha tocado vivir (y padecer)” (Armentia 44).

La infancia aparece en estos cuentos como una etapa difícil y, sería en la adolescencia o edad adulta, donde se manifestarían las encrucijadas a las que les han llevado las experiencias infantiles²³. Ahí se unen la memoria y la perspectiva para generar nuevos conflictos, creando situaciones novedosas que adquieren en la literatura una forma convulsiva para impactar al lector. En ese volver a los acontecimientos pasados vemos como dice Comas de Guembe que “El recordar la propia infancia se constituye en un núcleo firme de búsqueda de la íntima veracidad, un quehacer profundamente vivido que intenta encajar el yo primero fundante en el propio camino responsable” (Comas de Guembe 39). El alejamiento del mundo conocido por el niño y con ello la pérdida del idealismo infantil –el niño toma conciencia de los problemas de la vida adulta– se ve en el cuento “Persona non grata” del colombiano Juan Carlos Botero donde el narrador es el pequeño Esteban al que despiertan en

²³ La colombiana Lina María Pérez muestra esto en “Los muertos tienen mala reputación” en *Cuentos sin antifaz*. Arango Editores Ltda., Bogotá, 2001. Pps.: 12-20. Donde el niño no solo se quedó huérfano prematuramente sino que, durante su infancia, sufrió vejaciones por parte del mismo personaje que posteriormente le deja solo al asesinar a su mentor, convirtiéndose el personaje en un pícaro para sobrevivir.

medio de la noche porque se van del país –ya que sus padres han estado secuestrados– aunque le explican lo que ocurre no lo entiende, solo siente pena al saber que no volverá a la vida que conoce y por tanto no volverá a ser el mismo, asistimos en él a la transformación del niño en el joven adolescente que toma conciencia de esa pérdida. Por ello en el cuento el personaje expresa así su pensamiento:

Entonces advertí que algo se movía o se desplazaba en mi interior. Me sentí como una persona desconocida, como si acabara de transformarme en alguien diferente... Era como si el joven que yo había sido hasta esa noche se estuviera quedando allá abajo, en medio del pesebre de luces de la ciudad que el avión iba dejando atrás, y yo no tenía más remedio que despedirme de él... quedé frío, atónito, horrorizado, porque a la vez sentí que una nueva figura me parecía invadir, como un intruso o una persona demasiado ruidosa que acabara de depositar su equipaje en la puerta de mi espíritu. (Botero 105)

En los cuentos con narradores en primera persona podemos encontrar un yo que recuerda y selecciona, mostrando así una visión fragmentaria de la vida con sus diferentes perspectivas. La referencia infantil tiene un fin dentro de estos cuentos como medio de sustentar la tensión, es una forma de presentar la dramática vida de estos personajes de manera que conmocione al espectador. Por este motivo más que de la infancia, en muchos de los relatos, podemos hablar de la carencia de ella puesto que los personajes tienen que adaptarse a la sociedad en la que viven y no se les permite ser niños, un ejemplo aún vigente serían los niños que participan en conflictos armados como soldados pues tempranamente se les otorgan atributos propios del adulto y es por ello que causa un impacto emocional en el receptor.

El tema de la infancia es un motivo muy recurrente para la literatura y la psicología pues es un principio común e intrínseco del ser, y así la define Fernando Cabo “La infancia es también emblema de la plenitud, del pasado común a todos los hombres, de la fundamentación, casi en un sentido platónico de cualquier realidad, de todo aquello que, en suma, la cultura moderna identifica con el origen” (Cabo 71), es por esa conexión con el origen por lo que muchas acciones de las que aquí se nos muestran parecen deshumanizadoras pero, al fin y al cabo, totalmente verosímiles puesto que, sin ir más lejos, se pueden ver cada día en los medios de comunicación y en las crónicas.

CONCLUSIONES

Con esta pequeña selección de cuentos se ha intentado mostrar la importancia de la figura del niño y su significado dentro del relato, así como su aparición transversalmente en todos los países mencionados. Se puede ver en ellos dos tendencias, una en la que la figura del niño está unida a la tradición donde la familia es el centro de la vida, donde las relaciones sentimentales muestran un sentimiento afectivo mutuo; y otra donde esa carencia afectiva, o la singularidad de ésta, causa un desajuste en la forma de ser del niño, que afectado por ello lo muestra en sus acciones. La falta del padre o la madre, incluso el alejamiento de toda la familia, muestra un niño perdido que no supera esa carencia y, por tanto, se vuelve violento. En otras ocasiones esa violencia es inducida por la propia familia y, en la mayoría de los casos impulsa al crimen. Los niños de estos relatos son autosuficientes, aunque no siempre por decisión propia, pues se les exige tener un comportamiento adulto antes de llegar realmente a esa etapa de la vida. Esto se debe a las condiciones sociales en las que se encuentran, que son, en casi todo los relatos, extremas: guerra, orfandad, delincuencia, maltrato, etc.

Se desdibuja en casi todos los relatos el ideal utópico del niño para dar paso a una imagen que entra en el lector violentamente, sin pasos intermedios y, de ese mismo modo,

llega la violencia a esas mentes todavía inocentes. Los autores no hacen proyecciones inconscientes de la infancia sino que seleccionan lo que les interesa para que se entienda la forma de actuar de éstos. Lo familiar sorprende de manera desacostumbrada pues ha frustrado la inocencia, no es algo siniestro unido a lo fantástico sino a lo real, por ello es más horroroso. El microcosmos se convierte precisamente en lo más inseguro, la amenaza se vincula con lo propio, por ello el personaje muestra su angustia y desencanto. La vida se presenta como una secuencia de horrores a las que el individuo se enfrenta desde edad temprana.

En estos cuentos se muestra una sociedad corrompida moralmente y es por ello que la condición infantil también presenta un estado de perversión. Muchos de los personajes vuelven a un estado primitivo donde la violencia se une a la infancia, esa trasgresión de la figura del niño se debe al ambiente que les rodea, a la influencia de algunos personajes o a su falta de maduración para enfrentarse a la vida. La recuperación del pasado como modo de justificar el presente es el motivo de esa vuelta a la infancia. Es por este motivo que en algunas historias se puede hablar de esa falta de infancia, pues las situaciones llevan al niño a dejar rápidamente ese estado para poder sobrevivir. El paso de la infancia a la madurez es lo que sí tienen en común todos estos cuentos, algunos lo hacen por propia voluntad, otros sin embargo, se ven obligados a ello.

Por todo esto, lanzo la siguiente pregunta: ¿Muestran estos cuentos que se está eliminando drásticamente la inocencia infantil y, por tanto, que se está contribuyendo a una maduración excesivamente rápida del niño o es solo un recurso literario?

Obras citadas

Armentia, Javier. "Vuelta a la infancia, ¿viaje sin retorno?". Revista Artyco, nº 9, Pamplona, 2000. 41-44. Impreso.

Botero, Juan Carlos. *Las semillas del tiempo: (epifanos)*. Barcelona: La Otra Orilla, 2008.

Impreso.

Barros, Pía. *Llamadas perdidas, minificciones*. Barcelona: Thule Ediciones, 2006. Impreso.

Cabo Aseguinolaza, Fernando. *Infancia y modernidad literaria*. Madrid: Biblioteca Nueva

D.L., 2001. Impreso.

Comas de Gumbe, Dolores M. *Los recuerdos de infancia: una forma literaria autobiográfica*.

Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2007. Impreso.

Gratiot-Alphandéry, H., y Zazzo, R. *Tratado de psicología del niño. Tomo I: Historia y generalidades*. Por Jean Chateau, Maurice Debesse y Paul-A. *La infancia en la historia de la psicología* por Maurice Debesse. Madrid: Morata, 1972. Impreso.

Hinojosa, Francisco. *Negros, héticos, hueros*. Juan Pablos (México): Ediciones Sin Nombre, 1999. Impreso.

Mastretta, Ángeles. *Mujeres de ojos grandes*. Buenos Aires, Planeta Argentina, 1992. Impreso.

Ortega, Julio (Compilador) y Maroua Fernanda Lander (asistencia editorial). *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI: las horas y las hordas*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1997. Impreso.

Pérez, Lina María. *Cuentos sin antifaz*. Bogotá: Arango Editores Ltda., 2001. Impreso.

Samperio, Guillermo. *La mujer de la gabardina roja y otras mujeres*. Madrid: Páginas de espuma, 2002. Impreso.