

Móstoles

Lava 60 x 60 11	Bodopz 31200 (1)
-----------------------	------------------------

Si mi provincia hubiera tenido un
río y un Francia, hoy sería otro
Paraguay y yo otro noa Basto.

Plata. sonido
Lugones Schopenhauer
↓ ↓ → Amdeus - Solier
folclor orgánicos
↓
Badr

Charla sobre Roa Bastos

en su mundo

Las vacas, criadas solo para el sacrificio, van creando en sus
memoria biológica un sentido de lo absurdo de vivir para
ser sacrificadas. Si este impulso no se detiene, acabarán
por no nacer y desaparecerán para siempre de la tierra.

MILAGROS EZQUERRO

FORTUNA E INFORTUNAS
DE «EL GALLO DE ORO»

Estratto da:

Studi di letteratura ispano-americana
n. 20 - 1988

CISALPINO - GOLIARDICA

FORTUNA E INFORTUNAS DE «EL GALLO DE ORO»

Curioso destino, el de *El gallo de oro*. En 1980, cuando Juan Rulfo ya llevaba 25 años sin publicar ni un solo cuento después de haber anunciado sucesivamente la publicación inminente de una novela *La Cordillera*, su destrucción, la publicación inminente de un libro de cuentos *Días sin floresta*, se publica un libro titulado: *El gallo de oro y otros textos para cine*, con presentación y notas de Jorge Ayala Blanco (México, Ediciones Era, 1980, 136 pp.). Este volumen contiene:

- una *Presentación* (6 pp.) de J. Ayala Blanco,
- el texto *El gallo de oro* (80 pp.),
- el «argumento» del cortometraje *El despojo* (5 pp.), procedido por una nota de J.A.B. (2 pp.), donde explica que únicamente los diálogos son de J. Rulfo, las «acotaciones descriptivas» las ha añadido él «para dar sentido» a los diálogos,
- 3 fotografías tomadas del cortometraje,
- una nota (4 pp.) sobre el mediometraje *La fórmula secreta*, con 9 fotos del mismo, y un poema de J. Rulfo (5 pp.) que se dice en *off* en 2 secuencias de la película, seguido por una «sinopsis» (2 pp.), texto escrito por Rulfo «que se imprimió en una especie de programa de mano, sin firma, y se repartió a la entrada del cine Regis en noviembre de 1965 durante el estreno», según explica J. Ayala Blanco,
- un «Apéndice» que incluye la «Filmografía de Juan Rulfo» (11 títulos), 2 fotografías de la filmación de *En este pueblo no hay ladrones*, donde Rulfo aparece incidentalmente,
- 2 fotos de la filmación de *El despojo*,
- en medio del texto de *El gallo de oro*, 4 fotografías tituladas «Los músicos, secuencia fotográfica, Oaxaca, 1955», tomadas por J. Rulfo.

Un texto misterioso

Este libro, a pesar de su evidente interés, tuvo una limitada circulación fuera de México y tampoco suscitó la emoción que se podía pensar

suscitaría una narración inédita de Juan Rulfo, a quien periodistas y críticos llevaban más de veinte años preguntando que cuándo publicaría un nuevo texto.

Quince meses más tarde (junio de 1981) Ediciones de la Banda Oriental (Montevideo) sacan una edición separada de *El gallo de oro*, con un «prólogo» de Heber Raviolo. Este crítico expresa su indignación ante la escasa difusión de este texto, afirmando que se trata de una novela breve y no de un «texto para cine», y valorando la calidad literaria del mismo.

En 1982 sale, en Alianza Editorial de Madrid (Libro de Bolsillo 872, 151 pp.) la misma edición de Era, pero con el título de *El gallo de oro*, la mención «y otros textos para cine» sólo aparece en páginas interiores.

¿Cómo explicar que un texto de Rulfo recibiera tan fría acogida, cuando el escritor mexicano era ya una de las figuras más unanimemente reconocidas de la literatura de lengua española? Claro está que todo lo que toca a Juan Rulfo es algo misterioso, y los misterios no faltan en torno a este texto.

Primer misterio: ¿quién publicó *El gallo de oro*? Parece curioso, pero si el texto, indudablemente es de Juan Rulfo, no lo dio él a la editorial. Si nos atenemos a la presentación de J. Ayala Blanco y al prólogo de Heber Raviolo (que cita varios artículos y entrevistas) hemos de concluir que el texto ha sido probablemente salvado de la papelera por una mano piadosa y probablemente filial, pues el propio Rulfo declaraba haber destruido el «material artístico», base del «script» que hizo para el cine y que nunca fue llevado a la pantalla. Se trataba de la novela *El gallero*, terminada antes de 1962. Es muy probable que esta novela es la que se publicará bajo el título de *El gallo de oro*.

Segundo misterio: ¿por qué los primeros comentadores del texto lo presentaron como «texto para cine»? Jorge Ayala Blanco dice en su presentación:

La primera y más larga parte del libro, sin embargo, recoge el argumento inédito de *El gallo de oro*, presumiblemente escrito por Juan Rulfo para el productor Manuel Barbachano Ponce, poco después de la mejor etapa creativa de éste (la de *Raíces*, *Torero* y *Nazarín*), acaso a principio de los sesenta. Aunque Roberto Gavaldón acometió en 1964 una versión fílmica de mismo asunto, incluso cumpliendo con el trámite de darle crédito a Rulfo, su película ni remotamente tenía algo que ver con el original, aún en espera de ser llevado fielmente al cine.

¿Qué significa la palabra «argumento» aplicada a un texto como *El*

gallo de oro? Es desde luego imposible decir que se trata de un guión cinematográfico, pues no tiene ninguna de las características de este género. Pero tampoco se puede decir que son apuntes o notas previos a la redacción de un guión, pues el texto tiene todos los caracteres de una narración acabada. Más plausible sería la versión que parece destacarse del artículo de Luis Leal ¹ citado por Heber Raviolo: J. Rulfo tenía escrita una novela, *El gallero*, y cuando le pidieron un guión cinematográfico, lo escribió inspirándose en la novela. El guión fue rechazado porque «tenía mucho material que no podía usarse», y Rulfo no publicó la novela sino que la destruyó — o, por lo menos, creyó destruirla —.

Tercer misterio: ¿por qué los responsables de la edición no le pidieron explicaciones al autor que, por entonces, vivía en la capital mexicana? Ya sabemos que Rulfo no era muy amigo de dar explicaciones, sin embargo se podía haber intentado.

Todos estos misterios podrían ser tan sólo alicientes añadidos al texto rulfiano si, desgraciadamente, no hubieran contribuido a su escasa difusión y a que se considere como un «texto para cine», o sea un texto ancilar, no literario, con finalidades completamente distintas. Supongo que tales no eran las intenciones de los editores, pero tales han sido los resultados.

Por todos estos motivos, me importa declarar rotundamente que no considero *El gallo de oro* como un «texto para cine», que lo considero, y lo voy a analizar, como una narración acabada, como una novela que forma parte cabal de la obra rulfiana. Una novela que no sólo tiene un poderoso atractivo, sino que está hondamente vinculado con la obra anterior.

Para añadir algún misterio más a los que rodean *El gallo de oro*, señalaré una curiosa coincidencia. En una entrevista, hablando de la mítica novela *La Cordillera*, Juan Rulfo declaró:

El personaje central es un mujer que está leyendo su acta de defunción. Se llama Pinzón y es dueña de una zona rural que se llama la Pinzona [...] Dionisio Tizcareño fue novio de la Tránsito Pinzón. ²

Si bien la historia no parece tener ninguna relación con la de *El gallo de oro*, los nombres citados como nombres de personajes de *La Cordillera*,

¹ L. Leal, «*El gallo de oro* de Juan Rulfo: ¿guión o novela?», «Foro literario», año IV, vol. IV, n. 7-8, Montevideo 1980.

² Citado en R. Roffe, *Juan Rulfo, autobiografía armada*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1973, p. 85.

se encuentran casi todos en *El gallo*: Dionisio Pinzón es el nombre del protagonista, el gallero, la Pinzona es el apodo que le dan a su hija Bernarda, y Tiscareño (y no Tizcareño) se llama el novio con quien se huye Tomas Leñero, la muchacha que el gallero quería en su pueblo. ¿Qué significan estas coincidencias onomásticas? Quizás que Rulfo había retomado parte del «material artístico» de la novela inédita *El gallero* para elaborar *La Cordillera*. De todas formas es interesante este parentesco onomástico entre dos novelas destinadas las dos a permanecer inéditas: es conocida la afición de Rulfo por la onomástica.

Fragmentación y circularidad

Dejando ya a un lado las consideraciones contextuales, tratemos de ver las características esenciales de *El gallo de oro*, sus afinidades con la obra anterior y sus diferencias más notables.

La novela³ se presenta fragmentada en 18 secuencias desiguales, sin numerar, separadas por un blanco tipográfico con una estrellita en medio. Cada secuencia constituye una unidad textual en ruptura cronológica con la anterior. La ordenación de las secuencias es, generalmente, lineal y sigue el desarrollo de la historia de Dionisio Pinzón, el gallero. El eje de la novela es la secuencia 10, mucho más larga que las demás, puesto que consta de veintiuna páginas cuando las otras tienen entre media página y cinco páginas.

La secuencia 10 relata los comienzos de la nueva vida de Dionisio Pinzón, cuando, inmediatamente después de la muerte del gallo dorado, se vuelve a encontrar con La Caponera y se junta con ella.

Otra secuencia clave es la decimoquinta: consta de doce páginas y relata los últimos tiempos de la vida común de los dos protagonistas hasta la noche en que muere La Caponera. Las tres últimas secuencias constituyen una suerte de epílogo: Dionisio Pinzón se pega un tiro al ver que su mujer ha muerto, y La Pinzona, la hija, emprende la vida de «cantadora» que vivió su madre, reanudando el ciclo que La Caponera había reanudando a su vez siguiendo el mismo destino que su propia madre, cantadora de ferias.

³ Todas las citas remitirán a la edición uruguaya: J. Rulfo, *El gallo de oro*, Montevideo, Ediciones de la Banda oriental 1, prólogo de H. Raviolo, p. 78.

Así pues, la estructura, aparentemente simple, de la novela se deja analizar como un conjunto circular compuesto de tres subconjuntos:

- 1) las secuencias 1 a 9: 23 páginas.
- 2) la secuencia 10: 21 páginas,
- 3) las secuencias 11 a 18: 23 páginas.

Naturalmente, estos tres armoniosos subconjuntos corresponden a los tres segmentos esenciales de la historia narrada. El carácter circular de la estructura, muy patente en la última secuencia, corresponde al tema central, que da título a la novela, el de gallo de oro. El gallo es de por sí un símbolo solar, ya que su canto matutino parece provocar la resurrección del astro diurno. El color de oro redobla el simbolismo solar, abarcando también el campo del dinero (la fortuna ganada y perdida por el gallero), y el campo de los juegos de azar (el oro de la baraja). Ciclo solar, rueda de la fortuna, rueda del destino, ciclo generacional están cifrados en la estructura de la novela.

Bien es verdad que la estructura de *El gallo de oro* no presenta la compleja ordenación de *Pedro Páramo* o de «El hombre»⁴, sin embargo es totalmente rulfiano por su carácter fragmentado, elemento fundamental de la escritura de Rulfo, y se deja emparentar con el cuento «El Llano en llamas», o con «La herencia de Matilde Arcángel». De una manera global, considerando la obra de Juan Rulfo, se ven nítidamente dos modelos estructurales: la estructura fragmentada de ordenación compleja («Macario», «El hombre», *Pedro Páramo*), y la estructura fragmentada de ordenación lineal («Es que somos muy pobres», «El llano en llamas», «La herencia de Matilde Arcángel», *El gallo de oro*).

«En la cárcel de celaya»

Al revés de lo que suele pasar en los relatos de Rulfo, el espacio evocado en *El gallo de oro* no es un espacio estático o confinado a un reducido rincón del Jalisco, sino que es un amplio pedazo de la geografía mexicana. Esta particularidad es debida a las características del mundo evocado: mundo de los galleros, de los tahúres y de las cantadoras que recorren el país siguiendo el calendario de las fiestas, ferias y peleas de gallos.

⁴ Ver un análisis de estas dos obras en M. Ezquerro, *Juan Rulfo*, Paris, L'Harmattan, 1987, p. 147.

Se citan gran cantidad de topónimos, desde pueblos pequeños y perdidos como San Miguel del Milagro, hasta capitales como San Luis Potosí. La totalidad de los nombres citados pertenecen a la geografía mexicana real, menos, probablemente, el del pueblo de Dionisio Pinzón, San Miguel del Milagro. El marco espacial es una zona mucho más amplia que el rulfiano Jalisco, pues si bien es en Tlaquepaque donde Dionisio Pinzón conoció realmente a La Caponera, San Juan del Río está muy lejos de allí, y más todavía Santa Gertrudis donde Lorenzo Benavides tiene su casa, que Pinzón le ganará en el juego de naipes, y donde terminarán su vida los dos protagonistas. No parece en realidad que tengan mucha importancia los pormenores del vagabundeo de los personajes, lo importante es que la vida de estos personajes es un perpetuo vagabundeo, y cuando éste cesa, la muerte está próxima. Así le pasa a Lorenzo Benavides: después de «desterrarse del campo de las ferias» vive recluso en su enorme casa de Santa Gertrudis «montado en una silla de ruedas, viejo y desgastado». Así les pasa, al final, a los dos protagonistas. La que más hondamente siente el carácter mortífero de la vida sedentaria es La Caponera: desprecia el dinero y la comodidad, sólo quiere movimiento y libertad. Cuando la edad la obliga a abandonar la vida vagabunda, no puede soportar el encierro en Santa Gertrudis y bebe hasta la locura y la muerte.

Otra función evidente de la abundante toponimia es el efecto de verosimilitud: el carácter «folklorista» del mundo evocado requiere un marco regionalista. El «truc del color local» como diría Horacio Quiroga. Sin embargo veremos cómo, una vez más, el regionalismo De Rulfo se evade totalmente del folklorismo.

La rueda del tiempo

Así pues el marco espacial es el campo abierto de la geografía mexicana; sin embargo, los lugares en los cuales actúan los personajes son sitios delimitados y cerrados. El primero es el «palenque» de las peleas de gallos: es un anillo o ruedo, rodeado de bancas para el público. Tiene el mismo simbolismo sagrado que el ruedo de la corrida de toros, y además se encuentra en un lugar cerrado cuyas puertas se cierran al empezar la pelea, y se abren al terminarse. El segundo es el «tablado» o el «templete» donde sube La Caponera para cantar en las ferias: se trata igualmente de un lugar delimitado, redondo o cuadrado, no se sabe, donde actúan el mariachi y la cantadora; su carácter sagrado viene su-

brayado por las connotaciones de la palabra «templete». El tercer lugar es la mesa de juego: ruleta o juego de naipes requieren el espacio diminuto, cuadrado o redondel cubierto de paño verde donde se hace y se deshace la fortuna en una noche. El caserón cerrado de Santa Gertrudis, casa de tahures, simboliza el espacio cerrado del juego de azar que se tornará, naturalmente, tumba de Lorenzo Benavides, La Caponera y Dionisio Pinzón.

Si la situación espacial de la historia está ampliamente documentada, no pasa lo mismo con la situación temporal. Munuciosamente se han descartado todos los elementos que podrían dar una precisión sobre la época en la que se desarrolla la historia: ninguna alusión histórica, ninguna indicación «técnica». Ni siquiera se dice cómo se desplazan los personajes en sus viajes incesantes. Lo mismo podría situarse la historia en el siglo XIX, como en 1960. Evidentemente esta desubicación temporal responde al carácter folklorista del mundo evocado: es un mundo tradicional, conservador, donde la evolución y el progreso no tienen lugar. Incluso los signos de la riqueza son atemporales: las propiedades, las alhajas y el dinero en efectivo.

Tampoco hay precisiones en cuanto al tiempo abarcado por la historia. La vida de Dionisio Pinzón en su pueblo es evocada de manera general, sin que se pueda saber cuánto tiempo vivió en San Miguel del Milagro, ni qué edad tenía cuando se marchó. Sus primeras andanzas, con el gallo dorado, duran poco más de dos meses: le matan el gallo de oro en Tlequepaque, y, allí mismo, acepta el trato que le proponen Lorenzo Benavides y La Caponera. Aprende mucho de Lorenzo Benavides: aprendo los «intrígulis» de la profesión de gallero, y aprendo todos los juegos de naipes con los que el dueño de Santa Gertrudis se hizo rico. También Dionisio Pinzón se hace rico en poco tiempo: a los veinte meses de haber salido de su pueblo pobre y amargado, vuelve a San Miguel del Milagro, rico y fanfarrón. Después de dejar para siempre su pueblo, Dionisio Pinzón vuelve a encontrarse con La Caponera en Cuquío: ésta ha dejado a Lorenzo Benavides que la quería encerrar con él en su casa. A partir de entonces el Pinzón y La Caponera vivirán juntos, vagando de feria en feria. Pasan años hasta que un día van a visitar a Lorenzo Benavides en Santa Gertrudis: la hija que han tenido es ya una niña de diez años.

Pasan más años hasta que La Caponera, gastada por el alcohol, tiene que renunciar a su vida errante y dejarse encerrar en Santa Gertrudis. La hija es ya una joven independiente y escandalosa cuando muere su madre: huérfana y sin recursos, emprende el mismo camino que ella,

y la novela se cierra con la canción que lanza Bernarda La Pinzona desde un tablado de la plaza de gallos de Cocotlán.

Así el tiempo abarcado es, marcadamente, el ciclo generacional: empieza con la juventud triunfante de La Caponera, y termina con los comienzos de la hija, siguiendo las huellas de su madre que, a su vez, había seguido el mismo destino que su propia madre. El carácter cíclico del tiempo está perfectamente en armonía con la estructura de la novela y con la temática solar del gallo de oro. El tiempo cíclico es también propio del mundo folklórico evocado en *El gallo de oro*: tiempo de la reproducción, de la repetición.

El gallero

El personaje central de la novela es evidentemente Dionisio Pinzón: es un tipo sumamente interesante que tiene un claro parentesco con Pedro Páramo.

Su nombre no carece de interés: Dionisio, o Baco, es el dios «nacido dos veces», como el Pinzón que nace por segunda vez al salir de su pueblo con el gallo dorado bajo el brazo. Si bien Dionisio Pinzón no corresponde a la característica esencial del dios del vino, ya que no bebe, La Caponera sí bebe con exceso, hasta destruirse. El apellido evoca un pájaro conocido por su canto brillante y alegre. La voz es efectivamente el primer ganapán de Dionisio Pinzón: pregonero de San Miguel del Milagro, se convierte durante las fiestas en «gritón» de las peleas de gallos. Así es como conseguirá el gallo dorado que cambiará su suerte. Luego se enamora de una cantadora, y, más tarde, su hija, La Pinzona, será también cantadora.

La evolución del personaje a lo largo del relato es considerable y propia del género novelesco, a pesar de la brevedad. En sus principios, Dionisio Pinzón es un ser pobre y desvalido: su «brazo engarrñado» lo imposibilita para las actividades normales de un pueblo. Hijo sin padre con una madre «enferma y vieja, más por la miseria que por los años», es un personaje típicamente rulfiano. Humilde por condición, Dionisio Pinzón deja trasparentar su inclinación a la soberbia cuando «guía el convite» en los días de fiesta, y no es de extrañar que la riqueza lo vuelva muy pronto fanfarrón y soberbio, rasgos que irán acentuándose con el tiempo y la fortuna. Esta evolución, comparable a la de Pedro Páramo, tiene la misma raíz: el rencor hacia su pueblo. Pedro Páramo deja morir Comala para vengarse de la actitud del pueblo después de la

muerte de Susana San Juan, y Dionisio Pinzón odia a San Miguel del Milagro porque, al morirle su madre, no sólo nadie le tendió la mano, sino que se bularon de él:

Lo cierto es que la gente se rio de su extraña figura, mientras iba por mitad de la calle cargando sobre sus hombros una especie de jaula hecha con los tablones podridos de la puerta, y dentro de ella, envuelto en un petate el cadáver de su madre. (p. 20)

Por eso es a la vez irrisoria y terrible su voluntad de volver al pueblo para «hacerle un buen entierro, como ella se lo merece». Su «afán ilimitado de acumular riqueza» es primero un desquite contra la miseria que él y su madre padecieron, pero pronto se vuelve una obsesión, una enfermedad del alma, una especie de locura, muy parecida, por cierto, a la de Pedro Páramo, aunque más absoluta quizás, pues el dueño de la Media Luna quiso tenerlo todo para que sólo le quedara el deseo de Susana, mientras que para Dionisio Pinzón la posesión de la mujer era previa.

Indudablemente en las dos novelas de Rulfo aparece la relación misteriosa entre el afán de acumular riqueza y el deseo de poseer una mujer que, de algún modo, es inalcanzable. En *Pedro Páramo* el texto explicita y explica a la vez esta relación y los motivos anecdóticos de la imposible posesión de Susana. *El gallo de oro* propone otra configuración del mismo núcleo fantasmático: aquí la presencia de la mujer amada es la condición de la riqueza. Uno de los mayores hallazgos de la novela reside en la mágica relación que une Dionisio Pinzón y La Caponera: ésta es «la piedra imán» sin la que el gallero no puede, literalmente, vivir, porque lo pierde todo. Admirable metáfora del amor absoluto, que permite eludir el menor asomo de sentimentalismo. Al revés de lo que le ocurre a Pedro Páramo, Dionisio Pinzón consigue la «posesión» de la mujer amada a fuerza de concesiones y sacrificio de su voluntad propia. Sin embargo el gallero sabe que la verdadera pasión de Bernarda no es él, ni otro hombre cualquiera, sino la soberana libertad de regir su vida a su antojo. Él es sólo un elemento prescindible de la vida de La Caponera, ella es para él lo más imprescindible. El final de la novela subraya inequívocamente esta peculiar relación: Bernarda se destruye bebiendo porque ha perdido su libertad, y Dionisio pierde en el juego toda su fortuna mientras su mujer expira sigilosamente, y al darse cuenta que lo ha perdido todo *porque* ha perdido a Bernarda, se pega un tiro.

La relación con su hija, apenas esbozada, tiene mucho parecido con

la relación entre Pedro y Miguel Páramo. Dionisio Pinzón no se preocupa para nada de su hija, pero, cuando los vecinos del pueblo vienen a quejarse de la conducta escandalosa de Bernardita, el padre les echa a patadas y le dice a su mujer:

—¡Mi hija hará lo que le venga en gana! ¿Me oyes, Bernarda? Y mientras yo viva le cumpliré todos sus caprichos, sean contra los intereses de quienes sean. (p. 69)

De la misma manera, Pedro Páramo le decía a Fulgor Sedano que los crímenes de Miguel se los echara a él. Los dos son padres de la misma índole: tan despreocupados como consentidores.

Así pues Dionisio Pinzón es un personaje que tiene muchos rasgos en común con Pedro Páramo: la férrea voluntad de acumular riqueza como desquite contra la miseria, y como afán de poder; el odio contra el pueblo natal; el amor absoluto por una sola e inasequible mujer; un cariño despreocupado y excesivamente tolerante hacia el hijo / la hija; un carácter duro, despreciativo y soberbio.

Este evidente parentesco entre los dos personajes no debe ocultar sus diferencias. Quizás el rasgo más interesante en Dionisio Pinzón sea su relación al gallo dorado. Primero conviene observar que, fuera del título, el texto nunca dice «el gallo de oro», sino «el gallo dorado» o «el dorado». El adjetivo, que alude al color del plumaje, tiene también evidentes connotaciones simbólicas. Subraya el simbolismo solar propio del gallo: como el sol que muere cada noche y renace cada mañana, el gallo dorado muere y resucita gracias a las artes mágicas de Dionisio Pinzón:

[...] una mañana se encontró con la novedad de que el gallo ya no abría los ojos y tenía el pescuezo torcido, caído a su suelto peso. Rápidamente colocó un cajón sobre el entierro y se puso a golperlo con una piedra durante horas y horas.

Cuando al fin quitó el cajón, el gallo lo miraba aturdido y por el pico entreabierto entraba y salía el aire de la resurrección. (p. 19)

El gallo resucitado va a operar a su vez la resurrección de Dionisio Pinzón, pero, antes, ha de morir la madre de Dionisio. La relación entre la muerte de la madre y la resurrección del gallo viene explicitada en el texto:

Pero por ese tiempo murió su madre. Pareció ser como si hubiera cambiado su vida por la vida del «ala tuerta» como acabó llamándose el gallo dorado. (p. 19)

La madre, que dio la vida a Dionisio, va a dar su vida por la del gallo, el cual tiene un ala quebrada, de la misma manera que el hijo tiene un brazo engarrñado. La muerte de la madre, y las circunstancias de su triste entierro, van a permitir que Dionisio salga del pueblo para buscar nueva vida con su gallo dorado.

El gallo no sólo le va a permitir ganar su primer dinero, sino que le va a introducir en el mundo de las ferias donde conocerá a Lorenzo Benavides y a Bernarda Cutiño. El gallo está pues relacionado con el oro-dinero, y, en un primer momento, el Pinzón cree que su dorado es el talismán de su fortuna: por eso rechaza el trato que le propone Lorenzo Benavides.

Aún cuando muere su gallo, Dionisio sigue creyendo en el poder mágico del dorado: apuesta todo su dinero en la sota de oros, relacionando así el gallo dorado, el oro-dinero y el oro de la baraja. Justo cuando lo ha perdido todo, el gallo y el oro que con él ganara, Dionisio se encuentra cara a cara con «la figura reluciente» de La Caponera: ella será, desde entonces y hasta la muerte, su verdadero talismán, su «piedra imán». La mujer amada será el último eslabón de la cadena de la suerte que viene de la madre, pasando por el gallo. El llamar «mi piedra imán» a La Caponera tiene un doble sentido: el más evidente, el de «talismán» para la buena suerte, y el otro, inseparable, el de «objeto atractivo», mujer deseada. Por eso se puede decir que el poder mágico que tiene La Caponera es una metáfora de la «atracción» que ejerce sobre los hombres o, como lo dice el texto para explicar su apodo: «el arraste que tenía con los hombres».

La piedra imán

Fascinante figura la de La Caponera: forma con Matilde Arcángel y Susana San Juan un tríptico único en la narrativa hispanoamericana contemporánea donde no abundan los personajes femeninos de gran densidad. Menos angélica y más fuerte que sus hermanas rulfianas, Bernarda tiene un nombre de sonoridades viriles y duras. Más interesante todavía es su apodo: la frase explicativa ya citada parece darle el sentido mexicano de «yegua que sirve para guiar las bestias caballares»⁵, que corresponde a la atracción que ejerce en los hombres. Sin

⁵ M. Alonso, *Enciclopedia del idioma*, artículo «Caponera», 9 y 2.

embargo es difícil dejar a un lado todas las connotaciones derivadas de «capón»; «caponera» es también «la jaula en que se pone a los capones para cebarlos»⁶. Parece efectivamente que los hombres que la quieren, una vez que los abandona, se vuelven desvalidos: Lorenzo Benavides se vuelve inválido, Dionisio Pinzón primero lo pierde todo, y al final se mata. Tampoco hay que olvidar la relación simbólica que tiene La Caponera con la madre de Dionisio, primer eslabón de la cadena de la suerte.

Cuando Dionisio Pinzón conoce a Bernarda Cutiño, ésta se encuentra en el apogeo de su belleza y de su vitalidad:

[...] una mujer bonita, bragada, con un rebozo ametalado sobre el pecho (p. 15). [...] ¡guapa mujer! que bebía un mezcal tras otro y reía y volvía a reír con grandes risotadas [...] el Pinzón examinaba el brillo alegre de sus ojos, enmarcados en aquella cara extraordinariamente hermosa. Y por la forma de sus brazos y los senos, sobre los que estaba terciado un rebozo de palomo, suponía que debía de tener un cuerpo también hermoso. Vestía una blusa escotada y una falda negra estampada con grandes tulipanes rojos. (pp. 31-32)

Bernarda es de carácter muy independiente: le gusta la vida libre, inestable, vagabunda. No aguanta el estar encerrada en una casa, aún a cambio de la comodidad y la fortuna. Ella misma hace su propio retrato cuando Dionisio Pinzón le propone el matrimonio:

— Oyeme bien, Dionisio [...] estoy acostumbrada a que nadie me mande. Por eso escogí esta vida ... Y también soy yo quien escoge a los hombres que quiero y los dejo cuando me da la gana. Tu eres ni más ni menos como los demás [...] Lo que necesito es un hombre. No de su protección, que yo me sé proteger sola; pero eso sí, que sepa responder de mí y de él ante quien sea ... Y que no se espante si yo le doy mala vida. (pp. 59-69)

Este carácter fuerte, indomable, reacio a toda forma de dependencia y de sujeción fascina a los hombres: todos tratan de dominarla, de sujetarla a su voluntad y de encerrarla en una casa para aprovechar sus poderes mágicos. Así trató de hacerlo primero Lorenzo Benavides a quien ella abandonó; también abandona a Dionisio Pinzón cuando éste, creyendo haberla dominado por el poder del dinero, quiere obligarla a vivir con él y con la hija en Santa Gertrudis. Es él quien tiene que volver a la vida vagabunda, porque sin ella lo ha perdido todo y sabe que su fortuna depende de la presencia mágica de La Caponera. A su hija quiere criarla en la vida que a ella le gusta: «quisiera que agarrara mi

⁶ *Ibidem.*

el sistema de los personajes femeninos. Ya hemos señalado algunas relaciones entre el gallo y los personajes femeninos de la novela, podemos completarlas y sintetizarlas así:

MADRE de Dionisio → GALLO → LA CAPONERA = RUEDA DE LA SUERTE

MADRE de Bernarda → LA CAPONERA → LA PINZONA = RUEDA DEL DESTINO

Podemos también poner de manifiesto los lazos que unen el gallo dorado y La Caponera:

	ORO	
	CANTO	
	SUERTE	
GALLO DORADO	VALOR	LA CAPONERA
	MUERTE/RESURRECCIÓN	
	PALENQUE	
	CICLO	

Asimismo, el tema del juego de azar, ligado al gallo dorado, adquiere también una dimensión mítica, particularmente en la secuencia 16, cuando Dionisio Pinzón juega hasta perderlo todo, ignorando que La Caponera, en su butaca de siempre, no está dormida sino muerta:

— Se está usted jugando su destino, don Dionisio. (p. 75)

Simbólicamente, durante la partida fatal, Dionisio Pinzón ve, como en un sueño, los episodios cruciales de su vida:

[...] oyó la misma canción en la voz ardiente de La Caponera, allá, brotando del templete de una plaza de gallos, mientras veía muerto, revolcándose en el suelo a un gallo dorado, tornasol. (p. 73)

[...] Allí estaba su madre ayudándole a hacer un agujero en la tierra, mientras él, en cuclillas, procuraba revivir, soplándole en el pico, el cuerpo ensangrentado de un gallo medio muerto. (pp. 73-74)

Cabe observar en esta misma secuencia que La Caponera y Dionisio Pinzón mueren al terminar la noche, mientras el canto de los gallos y la canción de Bernardita, que vuelve de sus nocturnas correrías, anuncian el amanecer y la resurrección del astro de oro.

Un segundo motivo es la peculiaridad del enfoque narrativo. A primera vista se trata de una manera de narrar totalmente clásica: un narrador impersonal que, generalmente, sigue el punto de vista del perso-

naje de Dionisio Pinzón, pero cuyo enfoque no sigue el de éste, ya que sabe mucho más que él sobre los demás personajes. No se puede calificar de omnisciente, como lo demuestran frecuentes expresiones: «quién sabe a causas de qué», «quizá por la abundancia de las cosechas o a milagro no sé de quién», «quién sabe por qué pueblos andaría». Si observamos el sistema de la deixis en la primera página de la novela, vemos que éste supone una situación particular del narrador, como si se tratara de un narrador-personaje y no de un narrador impersonal:

«Lejano, tan lejos que no se percibían sus palabras, se oía el clamor de un pregonero. [...] Conforme se alejaban las mujeres hacia la iglesia, la reseña del pregonero se oía más cercana». (p. 11)

Parece que se trate de un testigo que, parado en un lugar preciso del pueblo, está observando una escena del pueblo al amanecer. Esta ficción, insinuada en el comienzo del texto, no toma cuerpo después, sin embargo el conjunto del texto da la impresión de un relato tomado a cargo por un observador que, además, hubiera investigado acerca de la historia de Dionisio Pinzón.

Un aspecto interesante — e insólito en la obra de Rulfo — es la presencia de letras de canciones. Hay seis citas repartidas armoniosamente, dos en cada una de las tres partes. Una vez más se puede comprobar que este elemento, de cariz folklórico, viene integrando simbólicamente a la historia, pues, en cada caso, la letra de la canción corresponde al momento en que se canta y al estado anímico de los personajes presentes. Significativamente las dos últimas canciones las canta, no La Caponera que ya se ha muerto, sino su hija La Pinzona que expresa en ellas su dolor por la muerte de su madre y su propio desamparo.

El presente estudio sólo pretende ser un esbozo de lo mucho que se podría decir de *El gallo de oro*. Su mayor pretensión es dejar bien claro que este texto no es un «argumento», ni menos un «guión» para cine, sino una novela corta con todas las características del género. *El gallo de oro* mantiene, con el resto de la obra rulfiana, múltiples e íntimas relaciones y es tan digna como los cuentos de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* de figurar en las obras — por fin — completas de Juan Rulfo.

Milagros Ezquerro

PARAGUAY RA' ANGÁ

(Las formas del Paraguay)



EXPOSICION DE ARTE POPULAR, INDIGENA Y URBANO /
XILOPINTURAS DE CARLOS COLOMBINO

HOMENAJE AL PREMIO CERVANTES 1989, AUGUSTO ROA BASTOS

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA / UNIVERSIDAD DE ALCALA DE HENARES / CENTRO DE ARTES VISUALES DE ASUNCION



CARA DE KAMBA RA'ANGA. PRISCILIANO CANDIA. Alto: 1988
Colección Museo del Barro. Foto Fernando Allen



NUÑEZ SOLER, IGNACIO, DE LA SERIE "MIS PERSONAJES". Oleo sobre tela, 100 x 0 97 m. 1972
Colección Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo. Foto Fernando Allen



SAN LA MUERTE. Talla popular actual. Procedente de
Capiatá. Colección Museo del Barro

SALA DEL
MUSEO DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALA DE
HENARES
(COLEGIO SAN ILDEFONSO)
ABRIL - 1990

"DOS MUSICOS".
Cerámica de Itá Natural. Museo
del Barro. Foto
Claude H. Bourgeois

Miércoles, 18 de abril

11:30 En el Paraninfo de la Universidad de Tucumán: Inauguración de la Jornada Interdisciplinaria "Manuel Gálvez, Rescatador de la Universidad de Tucumán".

Joaquín Leguina, Presidente de la Comisión de Madrid.

Luis Yáñez, Secretario de Estado para la Cooperación Internacional e Iberoamericana.

12:30 En el Paraninfo de la Universidad Católica de Asunción: Paraguiyá, a cargo de Nicolás Caballero.

13:30 En el Museo de la Universidad de Asunción: Inauguración de la exposición Paraguiyá Ro' Angé y Vino español.

20:00 En el Salón de Actos de la Universidad, Proyección de la película *Almas Gardelito*.

Jueves, 19 de abril

11:30 Daniel Moyano, Roa Bastos en su mundo

Milagros Esquerro, El Subterráneo, heredero de la Revolución Proceso.

Sabás Martín, Roa Bastos, literatura

En la Sala de Conferencias Internacionales, coordinadas por Sabás Martín

20:00 En el Salón de Actos de la Universidad de Asunción: Proyección de la película *Shumbó*

Martes, 24 de abril

11:00 W. Krisinsky, Roa Bastos o el discurso de la narración contra el poder

Rogelio Rodríguez Coronel, Discurso histórico, discurso ficcional en Roa Bastos.

F.J. Saqué, Épica y poder en la narrativa de Roa Bastos. En la Sala de Conferencias Internacionales, coordinadas por F.J. Saqué

Viernes, 27 de abril

11:00 En la Sala de Conferencias Internacionales, moderada por Eduardo Sotillos: Mesa Redonda "Latinoamérica, la utopía congelada".

Augusto Roa Bastos, Alain Sicard, Pedro Paramio, Eduardo Benialgo, Benjamín Arditti, Josefina Kostianovsky, Gabriel Saad, J.J. Saqr

18:00 Clausura

Jueves, 26 de abril

ENTREGA
DEL
PREMIO
CERVANTES

Miércoles, 25 de abril

11:00 Ana Pizarro
Problemas de biculturalismo e historiografía literaria

Antonio Cornejo Polar
Figuraciones transculturales en la obra de Roa Bastos.

Bartomeu Meliá
Roa Bastos: metáfora de la lengua en el Paraguay

En la Sala de Conferencias Internacionales, coordinadas por Ana Pizarro

20:00 En el Salón de Actos de la Universidad, Proyección de la película *La sed*.



Universidad de Alcalá
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Fundación Colegio del Rey
Comunidad de Madrid
Centro de las Letras Españolas
Centro de Artes Visuales Asunción
Universidad de Toulouse-Le Mirail

Lunes, 23 de abril
11:00 Gabriel Sed
El arte del cuento breve en la obra de Augusto Roa Bastos

Juan José Saer
Roa Bastos y la Generación Argentina de los años 60

Noé Jitrik
Yo, el Supremo y la novela histórica contemporánea.
En la Sala de Conferencias Internacionales, coordinadas por Noé Jitrik

Viernes, 20 de abril
11:00 Carlos Colombino
Lo usual en la obra de Roa Bastos

Jean Andrien
Las imágenes de la guerra en la novela de ficción
Bastos

Joséphine Ludmít
La vida de los héroes en la narrativa de Augusto Roa Bastos
En la Sala de Conferencias Internacionales, coordinadas por Carlos Colombino

OBRAS DE CARLOS COLOMBINO. SERIE "PARAGUAY"



HOMENAJE
a
Roa Bastos
(Premio Cervantes 1989)

Augusto Roa Bastos,

Por Federico Peltzer -

"Alguna salida debe haber en este monstruoso contrasentido del hombre crucificado por el hombre. Porque de lo contrario sería el caso de pensar que la raza humana está maldita para siempre, que esto es el infierno y que no podemos esperar salvación."

(Roa Bastos: Hijo de hombre.)

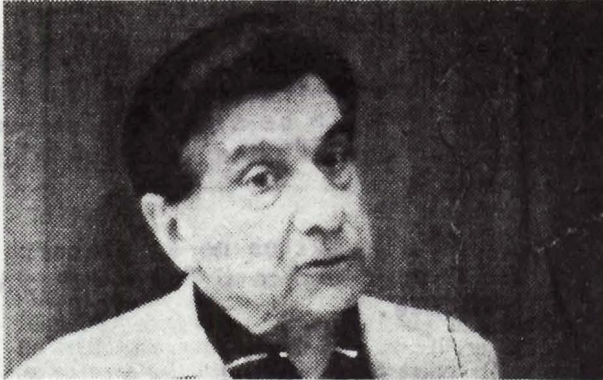
El Premio Cervantes 1989 ha recaído en el escritor paraguayo Augusto Roa Bastos, quien agrega así otro nombre hispanoamericano al prestigioso galardón. Su obra no es demasiado extensa, aunque sí rica en sentido: dos libros de poemas, una pieza de teatro, dos novelas (supongamos que pueda llamarse tal a la segunda), varios libros de cuentos y relatos, en los que a menudo vuelve a incluir los que ya figuraban en publicaciones anteriores; además, algunos guiones cinematográficos, colaboraciones en periódicos, lo que surge de su tarea docente en Toulouse, siempre vinculada con la literatura de esta parte del mundo; en fin, una novela comenzada, retomada y abandonada o destruida por razones que no conocemos bien.) (*Contravida*, o *El Fiscal*, según distintas versiones).

La figura de Roa Bastos nos resulta particularmente cercana, en primer lugar porque residió muchos años entre nosotros, a partir de 1947 y hasta su ida a Francia; en segundo término, porque en buena parte de su narrativa habla de temas que no podemos ignorar: la Guerra Grande, es decir, la guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay de Solano López; la guerra del Chaco (o "guerra de la sed", como también se la llamó), que ensangrentó a dos pueblos hermanos entre 1932 y 1935, por intereses manejados más allá de sus fronteras y, finalmente, nos valió un premio Nobel de la Paz. El Paraguay es el predominante escenario de su narrativa, sea por la evocación de sus hombres públicos (como aquel Gaspar Rodríguez de Francia que hermanaba a la Argentina y el Brasil como destinatarios de su mala voluntad), sea porque sus hombres y mujeres, sobre todo los más humildes, son protagonistas de tales historias, casi siempre signadas por la opresión y la violencia. Pero el Paraguay formó parte del Virreinato del Río de la Plata y pudo continuar integrando una sola cosa con nuestro país, si errores políticos no lo hubieran extrañado. En consecuencia, nada que lo afecte nos es ajeno. Tierra de hermanos con quienes debimos luchar por esas fatalidades que tejen los hombres y la historia permite, los sufrimientos de esa raza son también nuestros, ya provengan de las guerras fratricidas, el abuso de los déspotas o la miseria de los desvalidos. De todo ello habla Roa Bastos en sus libros con una voz que no puede sonar lejana. Por eso el premio que lleva el nombre del más universal entre los genios de la lengua es algo que celebramos como cosa propia.

Dice Rodríguez Alcalá que, hasta después de 1960, los escritores paraguayos eran una ausencia casi general en las historias de la literatura del continente. Apenas si podía leerse el nombre de Hérib Campos Cervera (via Anderson Imbert), poeta amigo de Roa Bastos, muerto en 1953. La literatura narrativa no era muy abundante, acaso porque los intelectuales se volcaban a la historia, deseosos de reivindicar a su patria. Desde aquella *Ignacia* (José Rodríguez Alcalá, 1905) sólo podrían citarse unos cuantos nombres: Rafael Barrett, cuyo naturalismo, unido a la preocupación social, acaso influyó en Roa Bastos; Natalicio González, Eloy Fariña Núñez,

luego los que escribieron la literatura surgida a raíz de la guerra del Chaco (Arnaldo Valdovinos, José S. Villa-rejo, Vicente Lamas). La década del '60 consagró dos nombres: Gabriel Casaccia y el ahora premiado.

Roa Bastos nació en 1917. Tuvo una buena formación, como Rulfo, merced a la lectura de los clásicos en la biblioteca de un pariente; esa huella perdura en los versos de *Poemas* (1942) y *El naranjal ardiente* (1949). En 1953, ya arraigado aquí, publicó las diecisiete historias de *El trueno entre las hojas*, que algunos críticos vinculan con la tradición de Barrett y Horacio Quiroga. Los temas de esos cuentos reflejan ya su preocupación por el hombre, como en "El viejo señor Obispo" y por su libertad, como en el que da nombre al volumen. La dura vida de sus compatriotas reitera dos aspectos: la miseria física y espiritual, y la violencia, desde lo sexual hasta la explotación despiadada que ejercen los mandones en el obraje. Pero fue sin duda *Hijo de hombre* (Primer Premio Losada 1959) la novela que lo consagró como autor de primera línea en la literatura del continente. Siguiéron los cuentos de *El baldío* (1966), que pueden imaginarse en otros medios, inclusive el nuestro, los de *Los pies sobre el agua* (1967, con sólo tres cuentos nuevos), *Madera quemada* (con dos novedades, en el mismo año),



Moriencia (1969, cuatro cuentos nuevos), *Cuerpo presente* (1972); por fin esa obra en parte histórica y difícil de encasillar que llamó *Yo el Supremo* (1974), continuadora en cierto modo de una línea en que aparecen nombres ilustres (Valle Inclán, Asturias, Carpentier, García Márquez), pero cuyo tratamiento formal —los diálogos de Francia con el servil Patiño, informes, copias de documentos, retratos— no ha sido objeto aún del minucioso análisis que merece.

Como Carpentier, otro escritor de sólida formación y también dado a reflexionar sobre el oficio y la realidad en que es preciso ejercerlo, Roa Bastos tiene ideas claras y personales acerca del papel que les reclama Hispanoamérica. Dijo al recibir el premio por *Hijo de hombre*:

En esta etapa decisiva de la historia del mundo los escritores latinoamericanos se insertan con vida y pensamiento en la gran tradición de nuestra literatura independiente, en una literatura militante de la realidad humana. Su pasión dominante es mostrar la rebelión del hombre en sociedad contra todo lo que lo aplasta y degrada. Sus obras se arraigan en la historia y en el destino de los pueblos. Están templadas en la pasión de lo americano, pero su proyección y su aliento son univer-

violencia y redención

Para LA NACION - Buenos Aires, 1989

salistas, es decir, humanistas ("Negro sobre blanco", Boletín bibliográfico de Losada, 1960).

En cuanto a la narrativa del continente, precisó su visión en un artículo aparecido en Humboldt (Año 8, N° 3, 1987, p. 47/52). Parte de esta base: para que exista una literatura, además del valor estético de sus obras, es necesario un centro de irradiación interior, una visión coherente y unitaria sobre el conjunto de la realidad. De dicha cohesión interior brota la posibilidad de comunicación interhumana que opera una literatura en un momento determinado, pero también el sentido de continuidad histórica a través de sus narraciones. Se pregunta si tenemos una literatura de ese carácter, y responde que la nuestra expresa una realidad en gran parte alienada en lo histórico, social y económico. Tras repasar la evolución operada, sostiene que tal literatura no debe detenerse en una descripción exterior de la realidad, sino que ha de ser la expresión profunda de *nuestra sociedad, de nuestra unidad de destino, de nuestra voluntad de comunión histórica*.

La novela cumplió una función épica, similar a los frescos de la epopeya. Fue testimonial por necesidad de denuncia, e inclusive fue hecha por hombres que percibieron, contra los intereses de su clase, lo que había de injusto y opresivo en el sistema imperante. Hoy ad-



vierte en los autores el intento de reflejar una visión total del hombre, a través de la asimilación de las nuevas ideas estéticas y las formas técnicas avanzadas que suponen una notoria superación del realismo: *Bajo el signo de una conciencia crítica y artística más aguda, se empeñan en ahondar los valores de su singularidad y trascenderlos a una dimensión más universal; en lograr, en suma, una imagen del individuo y de la sociedad lo más completa y comprometida posible con la totalidad de la experiencia vital y espiritual del hombre de nuestro tiempo*. Conoce sin duda el riesgo: la caída en un nuevo formalismo; riesgo menor, porque aquél es preferible a repetir modos que han dejado de ser fértiles.

Si nos adentramos ahora en su obra narrativa puede afirmarse que la violencia y el anhelo de redención constituyen dos notas características de aquélla. Están presentes en los cuentos y en las dos novelas, quizá con excepción de "El pájaro mosca", incluido en *El baldío*, donde muestra a un grupo de intelectuales. Hay violencia en las páginas de *El trueno entre las hojas*, ya desde el epígrafe, tomado de una leyenda aborígen; violencia —como se dijo— que brota de la guerra, la explotación, el sexo, inclusive la naturaleza (como en "El ojo de la muerte").

Aun en *El baldío*, donde se suman otros temas, asoma el fratricidio en "Hermano" y "La flecha y la manzana" (que recuerda a "La gallina degollada", de H. Quiroga). Pero esa violencia conlleva un afán por revertir la injusticia, a través de la denuncia o el simple testimonio, como ocurre en "La rebelión", "Ajuste de cuentas" o "Kurupi" (*Madera quemada*). Más allá de los defectos que se han señalado en la estructura de algunos de estos cuentos (abandono de la línea principal, repetición de efectos, finales confusos), aportan un avance en los recursos: uso del monólogo, apelación al lector para recomponer la historia.

Esa violencia, a veces engendrada por la naturaleza y ejecutada por hombres que, como dice Mabel Piccini, son *simples mediadores de una fuerza mucho mayor que también cobra en ellos su cuota de degradación y envilecimiento* (véase Art. en *Homenaje a Augusto Roa Bastos*, Ed. Helmy F. Giacoman, Madrid, Anaya, 1973), se contrarresta, sin embargo, por la fuerza con que las criaturas de Roa Bastos se debaten en su afán por superarla. La frase que el autor pone en boca de uno de sus personajes en *Hijo de hombre* traduce fielmente esa decisión de oponerse a la adversidad. Cuando, próximos al fin que han asumido, Salu'i le pregunta a Cristóbal Jara si cree en milagros, esos imposibles que sólo Dios puede hacer, aquél le responde: *Lo que no puede hacer el hombre, nadie más puede hacer*.

Y él, nacido en el cautiverio donde sus padres eran miserablemente explotados, criado en la zozobra, conspirador más tarde salvado por un azar, portador del agua que es vida en esa guerra contra la sed, enfrentará todas las vicisitudes para cumplir su misión, sin doblegarse ante ningún obstáculo, hasta morir como un héroe, una vez llevada a cabo aquélla. La muerte le llegará por el delirio del hombre sin vocación ni firmeza, encarnado en la trágica figura de Miguel Vera, el autor del "informe" que se autodefine: *No espero nada, no deseo nada. Vegeto simplemente. Debo oler a limo, a sudor*.

La narrativa de Roa Bastos se interrumpió luego de los extensos monólogos y los jugosos diálogos que integran *Yo el Supremo*, acaso porque, como señaló en una entrevista, le ocurrió *haberme dado cuenta de que la peor traba que tiene un autor es la de sentirse Yo, sentirse un tipo que está narrando lo suyo y está dando posesivos a todas las cosas*. (Ver: Clarín, Cultura y Nación, 1°/VIII/974, p. 5.) Dijo también en esa ocasión que quisiera escribir su próxima novela con un *lenguaje que respondiera a una concepción del yo visto desde afuera*.

Debemos lamentar que su búsqueda expresiva no se haya concretado, y también esperar que ocurra en el futuro, aunque lo ya hecho basta para merecer sin duda el Premio Cervantes. Acaso podría alentárselo en ese empeño recordando que todo escritor, ineludiblemente, habla de su yo, pero que tal limitación es al par su mayor generosidad, en cuanto supone prescindir de lo personal para trascenderlo y servir de intérprete a lo que sienten, sobrellevan o superan todos los hermanos de condición; un yo que se abre, sí, pero no para abrumar con las propias limitaciones, sino para comprender, para abogar por quienes no pueden hacerlo. Y esto representa cierto modo de reinar, no desde la personal vanidad, sino merced a la absoluta entrega. Como dijo Albert Camus en Upsala, el escritor es aquel que *reina a fuerza de comprender*.

319 1040

Dr. Augusto ~~Sps~~ ^{Art.}
(Pasas a Augusto. ^{Art.})

Madrazo 9,
pasaport 48 hrs.

W.C. 773

Puede valer como
dato para conferencia en Bordaberry

ROA BASTOS, CURIOSO TAFEDOR

Cuando me llaman de EL INDEPENDIENTE contándome que Augusto Roa Bastos ha ganado el premio Príncipe de Asturias, y me piden que escriba un artículo sobre él, no es a mi mente adonde acude esa realidad literaria que es Augusto, sino a mis oídos; no son los títulos de sus obras ni su biografía los datos inmediatos que aparecen, sino una voz, su voz. Con timbre, con altura, con intensidad, que son las condiciones del sonido. No me refiero a la voz física de Roa Bastos sino a la que se "oye" en su obra. Es decir, hablo de los sonidos de su prosa.

Los escritores con voz, que no abundan, son los que hacen ascender el lenguaje en el sentido que le dio nuestro primer gramático don Antonio de Nebrija en 1492, cuando decía que al escribir su Gramática había tenido más en cuenta lo que suena en boca de la gente que la lógica del latín. Cito mal y de memoria, pero afirmaba que los pensamientos se generan en el ánimo y ascendiendo por el áspera arteria que llaman garganero salen al aire en forma de sonidos, y que en esto no se diferencia del canto.

La palabra

La lengua guaraní que se hablaba en ese país que Roa define como una gran isla rodeada de tierra, logró sobrevivir a la conquista gracias a los jesuitas que la protegieron y la impusieron como lengua oficial en las Misiones. Convivió con la lengua de Nebrija, y mantuvo sus sonidos hasta ahora. Roa aprendió el guaraní antes que el castellano, y con la lengua materna asimiló los mitos y los sueños de un pueblo precolombino milenar, presentes en los estratos más profundos de su obra, en su visión del mundo.

Los sonidos del guaraní, tan dulce, forman parte de la música de Roa, especialmente en esa gran construcción verbal y tonal que es "Yo el supremo", donde oímos sonar el castellano en uno de sus momentos más brillantes, mezclado hábilmente y de una manera imperceptible con esa especie de arpa india que es el guaraní. De ese mestizaje sonoro, me parece, surgen los sonidos más hermosos de este maestro tafedor. El guaraní en su prosa castellana se oye por resonancia, como en esos instrumentos barrocos con cuerdas ocultas y no pulsadas que suenan por simpatía.

Roa es uno de esos escritores totales que al asumir el destino del país donde le tocó nacer cargó en sus espaldas no solo esos sonidos y esos mitos indios sino la tragedia de su pueblo, tan castigado por la historia a causa de la defensa permanente de su identidad.

Conocí a Roa Bastos por los años sesenta, cuando él ya llevaba casi veinte años de exilio argentino. Los escritores del interior del país, que no conseguíamos identificarnos con maestros como Borges o Cortázar, porque por razones de aislamiento con respecto a Buenos Aires, así como de pobreza económica, éramos más latinoamericanos que argentinos, cuando Roa publicó "Hijo de hombre" y "Rulfo Pedro Páramo", dejamos de sentirnos solos y de dudar de nuestra identidad. Ahí estaban ellos para demostrarnos que podíamos usar la propia voz. De Roa aprendí a meter la tonada riojana en nuestros escritos sin tener que

nuestros

recurrir a las palabras regionales, y evitando de paso que los escritores de Buenos Aires, que siempre fueron muy europeos, ~~me~~ (LW) tildaran de folclóricos.

Quando digo nosotros, estoy hablando de escritores como Haroldo Conti, Antonio Di Benedetto, Juan José Saer, Juan José Hernández, Héctor Tizón y muchos más que, al revés que los del boom, que aparte de ser buenos escritores estuvieron sostenidos por el triunfo de la revolución cubana, fuimos los escritores enmarcados por las dictaduras militares, o sea por la derrota, y, como Roa, tuvimos que tomar el camino del exilio.

Roa ha cumplido un compromiso ético y estético con su pueblo. Ha convertido en palabra y en belleza todo eso que le viene sucediendo al Paraguay desde el año 1537, cuando se fundó ese fuerte que andando los años sería Asunción. A nosotros la derrota no nos dejaba a veces estar a solas con las palabras, como lo ha hecho él admirablemente y como lo ha dicho en un poema.

Además de enseñarnos a usar sin miedo nuestra tonada regional, Augusto también nos enseñó el exilio, con su conducta. Durante más de cuarenta años fuera de su tierra, ha ido convirtiendo el destierro en una ética. Todo lo que su país le negó, lo convirtió en belleza y en voz de su país. La música buscada por Nebrija en su Gramática ha encontrado en Roa Bastos a uno de sus mejores tañedores.

Envia lista periodistas a:

Maria Calouse
Publicidad

Edit. Alfaguara
Juan Bravo, 38

28006 Madrid

Telef. 276 3800

Recordar a Mario asunto película Vivir el día.

- 2 -

Copy FH
Moi-cut FS
Inser. Part Fa

Roa Bastos, a solas con las palabras

DANIEL MOYANO

Cuando me llaman de EL INDEPENDIENTE contándome que Augusto Roa Bastos ha ganado el premio Cervantes de Literatura y me piden que escriba un artículo sobre él, no es a mi mente adonde acude esa realidad literaria que es Augusto, sino a mis oídos; no son los títulos de sus obras ni su biografía los datos inmediatos que aparecen, sino una voz, su voz. Con timbre, con altura, con intensidad, que son las condiciones del sonido. No me refiero a la voz física de Roa Bastos sino a la que se «oye» en su obra. Es decir, hablo de los sonidos de su prosa.

Los escritores con voz, que no abundan, son los que hacen ascender el lenguaje en el sentido que le dió nuestro primer gramático don Antonio de Nebrija en 1492, cuando decía que al escribir su Gramática había tenido más en cuenta lo que suena en boca de la gente que la lógica del latín. Cito mal y de memoria, pero afirmaba que los pensamientos se generan en el ánimo y ascendiendo por el áspera arteria que llaman gargavero, salen al aire en forma de sonidos, y que en esto la palabra no se diferencia del canto.

La lengua guaraní que se hablaba en ese país que Roa define como una gran isla rodeada de tierra logró sobrevivir a la conquista gracias a los jesuitas que la protegieron y la impusieron como lengua oficial en las Misiones. Convivió con la lengua de Nebrija, y mantuvo sus sonidos hasta ahora. Roa Bastos aprendió el guaraní antes que el castellano, y con la lengua materna asimiló los mitos y los sueños de un pueblo precolombino milenario, presentes en los estratos más profundos de su obra, en su visión del mundo.

Los sonidos del guaraní, tan dulces, forman parte de la música de Roa, especialmente en esta gran construcción verbal y tonal que es «Yo, el Supremo», donde oímos sonar el castellano en uno de sus momentos más brillantes, mezclado hábilmente, y de una manera imperceptible con esa especie de arpa india que es el guaraní. De ese mestizaje sonoro, me parece, surgen los sonidos más hermosos de este maestro tañedor. El guaraní en su prosa castellana se oye por resonancia, como en esos instrumentos barrocos con cuerdas ocultas y no pulsadas que suenan por simpatía.

Roa es uno de esos escritores totales que al asumir el destino del país donde le tocó nacer cargó

en sus espaldas no sólo esos sonidos y esos mitos indios, sino la tragedia de su pueblo, tan castigado por la historia a causa de la defensa permanente de su identidad.

Conocí a Roa Bastos por los años 60, cuando él ya llevaba casi veinte años de exilio argentino. Los escritores del interior del país, que no conseguíamos identificarnos con maestros como Borges o Cortázar, por razones de aislamiento con respecto a Buenos Aires, así como de pobreza económica, éramos más latinoamericanos que argentinos. Cuando Roa publicó «Hijo de hombre» y Juan Rulfo «Pedro Páramo», dejamos de sentirnos solos y de dudar de nuestra identidad. Ahí estaban ellos para demostrarnos que podíamos usar la propia voz. De Roa aprendimos a meter la tonada de nuestras provincias en nuestros escritos sin tener que recurrir a las palabras regionales, y evitando de paso que los escritores de Buenos Aires, que siempre fueron muy europeos, no nos tildaran de folklóricos.

Cuando digo nosotros estoy hablando de escritores como Haroldo Conti, Antonio di Benedetto, Juan José Saer, Juan José Hernández, Héctor Tizón y muchos más que, al revés que los del «boom», que aparte de ser buenos escritores estuvieron sostenidos por el triunfo de la revolución cubana, fuimos los escritores enmarcados por las dictaduras militares, o sea por la derrota, y, como Roa, tuvimos que tomar el camino del exilio.

Roa ha cumplido un compromiso ético y estético con su pueblo. Ha convertido en palabra y en belleza todo eso que le viene sucediendo al Paraguay desde el año 1537, cuando se fundó ese fuerte que andando los años sería Asunción. A nosotros la derrota no nos dejaba a veces estar a solas con las palabras como lo ha hecho él admirablemente y como lo ha dicho en un poema.

Además de enseñarnos a usar sin miedo nuestra tonada regional, Augusto también nos enseñó el exilio, con su conducta. Durante más de cuarenta años fuera de su tierra, ha ido convirtiendo el destierro en una ética. Todo lo que su país le negó, lo convirtió en belleza y en voz de su país.

La música buscada por Nebrija en su Gramática ha encontrado en Roa Bastos a uno de sus mejores tañedores. A uno de los más perfectos artifices y, a su vez, su mejor instrumento, el más adecuado a sus contenidos.

Códice

Podu libros norte y libros a Santiago.
Un si Carlos me copio a Boves y Cortez

MODELOS TEÓRICOS Y MODOS DE INTERPRETACIÓN
ARTICULADOS CON LA NARRATIVA LATINOAMERICANA

La primera duda está puesta en el título de esta charla. Porque la palabra modelo tiene un aire etimológico que viene de modus, medida, melodía, cadencia, límite conveniente, moderación, manera, forma y que llega, ya por último, a modo. Es decir que no tendríamos excesiva distancia entre un modelo y un modo, salvo que el uso actual asimila el primero a las construcciones teóricas y reserva el segundo para, digamos, una "forma de ser" o una "forma de comportarse" de la crítica frente a los textos de ficción.

Hecha esta aclaración sobre dos palabras que difieren en su uso pero que convergen en su etimología, quedamos ya con un primer sutil deslinde: unas son las cosas teóricas y otras las de interpretación; una cosa la Poética y otra las "poéticas" o modos de captar e interpretar fenómenos literarios particulares.

Vamos a seguir por un momento ese deslinde. Y no por casualidad esta palabra, deslinde, hace eco en esa misma que impuso Alfonso Reyes en sus clases del Colegio Nacional de México, en 1943.⁽¹⁾ Vamos a seguirlo, entonces, en un texto del teórico argentino Walter Dignolo, publicado también en México pero hace muy pocas semanas.⁽²⁾ Lo que Dignolo propone dividir son dos mundos disciplinarios que tienen leyes específicas: el de la comprensión teórica y el de la comprensión hermenéutica. "La comprensión teórica encuentra su lugar en las reconstrucciones racionales que pongan de relieve los criterios generales que gobernan

en la comunidad literaria, la producción y la interpretación de las obras". (3) En este caso, la teoría se pensaría como un sistema que quiere dar cuenta, de manera ordenada y racional, del por qué de los textos, sumado al por qué de sus interpretaciones. El cómo, en cambio, pasaría a ser dominio de la crítica. "La comprensión hermenéutica es propia de la crítica: es descripción, interpretación y evaluación de las obras literarias particulares." (4)

Tenemos un segundo deslinde, entonces: la teoría y la interpretación se diferencian en su objeto: una busca criterios generales que expliquen un proceso. La otra busca obras particulares. "El vocablo crítica pasó a designar, en la modernidad, una manera de conversar sobre la literatura que en la edad clásica llevaba el nombre de comentario (por ejemplo, 'los comentaristas de Garcilaso o de Góngora'). Y el comentario, como luego el ensayo, es un modo de expresión, de conversar sobre la literatura y las obras literarias, de la misma manera que lo hacen los autores al expresarse en ensayos, cartas y manifiestos. La comprensión hermenéutica de la actividad literaria implica siempre una 'poética' en la que se reúne la comunidad interpretativa. En esa poética se encuentran las normas del hacer literario y los principios de lectura e interpretación." (5) Es decir que, gracias a que pertenecemos a una comunidad interpretativa, todos nos organizamos y transferimos ~~normas~~ ^{normas} para tener un acceso común a los textos. Es como una forma solidaria. "El Quijote que leemos en el siglo XX -dice el crítico peruano José Miguel Oviedo- es él y todos los textos que se escribieron sobre él durante más de trescientos años." (6) Es como si el texto incluyera ya su interpretación y, si se me permite esta digresión, todos nosotros trabajamos en la "columna" de los estudios cervantinos.

se parecen ^{en esto} al comentario de Burg de Burgos. ¿recuerdan la lista?

el Simurg vive en el Arbol de la Ciencia en lo alto de una montaña. Todos lo buscan pero después de muchas penurias sólo treinta pájaros llegan a ese lugar. Entonces descubren que ellos son el Simurg, que el Simurg es todos y cada uno de ellos. Cada nuevo estudio sobre el Quijote forma al Quijote; tal vez esos estudios son el Quijote. Con esto sólo queremos decir que los hechos de interpretación y lectura son de importancia análoga a los hechos de producción y escritura, y este enaltecimiento se lo debemos a la nueva investigación.

Tenemos, pues, un tercer deslinde: la comunidad interpretativa aparece formada por críticos, pero también por escritores, operadores culturales y lectores: todos habitan un espacio común y emiten señales que contribuyen a un modo más o menos común de lectura, influencias de época y redes bibliográficas parecidas que acercan las interpretaciones de unos a las de otros. Pero incluso en este espacio hay dos maneras distinguidas de trabajar la interpretación: una es la específica de la crítica, que resume esos criterios comunes para acercarse a un texto, aprehenderlo y transmitirlo o enseñarlo. Y otra es la específica de los escritores, que se valen del metatexto (lo llamaremos provisoriamente "ensayo literario") con un interés personal: como un modo de explicitar su obra y revelar sus claves, como una defensa grupal entre escritores y, en todos los casos, como una manifestación de sus ideologías de la literatura. Nadie es inocente en ese juego y todos los oficios del mundo se agrupan siguiendo leyes parecidas. El metatexto, ~~estudio~~ también llamado "poética", o "sistema poético" de los autores, no podrá confundirse entonces con la actividad propiamente crítica. Difiere en su objeto: no le interesa mucho la obra que comenta, porque cuando un escritor habla de otros escritores siempre está hablando de los demás para decir Yo. También difiere en sus métodos: se

apoya en la Doxa o en la Opinión y no en el aparato bibliográfico que está confirmando o garantizando nuestra lectura de una obra dada. Es en este sentido como todas las disciplinas literarias reconocen su propio metatexto, y no solamente la ficción. Hay metatexto teórico, y éste puede definirse como la extensión, difusión o popularización de un trabajo analítico. Como ejemplo de esta práctica tenemos "La teoría del método formal", de Boris Eijenbaum: el gran manifiesto de su generación. ⑦ El metatexto crítico se nos presenta, para citar otro ejemplo, en la serie de entrevistas a Roland Barthes El grano de la voz. ⑧ Metatexto de ficción, o metaficción, será cualquiera de los ensayos de poetas y narradores, pongamos por caso Borges en Discusión, Octavio Paz en El arco y la lira o bien el amplio sistema poético del cubano José Lezama Lima. También los prólogos, las digresiones, entrevistas en periódicos, intercalaciones, notas y epígrafes pueden ser leídos como metatexto. Y hasta los títulos de obras, porque los títulos tampoco son inocentes: son signos de connotación o de denotación de la obra, pero signos que también eligen el segmento de mercado con el que quieren relacionarse: son, por lo tanto, signos de doble dirección, y como tales pueden ser leídos. Son, también, metatexto, porque nos agregan un poco más de información sobre las fantasías del autor, y sobre la idea que él se hace de sus interlocutores. La semiótica sabe encargarse de estos detalles de mercado.

Hay otro deslinde, nos dice Mignolo: la crítica significa "participación" en el juego literario (es decir, comprometer una lectura, involucrarse con las obras) y la actividad científica se coloca en posición de "observadora". Digámoslo con sus

palabras: una, la crítica, lee; la otra, la teoría, razona. Una transmite la experiencia literaria, la otra transmite un saber

Tenemos, ya, tres áreas del quehacer literario distinguidas por posición, objeto y método: la teoría, la crítica y el metatexto. Y dos grupos humanos que asumen esos lugares: la comunidad científica que incluye a teóricos e investigadores, y la comunidad interpretativa que incluye por igual a críticos, profesores, escritores y lectores.

Apoyándose en Thomas S. Kuhn, autor de La estructura de las revoluciones científicas, ⁽⁹⁾ Mignolo nos advierte que la estructura de las teorías puede analizarse tomando como base la noción de paradigma. "En su sentido general, un paradigma es la imagen fundamental por la que una actividad científico-teórica organiza su campo de reflexión." ⁽¹⁰⁾ El paradigma tiene, entonces, por función, "definir lo que debe estudiarse, determinar cuáles son las preguntas pertinentes y qué tipo de preguntas, qué tipo de reglas deben seguirse para interpretar los datos y evaluar las respuestas obtenidas." ⁽¹¹⁾

Ya sabemos que al teórico no le interesan las obras literarias como conjunto, sino que le interesan objetos específicos. El teórico interroga entonces a las obras sólo en aquello que pueda enriquecer su objeto. Lo hace de acuerdo con un procedimiento y un listado de preguntas previamente guiado por una teoría. Con su gancho-pregunta "pesca" información, como un pescador puede buscar determinados peces en un ~~agua~~ río, y descartar todos los demás. Para él, una novela no debe ni puede ser una fuente de informaciones generales, sino el lugar de ciertos datos codificados que contribuyan a armar un objeto. Ese objeto no es, obviamente, esa obra; ese objeto está en otra parte. De allí también esa sensación que tienen los escritores

6
cuando se enfrentan con un teórico: el teórico les va a preguntar algo que no afecta a su obra; algo que no alimenta su narcisismo; algo que parece estar fuera de la literatura, que no muestra ninguna pasión por ella.

Como quiera que sea, la teoría de los paradigmas permite ver en un amplio recorrido, desde el formalismo ruso hasta hoy, una curiosa convivencia entre modos y modelos que se van intercambiando y compartiendo teóricos y críticos. Esta "contaminación", si podemos llamarla así, se manifiesta también en las lecturas de la narrativa latinoamericana. ~~.....~~

¿Cómo podríamos entender esa clásica división de la narrativa latinoamericana hecha durante mucho tiempo por la crítica; esa división ilusoria entre una "novela de la tierra", que evoluciona hacia una "novela urbana", que pasa después a una "novela de creación o Nueva Novela" y que culmina en una "novela del lenguaje"? ¿No será acaso la manifestación de un procedimiento antecrítico, o precrítico, sólo alimentado por el territorio físico o el paisaje que evocan esas narraciones? Nada aparece allí del psicoanálisis para entender por qué aparecen ~~.....~~ fallas inconscientes o lapsus en su sistema; nada de la semiótica, nada de la fenomenología que nos explique el ser de la obra o de la sociología que ubique en su clase o proyecto social al texto. Recordemos que para anular los efectos de esa crítica impresionista (una crítica que sólo se dejaba "impresionar por el paisaje") la Sociedad de Estudio del Lenguaje Poético -Opcoiaz- ya nos había propuesto en Moscú, en 1917, la idea de una Ciencia de la Literatura que fuera rigurosa frente a un objeto, la obra de ficción, que se escapa continuamente porque está hecha de materia inconsciente. La Ciencia de la Literatura: una idea que sería utópica, sin duda, si su objeto fuera just-

mente esa obra errante. Pero Opoiaz, por una sutil argucia o necesidad científica, estableció su objeto en otro lado: no en la obra sino en lo que hacía de esa obra una obra literaria: su literaturidad, decía Jakobson; su específico. Es lo que la crítica le debe a la teoría, y ésta a su vez a la crítica, porque lo que empezó en Moscú en los años diez como un combate ^{crítico} contra el impresionismo, se convirtió con los años, al fin, en una teoría. Hoy, el venezolano Rómulo Gallegos, el peruano Ciro Alegría, el ecuatoriano José Eustasio Rivera o el mexicano Mariano Azuela ya no son novelistas de la tierra, como tampoco Benedetti, Sábato, Onetti, Vicente Leñero o Julio Ramón Ribeyro son novelistas urbanos. Pero tampoco los últimos novelistas, los llamados "novelistas del lenguaje" son del lenguaje, si pensamos que también ellos evocan campos y ciudades en sus novelas. Y los antiguos novelistas de la tierra empleaban, sin embargo, un lenguaje de novela de su época que puede ser objeto de estudio por parte de la semiótica. A esto, el chileno Enrique Lihn lo llama "semiología de época", y lo moviliza en sus obras, utilizando un lenguaje modernista que ~~hace~~ hace choque con otras ~~escrituras~~ escrituras ~~anteriores~~ posteriores, y que todavía se resiste a extinguirse, parasitándose en ciertos circuitos burocráticos, en ciertas asociaciones, en ciertos discursos de presidentes o funcionarios. ¹² Basta recorrer las revistas ^{universitaria} de Semiótica Hispánica de América latina y Estados Unidos -por ejemplo Lexis en Lima, Dispositio en Michigan, Acta Poetica en México, e incluso la Revista Iberoamericana en Pittsburgh- para ver cómo la investigación actual puede tomar como un precioso banco de datos a los textos más olvidados: Al filo del agua, de Agustín Yáñez, algún verso de Lugones, alguna novela de Alcides Arguedas. Para no decir nada de aquellos "raros" de los

que tampoco nadie dijo nada durante años: Lezama Lima, Felisberto Hernández, Guimarães, Mario de Andrade, Juan Emar, José María Arguedas o nuestro Macedonio Fernández. Ni de la emergente Sor Juana Inés de la Cruz, niña, monja o pupila (si se me permite la metáfora) del ojo barroco en Hispanoamérica. Ni de la polémica entre barroco y gótico que se establece en las obras de un Asturias o un Carpentier. ¿Y qué diremos sobre la revalorización de los estudios de la crónica indiana? De pronto, parecemos asistir a una mezcla y emergencia de autores y textos sepultados en la tradición. ¿No habremos entrado, acaso, en eso que ~~en~~ Europa ~~llama~~ llama ahora la "posmodernidad"? A propósito, un juicio del francés Jean-François Lyotard, en La condition postmoderne, ⁽¹³⁾ puede iluminar esto: él dice que la ciencia en la sociedad postindustrial ya no ^{está en condiciones de} ~~puede~~ legitimar su objeto ni explicarse a sí misma. Por lo tanto, la Ciencia de la Literature seguiría siendo un imposible. Pero tampoco la Narración o el Relato que nos hacemos de nosotros mismos tiene validez: los mitos de época, nuestra forma común de leer libros, nuestras creencias generales ven caer su valor de verdad. La crítica literaria, entonces, tampoco puede legitimarse. Son, dice Lyotard, dos "juegos lingüísticos", dos redes: el de la ciencia y el de las creencias o narraciones que alimentan nuestra interpretación de las cosas; y ningún juego puede dar razón del otro.

Retomando a Mignolo, ¿qué paradigmas son éstos que conviven y que guían nuestra lectura? Ante todo, el semiológico, del que salen teorías particulares, generalmente lingüísticas, que tratan de dar cuenta de la especificidad literaria sobre la base de determinadas estructuras lingüísticas en su función comunicativa (o, también, incluso, no-comunicativa). Recordemos aquella

9

discusión que nace en Saussure, en su Curso de Lingüística General, (14) cuando sostiene que la Semiología, como inmensa ciencia de los signos, comprende en su interior a la lingüística; ^{discusión} ~~que~~ que se continúa en la Semiótica, (15) cuando Julia Kristeva afirma que el signo-objeto de esa ciencia sólo es accesible al conocimiento a través de la lengua y que, por lo tanto, la semiología sería, al revés, una parte de la lingüística. Este paradigma semiológico-lingüístico (para establecerse en el cruce de esta polémica) alimenta buena parte de los trabajos producidos en América latina. Pienso, sobre todo, en Brasil: Decio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos, Luiz Costa Lima.

El otro paradigma es el fenomenológico. Sus modelos provienen de la filosofía: de él derivan teorías sobre la estructura ontológica, el ser de la obra literaria. Los nombres de origen son Husserl y Heidegger. El ejercicio local está dado, por citar un caso, en la obra del teórico chileno Félix Martínez Bonati. (16)

En este paradigma, nos dice Signolo, se sitúan también las teorías sobre la recepción del hecho artístico, la comprensión y la reflexión sobre el hecho de la lectura. Aquí habrá que mencionar a Paul Ricoeur.

En tercer lugar tenemos el paradigma sociológico, que busca relaciones entre el texto y la estructura social a través de un concepto nuclear: el de la ideología. "La filosofía que alimenta las teorías de este paradigma es el marxismo." (17) Un amplio campo de reflexión y propuesta en Latinoamérica vino a apoyarse en este modelo, a partir de la Revolución Cubana, y teóricos y críticos como Angel Rama, Antonio Cornejo Polar, Roberto Fernández Retamar, Alejandro Losada, José Antonio Portuondo o Carlos Rincón exhiben una preocupación común por ligar la manifestación literaria a los procesos sociales ^{de cambio}.

10

Veamos un ejemplo: Angel Rama en su breve ensayo "Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica". (18) La pluralidad y vastedad de los materiales literarios producidos en la América hispana se redujo -dice Rama- al campo exclusivo de la escritura culta fijado por la estética y los criterios de las clases dirigentes del siglo XIX. Esos criterios fijaron las pautas, las normas y hasta los modelos de evolución y cambio a que debía someterse la literatura. No escapan a esos criterios la teoría de las corrientes estéticas globales de Pedro Henríquez Ureña (19) ni la teoría de la sucesión generacional de Enrique Anderson Imbert. (20) Afuera, mientras tanto, quedaban innumerables productos que también utilizaban la palabra para construcciones imaginarias de tipo simbólico, y que sin embargo no eran consideradas literatura: producciones escritas y orales como los folletines, las canciones tradicionales, las oraciones y repertorios ceremoniales, el conjunto de textos de la radio y la televisión, las habaneras o las letras de tango. Para romper esas fronteras artificiales entre estos productos y los de la literatura culta, Rama propone en su trabajo detectar secuencias literarias que se pongan en relación, simultáneamente, con secuencias de la lengua (abordadas desde el punto de vista del habla para llegar, incluso, a lo dialectal) y que también se pongan en relación con secuencias -él no dice sociales- "del imaginario social": para ver de qué modo, en determinados momentos, una comunidad lingüística asume como propios y representativos ciertos productos literarios. ¿Por qué, por ejemplo, en el instante en que Leopoldo Lugones escribe Los crepúsculos del jardín, desde el escenario del teatro Apolo en la misma ciudad de Buenos Aires los hermanos Podestá llevan el sainete a su apoteosis? Este contraste, en realidad, podría explicarse por

analogía con un simple contraste social, o ^{con} gustos de clases sociales. Pero, ya sin hablar de diferencias sociales, ¿por qué en un mismo momento de la poesía culta representado en Darío y en Verlaine, siempre se reconoce una mayor dosis de "oralidad" en el poeta americano, frente a una mayor dosis de "escritura" en el europeo (concepto éste de "escritura" que ya tenía vigencia en la sociedad europea desarrollada, y cuyo máximo ejemplo era Mallarmé)? Aquí, naturalmente, el análisis se complica, y para proponer recurrir a las nociones de rítmica versus métrica: la primera fundaría la poesía hispanoamericana. La segunda sería propia del ejercicio europeo. (Ese fuerte tono oral, debemos ~~observar~~ ^{observar}, se da también en la poesía de Borges, que de algún modo ha leído también las letras de tango: ha hecho contaminación de modelos.)

En fin: lengua, literatura, imaginario social, revisión histórica. He aquí el paradigma sociológico por el cual identificamos a una buena parte de la teoría y la crítica actuales.

Por último tenemos el paradigma psicoanalítico, a partir de las lecturas de Lacan sobre Freud y sobre Saussure. El concepto nuclear es el de sujeto. Se trata de una teoría general del sujeto dentro de la cual se inscribe una teoría específica del sujeto poético. Esa teoría es la que domina y controla la articulación de las relaciones entre el texto y el mundo social, nos dice Mignolo. El mundo pasa por el sujeto, pero sólo y en la medida en que él está pasando por el texto. Digámoslo así: si después de Saussure ya no relacionamos directamente la noción de árbol con la imagen de un árbol, después de Lacan tampoco relacionamos dos significantes entre sí, dos imágenes de árbol, porque esas imágenes de dos árboles son las que nos diferencian a nosotros sujetos, las que nos preparan dos lugares distintos.

O digámoslo con la metáfora que corresponde: en ese bosque está perdido ahora el sujeto, sin poder hacerse dueño de ningún sentido ~~plantado~~ plantado de ningún "árbol" plantado. Ahora sujeto y significante están articulados, pero en continuo desplazamiento. En "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud", (21) dice Lacan que el sujeto es lo que el significante representa, y sólo puede representar, para otro significante. Veán ustedes este efecto de cadena: se parece al deslizamiento de nuestras imágenes en el sueño. Así como también leemos: son dos producciones no excesivamente diferentes.

Esa teoría del sujeto tiene un lugar privilegiado entre las vanguardias. Pienso en el neobarroco, en Severo Sarduy y toda la constelación de escrituras posteriores a él. Pienso en el efecto artificial de algunas escrituras que mezclan lenguajes de distinta especie como si fueran imágenes vacías del sueño; que practican explícitamente la metonimia o deslizamiento permanente de significaciones en el texto: los argentinos Arturo Carrera, Emeterio Cerro y Osvaldo Lamborghini, el cubano Octavio Armand, los españoles Andrés Sánchez Robayna y Julián Ríos, el francés Gérard de Cortanze y, sobre todo, el francés Denis Roche.

En fin: semiología, fenomenología, sociología, psicoanálisis...

¿No será posible una manera de leer la narrativa latinoamericana que combine, nucleee y articule información y métodos de esos cuatro tipos paradigmáticos? que sea sociológica porque le preocupa el signo en posición social, y psicoanalítica porque quiere saber qué dicen y esconden simultáneamente los textos. Que sea semiológica y al mismo tiempo fenomenológica, hasta el punto de darnos alguna razón de ser de esa señal que llamamos obra literaria.

Dejemos por un momento a signolo y vayamos al propio Thomas

S. Kuhn, en su libro Segundos pensamientos sobre paradigmas. (22)

Kuhn nos dice que una serie de factores son los que definen a la comunidad científica: empezando por la alta especialización en la materia hasta llegar, al final de todo un ciclo, incluso a los enlaces que se establecen entre citas. Es decir que en la red de citas, en el aparato, en la bibliografía, ya estarían contenidos los signos que nos permiten identificar el paradigma que ^{se}esconde en un trabajo. En nuestro caso, un conjunto de textos entrelazados darían respuesta a la situación de la investigación literaria actual. Libros y trabajos de Europa, ~~de América~~ de América latina y de Estados Unidos, aparecen citando recurrentemente a un grupo de firmas: Bajtin, Lotman, Levi-Strauss, Jakobson, Freud, Lacan, Benveniste, Habermas, Barthes, Kristeva, John L. Austin, Thomas Kuhn, Tynianov, Mukařovský, Frege, Wittgenstein, van Dijk, Ducrot, Frye, Steiner, Frederic Jameson o Greimas... De cualquier forma, ahora no nos importa si esto constituye una moda profesional: lo que se puede leer allí es la manera de imbricar trabajos de diferentes raíces disciplinares en el proceso específico de la lectura literaria.

Por otra parte, en este libro Kuhn reemplaza la noción de paradigma por ~~una~~ ^{una} más analítica: la de "matriz disciplinar", que es aquello que se compone de elementos ordenados de varios tipos. Por ejemplo, las generalizaciones simbólicas que la comunidad emplea sin hacerse cuestión de ellas, como si fueran naturales (pienso ahora en algo no discutido después del psicoanálisis: "el sujeto está escandido en el texto"). En segundo lugar los modelos, que proporcionan al grupo las analogías preferidas (pienso ahora en algo que aceptamos como un hecho, después de la semiótica: "el texto es un tejido de relaciones entre textos"). Y por último los ejemplares, que son soluciones científicas a problemas concretos (pienso ahora en algo que proviene

del análisis ideológico: "ciertas escrituras herméticas, esotéricas o de vanguardia contienen elementos que pertenecen al pensamiento de la nueva derecha"). En resumen, es posible pensar que la matriz disciplinar pueda contener -sea en forma de ~~generalizaciones~~ generalizaciones simbólicas, modelos o ejemplares- elementos que son característicos de estos cuatro paradigmas. ¿No será ésta una aspiración escondida en cualquier estudioso de la literatura? Y si todos hablamos de trabajo "interdisciplinario", ¿qué teórico o qué crítico inquieto se dejaría encerrar en uno solo de esos paradigmas, sin tener nostalgia o alguna intriga por todos los demás?

Sin embargo, se presentan problemas. Vamos a ilustrar brevemente una situación de choque o interferencia entre dos paradigmas en el terreno hispanoamericano. Empezamos con el sociológico.

De la sociología de la literatura se deriva una teoría del texto que es una generalización simbólica: el texto ya no es creación individual y originaria del hombre sino ~~particular~~ producción social. Con lo cual el sentido del texto es, en realidad, una circulación de sentidos, usos y valores cambiantes en el seno de la sociedad. De aquí deriva El cambio en la noción de literatura, que coincide con el título de un libro del colombiano Carlos Rincón. ⁽²³⁾ "La literatura se hace susceptible de cumplir funciones y recibir sentidos particulares a través de la historia," ⁽²⁴⁾ Por lo tanto, la misma noción de literatura está sujeta a permanentes transformaciones y redefiniciones: lo que es literatura para una época y una clase social, no lo es para otra, y la literatura no es una producción continua de ficciones con iguales características genéricas, sino que es, simplemente, una producción de efectos específicos para ciertos momentos sí y para otros no.

Uno de los casos ejemplares -para Rincón- es el de El cimarrón, del cubano Miguel Barnet, libro ya clásico de la literatura documentalxamericana. "Un monólogo -dice Alejo Carpentier- que escapa a todo mecanismo de creación literaria y, sin embargo, se inscribe en la literatura en virtud de sus proyecciones poéticas." ²⁵ El origen de El cimarrón es, en efecto, ambiguo: puede ser obra literaria, trabajo periodístico, encuesta antropológica o reconstrucción dialectal. "La biografía y la autobiografía, la novela y las memorias (...), lo propio de las ciencias sociales y del arte narrativo, y ante todo los límites de lo ficticio y de lo no ficticio en el texto (...), son abolidos." ²⁶ Es decir que ciertas formas documentales, como partes de un proceso mayor de testimonio social, son naturales y propias de un Continente que genera continuos cambios e información sobre esos cambios, y esa información ahora está en condiciones de invadir el terreno canónico de lo que se consideraba literatura. Esa información puede ser leída también como literatura, nos dice Rincón. ¿Cuál es la conclusión de esto? Toda esa inmensa masa de productos de la que hablaba Angel Rama, que estaba anegada en la tradición, reaparece con sus formas y obliga a tomar una posición de lectura. Y en principio, de entre todos esos materiales, el primero, el que está en el origen de América latina: la crónica indiana, las memorias, las biografías, los libros de viaje, las cartas, las relaciones. Apoyado en Gramsci, Rincón dice que si la eclosión de la novela en Europa coincide con la aparición de fuerzas sociales nuevas, en América no se dio jamás una perspectiva popular que pudiera sustentar ese género. "El primer escritor americano es un escritor que cuenta su vida, sus impresiones de viaje, las cosas que ve. El relato autobiográfico y biográfico real (...) cons-

tituyen en nuestros países la línea básica del proceso cumplido a lo largo de cuatro siglos por las formas de la narrativa, su principio estructural definitorio." 27 Esa ilustre estirpe de las crónicas y las relaciones, ese elemento fundante para la literatura latinoamericana -dice Rincón- prosigue hoy en libros como El cimarrón, en documentos y testimonios, o bien en libros de experimentación como El libro de Manuel de Cortázar, donde la realidad entra en forma recortada y eficaz, directamente en forma de "recortes" de periódicos, con un valor igualmente testimonial. En resumen, para aceptar este cambio en la noción de literatura, Rincón propone que la historiografía literaria latinoamericana haga el inventario de las concepciones históricas de nuestra crítica, incluyendo el factor "lector" y las relaciones entre valor, efecto y función de la producción literaria en distintos momentos. En ese tornasol, la literatura no es nada, no es nada esencial, sino que va tomando diferentes funciones y creando distintos efectos.

Rincón y Tumbes (Historia)

¿Cómo trabajaremos, a partir de ahora, esas relaciones entre el testimonio o documento y la literatura? ¿Cómo podremos enfrentarnos a la crónica indiana, si es que ella es constituyente de nuestra tradición? ¿La pensamos como un género literario o como un género historiográfico? Esto es lo que nos dice, desde otro paradigma, Walter Dignolo, ahora en un trabajo titulado "El metatexto historiográfico y la historiografía indiana". 28 Y él se hace cargo de la duda: "Los ímpetus que todavía llevan a buscar los orígenes de la literatura Hispanoamericana en los textos coloniales deberían comenzar, quizás, por poner de relieve las fuerzas ideológicas que circulan no sólo en las ideas sino en la "forma" de esos textos." 29 En efecto, si pensamos en la forma, una cosa eran las crónicas, y otra las historias,

las cartas, las relaciones y hasta los anales, las topografías, las genealogías, las efemérides, los diarios y los comentarios. Mignolo propone este sistema de lectura: que cada uno de esos tipos se defina investigando y revisando en su metatexto; es decir, que se defina a partir de los libros o tratados que consultaron quienes los escribieron, y también a partir de las razones, explicaciones, creencias y saberes que tenían los practicantes sobre su propio género. Y en ese enorme conjunto se mezclaban a veces ideas filosóficas, ideas religiosas o ideas estéticas que unas veces provenían de la literatura y la Retórica (por ejemplo: cómo contar bien y convincientemente una cosa), que otras veces provenían de la Historia (por ejemplo: cómo contar verosímilmente una cosa) y otras de la Religión (por ejemplo: cómo contar verdaderamente una cosa). Pero además hay otro problema oculto: ¿desde qué lugar se cuenta algo? Tenemos, por ejemplo, al conquistador que llega a América y describe el mundo fabuloso con el que se enfrenta; y tenemos también a un Pedro Mártir de Anglería que, sentado en su cómoda biblioteca en España, recopila la información de los viajeros y reconstruye sus historias. Y está, en tercer lugar, el cronista que llega a América muchos años después del primer desembarco y trata de recuperar esa memoria a través de testigos. Es decir, los problemas típicos de la crónica de "primera" o de "segunda" mano. En todos los casos, también se establece una discusión general sobre este problema: ¿quién puede, quién está capacitado para escribir mejor la Historia?

Pero, además, están las diferencias de tono y lenguaje en las distintas formaciones discursivas: los anales, por ejemplo, son definidos como de estilo "parco y seco", "no tienen ornamento de lenguaje", y las historias se distinguen de los anales "por

18
11

el estilo con que están escritas, y así sucesivamente. Lo que investiga Mignolo es de qué manera se van trazando diferencias entre los tipos discursivos, y de qué modo los propios practicantes se hacen eco de esas diferencias y las dicen en sus propios textos. Sean tratadistas, clérigos o conquistadores, gente culta o sãddados, hay en todos ellos, con distintos grados de información y de búsqueda inconsciente, un modo de plantear la escritura de la historia. (Agregaremos: como lo podrían plantear muchas novelas latinoamericanas actuales, y de manera explícita Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos.) Es decir que el solo paradigma sociológico no basta, en nuestro caso, para constatar que la crónica es el único origen de la literatura hispanoamericana -origen violento y separado de la literatura europea-, puesto que en sus diferentes tipos textuales hay contenidas formas e ideas de personaje, narración, descripción, figuras o retratos de algunos criterios literarios preexistentes en Europa, y que transmigran a América: tal vez no en la crónica, pero sí en la carta; tal vez no en la carta, pero sí en la relación.

Este choque de concepciones y método entre Carlos Rincón y Walter Mignolo es el choque típico de dos paradigmas: la preocupación sociológica por un lado y la investigación filológica por el otro. Si en sólo dos modelos ya hay colisión, ¿cómo podríamos aspirar a un cruce disciplinario que no pierda de vista, además, el psicoanálisis y a la fenomenología?

La propuesta de Josefina Ludmer, en Onetti. Los procesos de construcción del relato,³⁰ parece llevarnos otra vez a esta aspiración multidisciplinaria. Ludmer dice que en cualquier texto literario las palabras ~~se~~ representan y se representan: señalan algo que está afuera -un referente- y se señalan a sí

mismas. Y que este doble enunciado es la unidad mínima del discurso literario. Al poner en obra su análisis de Onetti, pone entonces en obra todo un listado de obligaciones para la crítica, todo aquello que la crítica debería saber leer en un texto: todo aquello que los signos designan y representan al mismo tiempo. Discúlpeme si leo atropelladamente esta ambiciosa lista, como si fuera una tabla de la ley, o una ayuda-memoria para el crítico: 1) lo que se cuenta en un cuento. 2) Las otras palabras en el interior del relato, que forman redes y sistemas diversos. 3) Un estado específico del lenguaje (subcódigos o lenguajes de ciertos sectores, voces múltiples, etc.) en un momento histórico. 4) La literatura: es decir, qué concepción de la literatura supone ese cuento. 5) El sujeto que lo emite, y el destinatario. 6) Otros discursos, literarios o no, que intervienen en el texto, sea como eco, réplica, parodia o estilización. 7) Su propio modo de instituirse como relato, su origen y sus procesos. 8) La realidad histórica. 9) La demanda social y el mercado. Es decir que Josefina Ludmer nos propone no descuidar ninguna de esas posiciones del signo: leerlas todas. Y nosotros creemos descubrir aquí un apetito generalizado, un proyecto amplio, digamos, que no quiere desechar ninguno de los paradigmas de los que hablábamos antes. Para ilustrar esto, la propia Ludmer nos propone una imagen que representa su sistema: el de un complejo aparato de óptica con diversos lentes de tamaños, curvaturas y posiciones múltiples enfrentados aquí a las categorías lingüísticas, y por allá a las categorías del relato. Esta imagen de laboratorio no proviene de la teoría sino de la crítica: quiere leer la obra particular, y quiere hacerlo sin desperdiciar el aporte de cuantas disciplinas se hayan podido in-

20
ventar objetos específicos. ¿Podemos pensar que por aquí se abre otro camino para la moderna investigación y la crítica literaria?

Quiero terminar como había comenzado: volviendo al título de esta charla: "Modelos teóricos y modos de interpretación articulados con la narrativa latinoamericana". Consulto el diccionario de María Moliner: articular: "unir dos cosas de modo que ambas o una de ellas puedan girar alrededor de la línea de unión."³¹ Yo sé que en esta charla una sola de esas cosas ha girado: los modelos teóricos y los modos de interpretación, mientras que las obras de la narrativa latinoamericana han quedado quietas, sin juicio y casi intocadas. Pero aquí está la propuesta y el desafío: ahí la obra de Felisberto Hernández, que por suerte empieza a ser asediada desde todos los ecos disciplinarios (basta ver el Simposio sobre su obra realizado en 1975 en la Universidad de Poitiers)³²; ahí la obra de Lezama Lima, sólo reservada todavía para una fenomenología del barroco; la obra de Roa Bastos, con una excesiva lectura sociológica; la de Macedonio Fernández, apenas tocada, a veces, por el psicoanálisis; la de Borges, muchas veces tocada pero pocas por una crítica pluridisciplinaria; la de Salvador Elizondo en México; la de los venezolanos Salvador Garmendia, Luis Britto García o José Balza; la de Severo Sarduy; la del chileno Juan Emar. La de Arguedás. La de Julio Ramón Ribeyro. O bien, para no hablar de autores, ahí están los grandes nucleamientos: desde el naturalismo a la gauchesca, del barroco al realismo mágico, de las vanguardias a la literatura de los medios masivos y hasta las letras de tango.

Por último, recordemos una vez más que "una ciencia no nace con el descubrimiento de un nuevo objeto empírico, sino que

se instituye por la determinación previa de un modo de cálculo a partir del cual se va a poder construir un nuevo objeto científico." ³³ O bien, con otras palabras, que "la teoría no es una estructura conceptual que se 'aplica' o se 'proyecta' sobre un objeto existente y externo a ella, sino que el objeto es parte de la estructura conceptual de la teoría." ³⁴ De manera que al teórico no le importarán tanto esas obras o esos nombres, sino la constitución de un sistema de lectura. Ese es su desafío. En cambio para el crítico sí: ahí están los objetos, ahí están las obras, y tendrá que leerlas porque ellas son el desafío para él.

Héctor Libertella
 Agosto de 1985

22

NOTAS

- 1 Cfr. El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria, México, El Colegio de México, 1944; 3ª ed., Fondo de Cultura Económica, Col. "Lengua y Estudios Literarios", 1983.
- 2 Teoría del texto e interpretación de textos, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Poética, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- 3 Mignolo, op. cit., (sin paginar; se consultó original).
- 4 Mignolo, ibidem.
- 5 Mignolo, ibidem.
- 6 Unomásuno, México, 22 de agosto de 1980.
- 7 En Tzvetan Todorov (ed.), Théorie de la littérature, Paris, Seuil, 1965 (tr. de Ana María Lethol, Teoría de la literatura de los formalistas rusos, México, Siglo XXI, 1970).
- 8 Roland Barthes, Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980, Paris, Seuil, 1981 (tr. de Nora Pasternac, El grano de la voz, México, Siglo XXI, 1983).
- 9 1ª ed., The Structure of Scientific Revolutions, Chicago, University of Chicago Press, 1962.
- 10 Mignolo, op. cit. s/folio
- 11 Mignolo, ibidem.
- 12 Cfr. Enrique Lihn, La orquesta de cristal, Buenos Aires, Sudamericana, 1976 y El arte de la palabra, Barcelona, Pomaire, 1980. Es útil consultar también Lastra, Pedro, Conversaciones con Enrique Lihn, México, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 1980.
- 13 Paris, Minuit, 1979 (tr. italiana de Carlo Formenti, La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere, Milano, Feltrinelli 1981; quarta edizione, 1982).
- 14 Cfr. Cours de linguistique générale, Paris, Payot, 1916 (tr. de Amado Alonso, Curso de lingüística general, Buenos Aires, Losada, 1945).

- 15 Julia Kristeva, Semiotiké. Recherches pour un sémanalyse, Paris, Seuil, 1969 (tr. de José Martín Arancibia, Semiótica, Madrid, Fundamentos, Col. "Espiral", 1978, 2 Vols.)
- 16 Cfr. La estructura de la obra literaria, Santiago, Ed. de la Universidad de Chile, 1960; 2ª ed., revisada, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- 17 Mignolo, op. cit., s/folio
- 18 en AA.VV., Literatura y praxis en América latina, Caracas, Monte Avila, 1975, pp. 81-110.
- 19 Cfr. Literary Currents in Hispanic America, Cambridge, Harvard University Press, 1945 (tr. de Joaquín Díez-Canedo, Las corrientes literarias en la América hispana, México, Fondo de Cultura Económica, 1949).
- 20 Cfr. Historia de la literatura hispanoamericana, México, Fondo de Cultura Económica, varias ediciones; 5 Vols.
- 21 en Escritos I, México, Siglo XXI; 4ª ed., 1976, tr. de Tomás Segovia. (1ª ed. Écrits, Paris, Seuil, 1966.)
- 22 "Second Thoughts on Paradigms", en The Structure of Scientific Theories (E. Suppe, ed.), Urbana, The University of Illinois Press, 1974 (tr. de Diego Ribes, Segundos pensamientos sobre paradigmas, Madrid, Tecnos, 1978).
- 23 El cambio actual de la noción de literatura y otros estudios de teoría y crítica latinoamericana, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- 24 Rincón, op. cit., p. 16.
- 25 Rincón, op. cit., p. 18. (Es cita que remite a Alejo Carpentier, "Busca e indagación del tiempo ido", Arte y Literatura, 139/1968, p. 55.)
- 26 Rincón, op. cit., p. 30.
- 27 Rincón, op. cit., p. 31.
- 28 ~~en~~ MLA, Vol. 96, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1981, pp. 358-402.
- 29 Mignolo, Vol. cit., p. 402.
- 30 Buenos Aires, Sudamericana, 1977.

~~El cambio actual de la noción de literatura y otros estudios de teoría y crítica latinoamericana~~

- 31 Diccionario de Uso del Español, Madrid, Gredos; reimp. 1980, p. 200.
- 32 Cfr. Alain Sicard (ed.), Felisberto Hernández ante la crítica actual, Caracas, Monte Avila, 1977. (Contiene trabajos de distintas raíces disciplinares firmados por Jean L. Andreu, Jaime Concha, Claude Fell, Gerardo Mario Goloboff, Walter Mignolo, Fernando Moreno Turner, Nicasio Perera San Martín, Maryse Renaud, Gabriel Saad, Juan José Saer, Jason Wilson y Saúl Yurkievich.)
- 33 Jorge Jinkis, "La derivación de un término como construcción de un concepto. El significante", Imago, n° 2, Buenos Aires, noviembre de 1974, p. 78. (Véase todo el artículo, pp. 76-88, como explicación válida de la discusión sobre signo y significante que Lacan emprende ~~sobre~~ (la teoría de Saussure.)
- 34 Walter Mignolo, Elementos para una teoría del texto literario, Barcelona, Crítica (Grupo Ed. Grijalbo), 1978, p. 12.

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS
 DE LA UNIVERSIDAD DE CAROLINA DEL NOROESTE
 DE CHAPEL HILL, N.C. 27515-5000

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS
 DE LA UNIVERSIDAD DE CAROLINA DEL NOROESTE
 DE CHAPEL HILL, N.C. 27515-5000

Gaspar Pío del Corro

LECTURA DE LA REALIDAD ARGENTINA A TRAVÉS DE
DOS SÍMBOLOS NACIONALES: FACUNDO Y FIERRO

Toda comunidad, como todo organismo, procura un grado suficiente de autoafirmación; y lo hace luchando por conquistar grados suficientes de independencia, soberanía y justicia. En función de esa lucha o en relación implícita con ella un pueblo llega a proyectar su conciencia colectiva como cultura común. La literatura de una comunidad, que es una de las formas de la cultura común, responde asimismo a aquellos supuestos.

El rasgo más transparente de la condición social de una literatura es su *épica*, su producto narrativo de asunto común; esto es, de su historia como forma de realización de las afirmaciones comunitarias, populares. De donde han nacido tendencias —verificadas en comunidades orgánicas con conciencia de tales— a construir alguna forma de *epopeya*: relato y canto del destino histórico de las aspiraciones colectivas, con base en el pueblo. Lo decimos aunque no ignoramos que esta tesis “nacionalista” puede resultar un desafío anacrónico, un reto a la vigencia universal de las *estesis* inter-multi-trans-nacionales, solapados *antihéroes* en la gesta contemporánea.

Y bien: desde los orígenes de nuestros movimientos por la emancipación, nuestra literatura registra casos concretos de búsqueda de una epopeya, de un relato épico capaz de elevar a través del lenguaje a valor estético perdurable los ideales de nuestra comunidad orgánica o en vías de organización. Tal sentido quisieron tener, por ejemplo, los poemas que se escribieron y difundieron con motivo de las Invasiones Inglesas (1806 y 1807), cuatro y tres años antes de la Revolución de Mayo. (Incluso pueden señalarse —para no retroceder más atrás— como intento epopéyico las poesías aparecidas con oca-

sión de la reconquista de la Colonia del Sacramento por el Capitán Pedro de Ceballos [1777]).

Veamos, pues, en algunos casos muy definidos, cómo se verificaron esos intentos épicos, qué alcance tuvieron y cuáles fueron sus limitaciones, determinables en relación con la expansión de los centros imperiales que gravitaron durante el siglo XIX sobre nuestras aspiraciones de construir una comunidad pueblo-nación.

Una de las instancias de esa relación fue la interferencia del prototipo mitológico clásico, raigalizado entre nosotros por debajo del siglo XVIII. Durante las dominaciones europeas que siguieron al Renacimiento las culturas instauradas fueron culturas de élites; clases altas educadas en el sentido que correspondía a los planes de mantenimiento de las hegemonías económicas y políticas. Dentro de ese marco era lógico que, por ejemplo, los testimonios más descolantes de la manifestación literaria de la lucha por la reconquista y la defensa de Buenos Aires contra la invasión inglesa surgieran de las plumas de quienes representaban esa estratificación cultural: e.g. Pantaleón Rivarola, doctorado en la Universidad de San Felipe (Santiago de Chile) y Vicente López y Planes, que había pasado por el Colegio de San Carlos para luego graduarse en Derecho en la Universidad de Chuquisaca. López y Planes escribió en aquella ocasión el "Triunfo argentino", extenso y farragoso poema donde descarga en versos de arte mayor todo su aprendizaje escolar de la epopeya clásica: ni el lenguaje del pueblo que había intervenido —esta vez en todos sus niveles— ni los héroes verdaderos, sino las deidades mitológicas, cuya participación aparece, en última instancia, como la gestora del triunfo. Este poema, que puede servir ahora para rastrear el grado de asimilación de las supervivencias de una cultura superpuesta, no representa al modo cómo la realidad ni dejaba pie para que futuras reelaboraciones permitieran la refundición de su texto con cantos épicos populares —que también los hubo aunque no trascendieran literariamente—. Una cultura de élites dio un fruto literario elitista a despecho de la participación popular en la empresa; fruto totalmente desentroncado, por eso, de la posibilidad de manifestar las aspiraciones y entusiasmos de la comunidad criolla como conjunto. Su destino fue, entonces, el mero registro en los archivos de las letras. El prototipo mitológico clásico, asimilado directamente y mimetizado, operó entonces como factor de interferencia, no de culturación.

Otra instancia de aquella relación es la inversión de los actantes heroicos. Pantaleón Rivarola, más realista en esto que López y

Planes, tuvo el acierto de incorporar al plano heroico a los verdaderos sujetos-tipos de las luchas contra los ingleses —incluidos mestizos y negros— y de advertir que correspondía a su canto épico (o mejor, relato) el "metro menor" propio de la poesía popular española e hispanoamericana. Asimismo eligió el anonimato de autor; además tuvo la intención de dar trascendencia popular a su obra:

"Para que toda clase de gentes lo decore y cante: los labradores en su trabajo, los artesanos en sus talleres, las señoras en sus estrados y la gente común por las calles y plazas" (Cf. GIUSTI).

Con estos elementos se aproximó a las posibilidades teórico-formales de una epopeya con perspectivas de arraigo y representatividad. Sin embargo no pudo sustraerse del todo a las interferencias mitológicas, especialmente en su "Romance heroico" relativo a la Reconquista (1806), ni a la necesidad histórica de erigir según la realidad de esos hechos como héroe máximo a Santiago Liniers, un francés al servicio de España, quien poco después sería desconocido como prócer y fusilado por oponerse al movimiento de emancipación (Cabeza de Tigre); además, el destinatario final de sus poemas termina siendo el rey de España, expresamente loado en el texto.

Estos solos elementos bastan para entender una cosa: el mejor intento literario por aproximarse a la comprensión y exaltación epopéyica de los sucesos históricos que preanuncian un proceso de autoafirmación termina por quedar inscripto dentro de un marco de factores que lo anulan para el futuro: el héroe literario pasa a ser antihéroe histórico-real, a la vez que el antihéroe de aquellos poemas (Inglaterra, la detestada "Albión") se convierte a los pocos años en un aliado efectivo y en uno de los héroes de la literatura epopéyica posterior (e.g. el Vicealmirante Lord Cochrane*, que comandó naves inglesas al servicio del ejército sanmartiniano cuando la campaña del Perú). Estas fluctuaciones, producidas en un lapso extremadamente breve, revelan un estado de indeterminación de los componentes épicos, situación explicable en una comunidad cuyos intereses, aspiraciones e ideales se movían dentro del marco de las luchas interimperiales. Son las oscilaciones propias de una cultura "periférica" en tiempos en que el acontecer nacional estaba indeciso dentro del complejo de causas de los enfrentamientos entre las potencias "centrales" que disputaban el poder sobre los pueblos de América.

* "Al tiempo del Vice-Almirante Lord Cochrane, sobre El Callao el 8 de diciembre de 1820", oda de ESTEBAN DE LUCA (Cf. *La lira argentina*, 1824).

LA DESNATURALIZACIÓN DEL PAISAJE

Aquella *substitución de los héroes*, en relación con un modelo épico característico de una conciencia nacional supuesta como aspirante a la posesión de su cultura, tiene un correlato estético en la visión del paisaje argentino: la interposición del paisaje retórico.

Cuando Manuel José de Lavardén escribe su oda "Al majestuoso río Paraná" (1801) su visión de la naturaleza está totalmente interferida por una retórica neoclásica que ve "carro de nácar" en el movimiento de las aguas, "ninfas argentinas" y "Deas del Parriso" mucho más que camalotes o juncos. El cuadro le sirve más para exaltar los rostros del rey y de la reina que para manifestar la realidad de la Naturaleza o una actitud lírica frente a las incitaciones del paisaje. Si la Naturaleza resulta exaltada lo es en función de la posibilidad del progreso a partir de la riqueza de la tierra ("cornucopia") dentro del lenguaje de los fisiócratas. Esta retórica se mantendrá por mucho tiempo, especialmente en los poemas de los escritores iluministas y a partir de ellos. Sarmiento, su heredero, no conocerá personalmente el ámbito físico del país que describe sino hasta 1852 —y esto, en parte— recién cuando acompaña a Urquiza con el Ejército Grande Aliado en la campaña final contra Rosas¹. Este dato es importante y se vincula con los epígrafes que encabezaban los capítulos del *Paraná* y con otros más cuyos contenidos son coincidentes con la visión de la realidad que se obtiene a partir de aquella información indirecta². De Volney, que había publicado descripciones de sus viajes por Asia Menor y Egipto —especialmente en su libro *Las ruinas* o "Meditaciones sobre las revoluciones de los imperios"— toma el sanjuanino elementos para entablar una semejanza entre las "soledades argentinas" y las "soledades asiáticas", así como de Humboldt toma la analogía romántica (ya antes adquirida por Echeverría) entre la *pampa* y el *mar*³. A partir del modelo de un texto de Roussel⁴, dice Sarmiento:

¹ "Sabe usted que no he cruzado la pampa hasta Buenos Aires, habiendo obtenido la descripción de ella de los arrieros sanjuaninos que la atraviesan todos los años, de los poetas como Echeverría y de los militares de la guerra civil" (Carta a Juan María Gutiérrez, 1847).

² "La extensión de las pampas es tan prodigiosa, que al norte ellas están limitadas por bosques de palmeras y al mediodía por nieves eternas" (Cap. I).

³ "Así como el océano, las estepas llenan el espíritu del sentimiento de lo infinito" (Cap. II).

⁴ "Las faldas de las montañas se ensanchan y asumen un aspecto más grande y árido a la vez. Poco a poco, la escasa vegetación languidece y muere; el musgo desaparece y un matiz rojo fuego le sucede" (*Palestina*).

"He tenido siempre la preocupación de que el aspecto de Palestina es parecido al de La Rioja, hasta en el color rojizo u ocre de la tierra, la sequedad de algunas partes y sus cisternas, hasta en sus naranjos, vides e higueras, de exquisitos y abultados frutos, que se crían donde corre algún cenagoso y limitado Jordán".

En un registro más retórico aún, la visión del hombre argentino está inducida visiblemente por la búsqueda de una afinidad literaria (escritor a escritor), como se desprende de las referencias a Fenimore Cooper⁵. La descripción sarmientina del "gaucho malo" remite expresamente a los personajes de Cooper: un "outlaw", un "scout", un "misántropo particular", "Ojo de Halcón", el "Trampero": "con toda su ciencia del desierto, con toda su aversión a las poblaciones de los blancos, pero sin su moral natural y sin sus conexiones con los salvajes" (Cap. II: "Originalidad y caracteres argentinos"). Adviértase que no sólo se compara un tipo supuestamente real con un personaje literario, sino que además se contraponen la positividad de éste con la negatividad de aquél. Esta misma descalificación es verificable al comparar el texto con la valoración positiva que Head ha formulado respecto del gaucho. Dice Head: "El gaucho vive de privaciones, pero su lujo es la libertad. Orgullosa de su independencia sin límites, sus sentimientos, salvajes como su vida, son, sin embargo, nobles y buenos" (Epígrafe del Cap. III). De Víctor Hugo⁶ y de Lerminier⁷ deriva Sarmiento la relación de

⁵ "El único romancista norteamericano que haya logrado hacerse un nombre europeo es Fenimore Cooper, y eso porque transportó la escena de sus descripciones fuera del círculo ocupado por los plantadores, al límite entre la vida bárbara y la civilizada, al teatro de la guerra en que las razas indígenas y la raza sajona están combatiendo por la posesión del terreno" (Recordemos que *El último mohicano* y *La pradera*, de Cooper, fueron publicados en 1826).

⁶ Aquí vuelve a aparecer la vida árabe, tártara. Las siguientes palabras de Víctor Hugo parecen escritas en la pampa: "No podría combatir a pie. No hace sino una sola persona con su caballo. Vive a caballo, compra y vende a caballo. Bebe, come, duerme y sueña a caballo". "Cuando la batalla empieza, el tártaro da un grito terrible, llega, hiere, desaparece y vuelve como el rayo" (Cap. IV. "Revolución de Mayo").

⁷ "Hay un cuarto elemento que llega: son los bárbaros, son las hordas nuevas, que vienen a arrojarse en la sociedad antigua con una absoluta frescura de costumbres, de alma y de espíritu, que no han hecho nada, que están prontos para recibir todo con toda la aptitud de la ignorancia más dócil y más ingenua".

Esta visión de Lerminier sobre la invasión bárbara sirve de base analógica para enjuiciar al gobierno de Dorrego:

"La administración Dorrego siente que el vacío empieza a hacerse en torno suyo; que el partido de la ciudad, que se ha denominado federal y lo ha elevado no tiene elementos para sostenerse con brillo después de la Presidencia.

su héroe con el "bárbaro" asiático, en directa traslación de la visión europea; traslación analógica que corresponde, empero, a categorías de valoración anteriores al Romanticismo. El Romanticismo europeo se caracterizó por una revaloración de sus signos positivos de lo tradicionalmente calificado como bárbaro: en el tiempo, todo pasado, especialmente el Medioevo; en el espacio, el mundo no europeo, especialmente el Oriente (Asia) y América. La oposición modelo (Europa/Asia) es sustituida por otra oposición: Europa/América, en la cual lo americano sustituye a lo oriental, pero con un sentido negativo. Así entra a ser comparado lo americano: Paraguay, con la "China recóndita"; la pampa, con las "llanuras asiáticas"; el gaucho, en su función de capataz de tropas, con "el jefe de la caravana" que atraviesa el desierto en Asia; el indio, con los "beduinos" ("beduinos americanos"). Además hay que tener en cuenta que existe otra comparación complementaria: la del Asia con América, y que aun en este caso el signo de la negatividad carga sobre lo americano⁸. Sarmiento escribe en plena expansión del Romanticismo por América, pero la retórica iluminista le invierte el sentido de los términos del esquema romántico.

Corresponde detenerse un poco en la consideración de este esquema, que por su parte —sin perjuicio del historicismo— había producido la des-objetivación romántica del espacio y del tiempo. Antes del *Facundo*, hacia la década del 30, *La cautiva* (1837) había procurado una nueva visión de la realidad a través de la incorporación de la escena pampeana a la poesía épica. Echeverría respondía con esto a los dictados de la estética romántica en coincidencia con sus ideales patrióticos. Hay que reconocer la seriedad e importancia de ese esfuerzo. Sin embargo, la presencia de los elementos del paisaje en *La cautiva* no responde tanto a una relación directa sujeto-paisaje cuanto a una visión misteriosa y melancólica. El misterio y la melancolía desnaturalizan las posibilidades de la percep-

La administración Dorrego no había resuelto ninguna de las cuestiones que tenían dividida la República, mostrando, por el contrario, toda la impotencia del federalismo" (C.p. IX).

⁸ "La tribu árabe, que vaga por las soledades asiáticas, vive reunida bajo el mando de un anciano de la tribu o un jefe guerrero; la sociedad existe, aunque no esté fija en un punto determinado de la tierra...". En cambio: "En las llanuras argentinas no existe la tribu nómada; el pastor posee el suelo con título de propiedad; está fijo en un punto, que le pertenece; pero para ocuparlo, ha sido necesario disolver la asociación y derramar las familias sobre una inmensa superficie" (...). "La sociedad ha desaparecido completamente" (...). "El progreso moral, la cultura de la inteligencia, de sembrada en la tribu árabe o tártara, es aquí no sólo desentradada, sino imposible" (Cap. I).

ción directa. Es una melancolía influida por Chateaubriand y Lamartine, en que el poeta siente no tanto el paisaje como tal sino su propia soledad proyectada como desolación, como desamparo ante el cosmos. Es un misterio derivado del espiritualismo antirracionalista, que se compagina con las formulaciones teóricas de la visión romántica de la realidad humana, natural y social; visión generada en Europa, como manifestación estética de la caída de las *seguridades* ante el proceso de convulsión y degradación de los valores tradicionales de la cultura europea: un fenómeno ya reconocido por la crítica como propio de la evolución de la sociedad dentro del devenir histórico signado por el industrialismo a esa altura del siglo XIX en el Viejo Mundo.

No dejaremos de reconocer que hubo, también, factores personales y locales (el temperamento individual de Echeverría, su propia experiencia vital, su desazón ante el panorama del país en relación con sus ideas); tampoco olvidaremos la tristeza de ciertas formas folklóricas autóctonas que por su parte pudieron haber gravitado y que obedecían a otras causas anteriores; pero lo que aquí nos toca señalar es que el factor dominante responde a una filiación netamente romántica inscrita en el marco de causas de la cultura europea, de la cual se habían nutrido el pensamiento y la sensibilidad del poeta después de cinco años de permanencia en Europa, donde el Romanticismo lograba su auge.

Por esta vía el *espacio* fue visto no tanto como inmediatez sino como distancia fantasmal e inhóspita; y el *tiempo* como sucesión simbolizadora de algo intemporal o ultratemporal. (Es verdad que para este modo de visión conspiraban el sentimiento religioso tradicional y la experiencia colectiva ante la pampa: extensiones, malones, cautivos). Lo que corresponde marcar es la aparición de un modo de visión del paisaje, no antes, sino precisamente después de la asimilación de la nueva estética por el poeta, en Europa. Sobre esta visión des-objetivante (¿des-apropiante?) del espacio argentino, se superpondría una esquematización iluminista perviviente y revitalizada. En efecto, el esquema que Sarmiento propone en su *Facundo* (1845): "Civilización"/"Barbarie", se corresponde con su visión de conjunto del espacio argentino y latinoamericano. La "civilización" está en las *ciudades* y la "barbarie" en la *campana*. Sin negar las motivaciones patrióticas de Sarmiento ni la validez de su magisterio o de su obra, es necesario reconocer que este modo de percepción fundamental de la cultura argentina fue lo que condicionó todo el diseño de base para su percepción del paisaje. Es la *campana*, identificada por la trasmutación axiológica final como escenario de la

barbarie, la escena (¿natural?) de un tipo de hombre personificado en un bivalente Facundo Quiroga, y extendido a la tipificación negativa de esos conductores de masas populares que fueron los caudillos. Reducida la concepción a un esquema rígido que derivaba el tipo de "sociabilidad" de un determinismo del medio físico (Romanticismo), y cualificada la extensión de nuestro territorio como "el mal que aqueja a la Argentina" (Iluminismo), no podía arribarse a otra cosa que a la oposición categorial con la ciudad-bien excluyente.

Sarmiento establece así, por encima del historicismo, la correlación inevitable *Naturaleza-barbarie*. En esto no es romántico, sino todo lo contrario. Su idea está presidida por el principio racionalista que reconoce a las "luces" y a sus poseedores un lugar de privilegio, también excluyente. Son, hasta que se logre la "educación" del pueblo, y esto por mucho tiempo, quienes tienen el derecho de señalar a los demás el rumbo del país —concretamente, el derecho de gobernar—. De allí su política agresiva contra el gaucho, que llegó al extremo de proponer su eliminación, por el derramamiento de sangre o por la transfusión racial. Y todo esto alentado por el afán, plausible en sí mismo, de imponer el progreso al país. Pero lo que aquí hay que resaltar es el sustento ideológico racionalista-positivista que dividió a los sujetos humanos en cultos y bárbaros sin atender a otras razones: por ejemplo, a la razón de la injusta situación del gaucho como consecuencia de la imposición de intereses oligárquicos y exógenos.

En este sentido sostenemos que el preconcepto esquemático *civilización/barbarie*, inspirador de las oposiciones *bien=ciudadal // campaña=mal* (Europa//América, etc.) fue un factor que interfirió en la visión sarmientina de nuestra realidad como pueblo, en la percepción objetiva de nuestra realidad física y cultural. Está de más agregar que tal concepción se vinculaba estrechamente con las necesidades de un progresismo a todo trance, correspondiente a los intereses de expansión del capitalismo europeo.

LA DESINTEGRACION DEL HÉROE

El *Facundo* tiene mucho de narración: intenta ser una visión literaria de la vida de Juan Facundo Quiroga, no tanto como sujeto de una biografía sino como prototipo. Desde esta perspectiva es asimilable a un intento epopéyico (vida de un conductor de pueblos en relación con las aspiraciones e ideales de una comunidad). Desde

tal punto de vista, empero, el personaje Facundo no aparece allí con los atributos del héroe positivo; resulta signado por la negatividad, precisamente por aquellas cualidades, atributos y conductas que deben ser consideradas como antimodelos en el marco de lo épico-didáctico. Así Facundo y los caudillos vienen a ocupar el sitio de esa negatividad: son antihéroes si nos atenemos a la estructura épica universal. El héroe, en un *Facundo* leído a través de la isotopía *civilización/barbarie*, es el General Paz, hombre asistido por las "luces", que combate con táctica "racional", europea, y por eso derrota a Quiroga. El General Paz será entonces el prototipo heroico, calificable positivamente dentro de la concepción racionalista de la cultura.

El *Facundo* ha tenido tal gravitación de tipo epopéyico (proposición didáctica de modelos y antimodelos a una comunidad) que durante más de un siglo ha sostenido la ideología, los entusiasmos y hasta la retórica oficialmente adoptados en Argentina y en buena parte de América. Por eso es que la revisión surgida desde las más diversos sectores de opinión entronca con el sentido opuesto que, en cuanto a este aspecto, tuvieron los movimientos populares de su siglo y del nuestro: la necesidad histórica, sentida ya colectivamente, de reвер los esquemas impuestos desde la perspectiva de los grupos dominantes. Entre otras cosas, la voluntad de rescatar el sentido épico positivo de los caudillos populares de Argentina y de Latinoamérica. Y no es casual que tal cambio de valoración sea contemporáneo con un proceso de dilucidación acerca de los factores culturales y económicos que determinaron y siguen determinando nuestra dependencia de los imperialismos de diverso signo.

El *Martín Fierro* constituye una respuesta al *Facundo* en la misma medida en que el texto hernandiano registra la auto-proscripción del héroe popular. Así como Hernández escribió la *Vida del Chacho* para reivindicar la imagen del "General de la Nación Don Ángel Vicente Peñaloza" (de cuyo asesinato inculpó allí mismo a Sarmiento, gobernador de San Juan), su *Martín Fierro* es una réplica paradójica destinada a rescatar un sentido realista para la epopeya del gaucho. La primera parte del libro (*El gaucho Martín Fierro*, 1872) narra el destierro del sujeto heroico (destierro impuesto, hacia la frontera; voluntario, hacia la tolдерía); la segunda parte (*La vuelta de Martín Fierro*, 1879), narra el retorno de un héroe cuya única salida es reconciliarse con la "Civilización" sarmientina, dejarse absorber por sus leyes y desintegrarse en ella. El gaucho protagonista se somete, así, a una doble auto-proscripción: huye primero desde la frontera hacia el salvaje, para después, una vez

regresado y reencontrado con sus hijos, dispersarse y desaparecer hasta el extremo de "muñir... de nombre". En oposición frontal con esto, la epopeya tradicional nos ofrece un rasgo muy significativo: el nombre del héroe viene siempre unido a su triunfo (aunque muera en la lucha, como Rolando), a su fama, a su representatividad, a su perduración como mito, nunca a una decisión de auto-desmitificación. Justamente la solución dada por Hernández al destino de sus gauchos sólo se puede explicar por el contexto histórico: en 1879 (final de la serie de presidencias "organizadoras": Mitre, Sarmiento, Avellaneda), ya estaba prácticamente consumada la etapa sangrienta de la incorporación de la economía argentina al sistema de producción impuesto por los planes financieros del capitalismo imperial: los bancos, los ferrocarriles y los fusiles de repetición —importados especialmente de Inglaterra— lo habían logrado.

A esta altura de la situación histórica ninguna posibilidad quedaba ya de erigir una epopeya del triunfo de los ideales nacionales como no fuera produciendo una escisión: de un lado la épica oficial, con su canto del Progreso, que levanta a Prometeo —sujeto irreal y retórico— como personificación mítica (Olegario V. Andrade) bajo la promoción directa de Avellaneda y de Roca; del otro, la visión del sujeto épico real —el gaucho— como héroe derrotado (Hernández) y sombrío (Ricardo Gutiérrez y Rafael Obligado).

A Hernández lo leyó por muchos años un público cuantioso e inaparente a la vez, representado por los sectores desposeídos, que se intercambiaban el *Martín Fierro* casi a la juglaresca, en el submundo social y cultural a que los confinaba la plutocracia criolla; como producto infraliterario destinado a paliar la derrota del estamento mayoritario de nuestra sociedad, ya silenciado e inmovilizado por la "Cultura"; a Andrade y a Obligado los leyó la oligarquía nuestra, que encontró en el mensaje triunfal del *Prometeo* (1878) su autojustificación épica, su legitimación ideológica y política, y en el sentido melancólico del *Santos Vega* (1881/85) una suerte de compensación estética, ya antes estimulada por el humanitarismo de Gutiérrez (Lázaro, 1869).

Hacia estos años, la escisión que hemos ejemplificado tuvo el valor de una versión literaria de las fracturas de la realidad argentina: de un lado el mito-nación, con la oligarquía como protagonista; de otro, el mito-pueblo. La conciliación de ambos extremos —la única con posibilidades épicas auténticas en el plano mítico— era imposible en lo real. Detrás de estas fracturas están las manos de los imperios ideológico-financieros, cuyos intereses se vehiculizaron a través de una tajante división de los componentes sociales básicos.

El gaucho, desaparecido como protagonista social, quedó relegado a una sibilidad; como héroe literario, a una configuración sombría, a un personaje sólo percibido como sombra⁹ ("sombra doliente", le llama Obligado); entidad sólo rescatable como idealización de una imposibilidad, ya totalmente dentro de la retórica del Romanticismo. (El Iluminismo había impuesto antes la categoría superior de las "luces" como criterio de selección social y cultural —y literaria, en consecuencia—).

El resultado más próximo a nuestro tiempo es la condenación del sujeto colectivo de la historia argentina a la resignación de un destino que oscila entre los dos extremos de los pseudo-mitos del Materialismo bifronte: un confort siempre inefable o una *révolte* siempre reprimible.

Frente a la opción que implantan los materialismos a nuestro pueblo, una experiencia histórica de frustraciones se condensa y salta hacia el plano literario, donde cristaliza la propuesta hernandiana: la prudencia sin picardía acomodaticia; la dispersión "a los cuatro vientos", el cambio de nombre, la "promesa" secreta "que todos debían cumplir". Un escarmentado proyecto de "fe"¹⁰.

Acaso no sea tarde todavía para que aprendamos a leer la realidad argentina en el eje de la oposición Facundo/Fierro. Acaso quede tiempo aún para que dejemos de leer su notación elegíaca. Es probable que la sustancia épica de estos libros sea capaz de abrirse genuinamente a una lectura epopéyica. Un gran argentino lo intentó en su momento (a contrapelo de la realidad, pero lo hizo). Fue, precisamente, el que había definido "el origen de toda patria" como "una necesidad de justicia". En su lectura estalla la distopía y la unidad se funda. Por virtud de esa lectura unitiva, integradora, genuinamente mítica, se hace posible advertir que *Martín Fierro* es lo más entrañable de *Facundo*.

⁹ G. P. DEL CORRO. "La sombra romántica en la literatura argentina" (Revista *Humanidades*, N° 10, año 10, 1968. Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional, pp. 91-105).

¹⁰ De tal escarmiento no podrá desentenderse ningún "proyecto nacional" que se pretenda argentino. La experiencia está dada por una "Civilización" generadora de pseudo-mitos, sustitutivos, tecnicados y por una "Barbarie" cuya mitogénesis auténtica no admite sustitución. Es precisamente lo dado, lo que hay que sustituir: ese encuadramiento de todo un pueblo y toda una historia, con su esencial complejidad, dentro del marco de simplificación de un paradigma aberrante, que ha cumplido dos funciones aciagas: la desviación del sentido mítico prístino de uno de nuestros libros mejores, y la desviación del sentido civilizador de nuestras clases dirigentes. Hay que recuperar a Sarmiento salvando de Iluminismo su *Facundo*.

ORGANIZADORES

A.I.E.S.E.C., Asociación Internacional de Estudiantes de Ciencias Económicas y Empresariales, fue creada en 1948 como asociación independiente, no política y no lucrativa, dirigida íntegramente por estudiantes. Actualmente está presente en 67 países de los cinco continentes y en más de 500 universidades de todo el mundo.

Así mismo posee el total reconocimiento de la O.I.T. y el estatus consultivo de la UNESCO.

A.I.E.S.E.C. comenzó en España en 1953 y en la actualidad cuenta con sedes locales en 29 Facultades y Escuelas de Ciencias Económicas y Empresariales de todo el país.

Director del Proyecto:
Juan Ignacio Calderón

UNA MIRADA HACIA



ARGENTINA

CICLO DE CONFERENCIAS

3, 4, 5 y 6 de octubre

**Salón de Actos
del Ateneo de Madrid**

Organiza:



en colaboración con:

**La Embajada de la República Argentina en España,
La Sección Iberoamericana del Ateneo de Madrid, y
el Instituto de Cooperación Iberoamericana ICI.**

PROGRAMA

Día 3

"UN ESPACIO PARA LA CULTURA, CONOCER LO DESCONOCIDO"

Un repaso al panorama cultural de hoy, haciendo hincapié en todo aquello que no llega a la opinión pública española.

Ponente: *Daniel Moyano*, escritor.

Día 4

"LA REPUBLICA EN REFORMA, CAMBIO INSTITUCIONAL"

La Reforma Constitucional puede ser la salida política hacia el futuro.

Ponente: *D. Enrique Bacigalupo*, magistrado del Tribunal Supremo y catedrático de Derecho Penal.

Día 5

"UNA NUEVA CONCEPCION DE LAS RELACIONES JURIDICAS HISPANO-ARGENTINAS"

Introducción, estudio y comparación de las relaciones jurídicas entre ambos Estados. Ejemplos concretos.

Ponente: *Herardo M. Quijano*, Ministro Consejero de Asuntos Jurídicos de la Embajada de la República Argentina en España.

Día 6

"EL FUTURO DE LA COOPERACION ECONOMICA"

El Tratado de Cooperación Económica entre la República Argentina y el Reino de España.

Ponente: *Héctor Rodríguez Molnar*, abogado.

Todas las sesiones darán comienzo a las 18 h. y concluirán con un coloquio entre los asistentes.

*Acaro a
"Benedetto"*

ARGENTINA, PAIS DE EXILIADOS

Cuando Jorge Luis Borges -uno de los pocos escritores que no tuvo necesidad de huir durante la última dictadura militar argentina- supo que iba a morir, víctima de un mal incurable, resolvió que el hecho sucediese fuera de su tierra, en Suiza. ¿Por qué? La pregunta puede tener una respuesta particular, pero merece la pena indagar en busca de una explicación general.

Porque no se trata de Borges solamente. En su momento, restituida la democracia con el triunfo del presidente Raúl Alfonsín, Julio Cortázar intenta, visitando su país, una aproximación que le permita plantearse el regreso, tras tantos años de exilio. La experiencia es frustrante. Al parecer, ya no lo necesitaban. Y regresó para morir en París.

Otro escritor, Antonio Di Benedetto, que opta por el retorno, al poco tiempo de regresar muere solo, pobre y olvidado, víctima de una enfermedad producida por la tortura sufrida durante sus años de cárcel. En sus cartas y en su última visita a Madrid, donde pasó sus últimos años, me confesaba su deseo de volver a España. Allá no tenía trabajo, ni una casa donde vivir, y había envejecido prematuramente.

Ariel Ferraro, un poeta de La Rioja argentina, que debió huir, acusado de extremista y ateo peligroso, y que durante su exilio en España se ganaba la vida enseñando religión en un Instituto de Vallecas, regresó para morir, también en el olvido. Y podría seguir citando ejemplos de esta especie de fagocitosis histórico-literaria a la que

alude Enrique Larreta, refiriéndose a José de San Martín, el héroe nacional que muere en el exilio: "Tú, destructora tierra, tú misma lo has matado".

El sociólogo Julio Mafud señaló hace unos años el tema del desarraigo en la sociedad argentina, a partir del indio precolombino, que obligado a cambiar de costumbres y de dioses es el primer desarraigado, en su propia tierra. Desarraigado fue también el conquistador español, que consideraba aquéllo como un lugar de paso para hacer fortuna, donde vivía solo, sin mujer ni familia, pensando siempre en el regreso.

Producto de esta soledad es el trato carnal con las indias, que no fueron sus mujeres legítimas. De la cruce de esos dos desarraigados surge el gaucho, que por no ser ni indio ni español será siempre un marginado, a quien Sarmiento en su Facundo coloca del lado de la "barbarie" o incultura, un tipo humano que se fue extinguiendo por efectos de la "civilización", obligado a vivir en una indigente situación social que José Hernández en su Martín Fierro denunció para siempre.

Cuando el territorio estuvo despejado de indios y de gauchos, y creadas las condiciones para el advenimiento de una burguesía nacional teniendo como modelo a la europea (especialmente la inglesa y la francesa), comenzó la gran inmigración. Las tierras arrancadas a los indios y negadas a los gauchos fueron cedidas a los inmigrantes, mayoritariamente italianos y españoles, creadores de la agricultura y la ganadería y verdaderos protagonistas del proyecto de país agro-exportador que completa su evolución como tal a finales del siglo XIX, y que el poeta Leopoldo Lugones, uno de los maestros de Borges, exaltará

en 1.910, año del centenario de la independencia, en su Oda a los ganados y las mieses.

Pero sucede que los inmigrantes también eran desarraigados. Iban allá a "hacer la América", pensando siempre en el regreso, o guardando secretamente en su corazón el cariño irrenunciable por sus países de origen. Esta situación de exilio y de tristeza se manifiesta en la música urbana, el tango, que nace en los prostíbulos, es decir, en un lugar de hombres solitarios, donde se repite la relación furtiva del español con las indias. Por eso el tango es lacrimógeno y pesimista, un lamento de solos. También lo es la música folclórica del interior, marginado de Buenos Aires, fuera de la historia, donde se han refugiado los descendientes de indios y de gauchos para llorar su exclusión de la historia y su pobreza.

Buenos Aires, que quiere ser Europa, mira hacia ella dando la espalda al resto del continente. Pero no puede serlo. Por eso lo más auténtico de su cultura urbana es el tango, donde expresa sus frustraciones, es decir, sus verdades más profundas y dramáticas.

De estos desencuentros o soledades surgiría, creo, esa ley del olvido, esa indiferencia, esa falta de sentimiento cohesionante, de pensarse como una unidad espiritual, que subyace, aunque los propósitos sean otros, en el inconciente colectivo. Esta particularidad argentina fue uno de los temas de la novelística del olvidado Eduardo Mallea, y lo que hizo decir a Ortega y Gasset, citado por Mafud: "En el argentino predomina, como acaso en ningún otro hombre, la sensación de una vida evaporada sin que se advierta".

Argentina comenzó esta aventura expulsando nada menos que al padre de su independencia, José de San Martín, que además libertó a Chile y

al Perú; personaje poco conocido en España, de quien circula actualmente aquí una biografía esclarecedora, hecha por Carlos Mamonde, otro exiliado.

La poderosa Buenos Aires amenazó represaliar al ilustre guerrero cuando éste, asegurada militarmente la independencia con los triunfos obtenidos en Perú, regresó a su país y se negó a reprimir a los caudillos de provincias, que se oponían a la metrópoli que les negaba su derecho a la existencia. San Martín tuvo que refugiarse en Europa, donde vivió una vejez de olvido y de pobreza, de la que lo salvó en los últimos años su amigo español Alejandro Aguado, Marqués de las Marismas del Guadalquivir, con quien se encontró casualmente en Francia.

En la reciente película de Solanas, Tangu: el exilio de Gardel, no estrenada todavía en España, hay una escena donde un desterrado por la dictadura de Videla, en París, se lamenta de su situación. Lo acompañan dos ancianos, que le dicen: "no te aflijas, algún día podremos volver todos". Uno de ellos es Gardel; el otro, San Martín, uniendo en un solo momento doscientos años de exilios y de olvidos.

Acaso Borges, que sin duda conocía bien esta constante argentina, eligió exiliar su muerte en Ginebra, en busca de un destino europeo que lo preservase de la amenaza latente del largo olvido de las pampas.

Daniel Moyano

Plan de trabajo para Cádiz

Breve introducción sobre la función de la literatura como búsqueda. Lectura y explicación de textos precolombinos desde este punto de vista, especialmente los de la literatura náhuatl con su concepto de la palabra como medio de acceso a lo desconocido.

Idea de América como utopía europea. Explicación de la obra de Kafka como búsqueda de un fundamento. Su novela "América" desde este punto de vista.

Función de la novela del siglo XIX en Europa como descripción del nacimiento, apogeo y decadencia de la burguesía. La novela en América, su función como búsqueda de una identidad. Sus diferentes actitudes según las regiones: el sentido de la muerte en México, con lectura y explicación de "Pedro Páramo" de Rulfo; sentido lúdico en la narrativa del Caribe; el sentimiento indigenista en el Perú; visión metafísica en los escritores rioplatenses.

Se estudiarán autores clave, como medio de entrar en los demás, pero referidos a su entorno, desde una antropología cultural, y la literatura de su época, así como los autores no tan conocidos que les sirven de referencia o en los cuales se apoyan. Por ejemplo, Borges y el mundo cultural que le rodea: las hermanas Ocampo, Macedonio Fernández, Evaristo Carriego, Leopoldo Lugones, Scalabrini Ortiz, Arturo Jauretche, etc..

La literatura rioplatense en su contexto, desde finales del siglo XIX. Sarmiento y el interior del país. Mitre traductor. Escritores "militares": las "Memorias" del Gral. Paz y las del Gral. Lamadrid. La argentina agraria de Lugones. José Hernández y los caudillos del interior, su "Martín Fierro". El radicalismo. El peronismo. El tango. Los "cabecitas negras" (fenómeno de migración interna). Onetti y su mundo, en relación con Felisberto Hernández, Horacio Quiroga, etc. Cortázar y su entorno porteño.

La literatura del interior, inclinada hacia una percepción latinoamericana de la realidad, próxima a Rulfo; sus diferencias con la de Buenos Aires, centrada en Borges, próxima a Europa. El lenguaje en una y otra. Música popular del interior y de Buenos Aires.

La generación argentina sacrificada por la dictadura militar de 1976, mediante la muerte o el exilio: Haroldo Conti, Rodolfo Walsh, Antonio Di Benedetto, etc. Lectura y explicación de sus obras.

El curso se desarrollará durante tres meses, con dos clases semanales.

TALLER LITERARIO

Paralelamente, se organizará un taller literario al que tengan acceso personas no pertenecientes a la Universidad, también de tres meses de duración, con una clase semanal.

Primer mes: el cuento, su estructura y práctica de escritura. Estudio de las obras de los grandes maestros, explicación de sus mundos: Chejov, Poe, Melville, Rulfo, Borges, Cortázar, etc..

Segundo mes: la novela, estructura y función, historia de su desarrollo, acceso a las obras consideradas "difíciles" como el "Ulises" de Joyce, las novelas de Kafka, "Rayuela" de Cortázar. etc.

Tercer mes: la poesía. Teorías. Práctica. Lectura y comentario de autores de lengua castellana y de poesía extranjera. Antonio Machado, Miguel Hernández, los "poetas malditos" franceses. Quassimodo, Ungaretti, Whitman, Neruda, Huidobro, César Vallejo, etc. Una especie de viaje en busca del endecasílabo y y del soneto: Petrarca, D. Alighieri, Boscán, Garcilaso, hasta llegar a Miguel Hernández.

Las clases, tanto en el aula como en el taller, estarán enfocadas más dentro de los criterios de un creador que del análisis académico. Se explicarán vivencias, procurando ver a los escritores desde adentro, sus relaciones personales con la literatura y con la vida.

Fuera de clase, tanto del taller como del aula, contacto personal con los alumnos, convivencia, amistad, lectura de sus trabajos, ayuda para vincularlos con el mundo de la literatura, orientaciones, editoriales, etc.

Preparación de una bibliografía accesible sobre los temas teóricos tratados y obras de los autores estudiados.

Plan de trabajo a desarrollar en 9 meses

Objeto: facilitar el acceso y el contacto real con la literatura y el placer por ella, su comprensión cabal y la práctica de la misma. No será un estudio sistemático o académico sino tomas de contacto en especies de saltos por las cimas más significativas y amenas del corpus literario, como un viaje para ver y entender lo más vivo o importante de cada momento literario visitado, donde el expositor actuará como un guía inteligente.

Método: parafraseando a Unamuno, no se trata de meterse la literatura en la cabeza sino de asomar la cabeza de uno en sus territorios. Exposición amena, acompañada en lo posible por elementos visuales, diapositivas, películas o videos, escenificaciones, material impreso, presencia viva de autores contemporáneos, diálogo con ellos, celebraciones con clases especiales de las efemérides significativas en el mundo de la cultura literaria.

Primer trimestre: introducción
y grandes momentos

Introducción

Función de la literatura en la sociedad, sus relaciones con los mitos, sueños y misterios; como historia del espíritu humano; como instrumento de investigación de la realidad. Breves "visitas" a los teóricos e historiadores (M. Eliade, Levy Strauss, Sartre, Croce, Pfeiffer, Hausser, Curtius, etc.) así como a los testimonios de los creadores de todos los tiempos, junto a nociones de teoría del lenguaje y su función. Paralelamente con la introducción teórica, desde el primer día de clase se realizarán tareas de práctica literaria con el fin de restarle abstractividad a la teoría.

Grandes momentos

Acceso, a través de la explicación de obras y autores específicos, a algunos de los grandes momentos de la literatura universal: el mundo clásico, el modernismo, el surrealismo, etc., como respuestas o actitudes ante el medio, la literatura intentando aprehender la realidad del mundo. La llamada "mirada del alma" de la narrativa rusa, la burguesía como tema de la novela francesa e inglesa del siglo XIX, la búsqueda de una identidad como tema de la novela latinoamericana del siglo XX en sus expresiones indigenista, lúdica y metafísica. Los "poetas malditos", el romanticismo alemán y sus búsquedas, las generaciones españolas del 98 y 27. Como parte

Octubre octubre
de S. Pedro

what is the story

de apoyo visual, escenificación de fragmentos de teatro clásico y moderno y obras para títeres de Valle Inclán y Alfred Jarry.

Práctica de creación

Práctica oral de la literatura, con repetición de cuentos oídos en la infancia; análisis y crítica colectivos del lenguaje utilizado; búsqueda de las estructuras; el núcleo de la historia. Explicación del tono de una historia; diferencias entre la oralidad y la narración escrita.

Lectura y análisis de los cuentos "A la deriva" y "El almohadón de plumas" de Horacio Quiroga, buscando en el primero las palabras, o las relaciones entre ellas, que crean la atmósfera de este cuento; explicación de este elemento narrativo, y en el segundo la "epifanía", con explicación de este término joyceano.

Explicación del concepto "psicología del personaje" en el cuento "El corazón delator" de Edgar Poe.

Repetición oral de los cuentos leídos. Intentar escribir algo como eso.

Lectura y análisis de "Casa tomada" de Cortázar, descubriendo los elementos que crean ilusión de realidad en un hecho "fantástico". Comparación de este cuento con otros similares del mismo autor y de otros escritores de ficción "fantástica", hasta descubrir que lo real es también fantástico. Diferencias entre las historias clásicas de fantasmas de la literatura inglesa y los cuentos fantásticos actuales de Borges, Cortázar y otros.

Trabajos prácticos con obras de poetas de la generación del 27. Invitación a Rafael Alberti.

Práctica de versificación, improvisando con distintos metros hasta descubrir su simple mecánica auditiva.

Segundo trimestre: grandes autores

Visitas guiadas a las grandes "catedrales" de la literatura, mediante la explicación de sus obsesiones y sus mundos y el acceso a su realidad humana por sus biografías y confesiones: Cervantes, Kafka, Dostoievski, Tolstoi, Alighieri, Shakespeare, Goethe, etc., entre los narradores, y Baudelaire, Rimbaud, Lorca, Vallejo, Machado, Huidobro, Neruda, etc., entre los poetas. Lectura y análisis de elementos significativos para los primeros; análisis estilísticos, formas poéticas, mundo interior y épocas para los segundos.

La narrativa latinoamericana. Explicación de contenidos de Carpentier, Asturias, Borges, Guimarães Rosa, Onetti, Cortázar, Rulfo, García Márquez, etc., con posible asistencia o visita de Onetti o respuestas suyas, grabadas en cinta, a preguntas de los alumnos, y presencia, en lo posible, de otras figuras de esta narrativa.

Práctica de creación

Estudios del problema fondo y forma en cuentos de Chejov, Hawthorne, Edgar Poe, etc. Uso de la ironía en Chejov.

Contar oralmente los cuentos que se estudien.

Importancia del "punto de vista" en cuentos o novelas de Faulkner, Onetti, Borges.

El humor como elemento del cuento moderno. Chejov, Cortázar, Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, etc.

Uso del lenguaje coloquial y dialectal en autores hispanoamericanos. Audición de cuentos de Rulfo grabados por el autor. Estudio de las "sonorizaciones" del castellano en España y América, importancia de la "voz" en un escritor. Reconocer el "timbre" de un autor, como si se tratara de un instrumento musical (un oboe y una guitarra hacen una misma nota, pero son diferentes).

Tercer trimestre: grandes obras

Lectura y profundización de grandes poemas

Elegía, de Miguel Hernández

Oda a un ruiseñor, de John Keats

Barco ebrio, de Arthur Rimbaud

Tierra devastada, de T.S. Eliot

Cementerio marino, de Paul Valery

Golpe de dados, de Stephan Mallarme

Altazor, de Vicente Huidobro

Poemas de F. Pessoa

En los autores no españoles se cotejará la traducción con la versión en la lengua original.

Acceso, mediante el análisis, a las novelas llamadas difíciles

América, de Kafka

Paradiso, de Lezama Lima

Ulyses, de Joyce

Rayuela, de Cortázar

Pedro Páramo, de Rulfo

Práctica de creación

Escritura de cuentos y poemas, discusión colectiva de los mismos, aplicando los conocimientos adquiridos. El verso libre. Ritmos, El ritmo en la prosa. Problemas técnicos específicos de la narrativa: comienzo, climax, suspense, desenlace, sugestión, atmósfera, conflicto, acción, núcleo o foco de interés. Teoría del cuento. Teoría de la novela. Ideas sobre la poesía.

XA0019

U POL XJ0858 MUN EXG ICX

NNNN ZCZC TTQP PPPP

HHHH UUUU

TEMA PREVISTO SUICIDIO

BUENOS AIRES, MAS SUICIDAS QUE EN SUECIA-1

BUENOS AIRES, 29 AGO (EFE).- LA CAPITAL ARGENTINA ENCABEZA EN LA ACTUALIDAD EL RECORD MUNDIAL DE SUICIDIOS, Y EL CONSUMO DE DROGAS TRANQUILIZANTES +SUPERA HOLGADAMENTE EL CONSUMO DE ASPIRINAS+.

ESTAS SON ALGUNAS DE LAS CONCLUSIONES PRESENTADAS POR EL SIMPOSIO TEORICO-CLINICO SOBRE +EL NIÑO Y LA FAMILIA EN PSICOANALISIS+, REALIZADO ENTRE EL 22 Y EL 25 DEL CORRIENTE EN BUENOS AIRES.

EL ENCUENTRO CONTO CON LA PARTICIPACION DE DESTACADOS ESPECIALISTAS NACIONALES EN LA MATERIA, Y BUSCO +REVERTIR LAS FALLAS ESTRUCTURALES EXISTENTES EN LA SOCIEDAD ARGENTINA+.

EL PSICOANALISTA ISIDORO GURMAN, TITULAR DE LA INSTITUCION +GRUPO+, UNA DE LAS ORGANIZADORES DEL SIMPOSIO, DECLARO A +EFE+ QUE +EL TOTAL DE SUICIDIOS EN BUENOS AIRES ES PORCENTUALMENTE MAYOR QUE EN SUECIA+, PAIS SENALADO CON LOS MAS ALTOS INDICES DEL MUNDO.

GURMAN RECORDO QUE EN SUECIA, +DONDE LOS FACTORES SOCIALES ESTAN ASEGURADOS, HAY UNA ENORME CANTIDAD DE SUICIDIOS, PERO EL TOTAL DE SUICIDIOS QUE HAY EN BUENOS AIRES ES, PORCENTUALMENTE MAYOR QUE EN AQUEL PAIS+.

EL ESPECIALISTA ACLARO: +SOLO QUE LOS SUCEOS LLEVAN ESTADISTICAS Y LAS PUBLICAN, EN CAMBIO NOSOTROS NOS GUIAMOS POR LO OBSERVADO EN LA PRACTICA MEDICA -CLINICA, PORQUE NO EXISTEN ESTADISTICAS OFICIALES AL RESPECTO+.

SIGUE GGGG

08/29/08-24/84

XA0020

U POL XJ0859 MUN EXG ICX

NNNN ZCZC TTQP PPPP

HHHH UUUU

BUENOS AIRES, MAS SUICIDAS QUE EN SUECIA-2F

EL PSICOANALISTA ARGENTINO SEÑALO ADEMAS QUE +EL CONSUMO DE DROGAS TRANQUILIZANTES, QUE SON LAS INDICADORAS DE CUALQUIER CONFLICTO PSICOLOGICO, ES MUY SUPERIOR AL CONSUMO DE ASPIRINAS+.

GURMAN DEFINIO EL CRITERIO A PARTIR DEL CUAL SE DEFINE EN ARGENTINA EL CONCEPTO DE SALUD Y ENFERMEDAD, AFIRMANDO QUE +LA ENFERMEDAD ES AQUELLO QUE RETIRA A ALGUIEN DEL CIRCUITO PRODUCTIVO+.

+CUANTO MAS EL HOMBRE SE INSERTA EN EL CIRCUITO PRODUCTIVO -AGREGO EL ESPECIALISTA- Y MAS SE TRANSFORMA EN HOMBRE DE TRABAJO, TANTO MAS SANO ESTA PARA EL ACTUAL CRITERIO OFICIAL Y PRIVADO+.

GURMAN PUNTUALIZO QUE +LA RAZ DEL PROBLEMA ESTA EN LAS CONDICIONES DE TRABAJO DE CUALQUIER SUJETO EN LA BUENOS AIRES ACTUAL, QUE PODRIAN CALIFICARSE DE MENTALMENTE INSALUBRES, CUANDO SE DEBE TRABAJAR ENTRE 12 Y 13 HORAS DIARIAS PARA MANTENER A UNA FAMILIA+.

+ESTE SISTEMA DE ALIENACION INDUCE A LA GENTE AL CONSUMO DE DROGAS, CADA VEZ MAS FRECUENTE EN BUENOS AIRES, PORQUE TIENDE A PRODUCIR ESTADOS DE EUFORIA QUE BORRAN ESAS CIRCUNSTANCIAS DE ALIENACION QUE LA SOCIEDAD MISMA PLANTEA+, AFIRMO EL PSICOANALISTA.

GURMAN CONCLUYO EN EL +EL ESTADO ARGENTINO, QUE SE PROPONE LA DEFENSA DE LA FAMILIA, LE POSTULA A SUS INTEGRANTES PAUTAS IDEALES A CUMPLIR Y, AL MISMO TIEMPO, LE RETACEA O LE NIEGA LOS SOPORTES PARA PODER CUMPLIRLAS+. EFE

RCC/JF GGGG

08/29/08-28/84



La Constitución de 1812



175 ANIVERSARIO

MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA

MINISTERIO DE RELACIONES CON LAS CORTES
Y DE LA SECRETARIA DEL GOBIERNO

~~Cassette~~

2 cintas de 90' @

cajas pero que
me copie Berger y
Cristian.

Pedir a Ridi discos
de Conti y Walsh

805

822

Aug. 54

La Rioja

El 'jazz' se queda con el público de verano

Julio será un perfecto escaparate de las corrientes musicales que dominan este género

JORGE FLO, Madrid

El mes de julio traerá un gran número de actuaciones musicales en directo. Sucede igual todos los veranos —los famosos *bolos*—, pero lo que no es habitual es que gran parte de los conciertos vayan a ser protagonizados por el *jazz*. Tanto en su aspecto clásico como en el más innovador, julio va a ser un perfecto escaparate de las distintas corrientes que hoy en día dominan el mundo del *jazz*. Parte importante serán los festivales de *jazz* de Vitoria y San Sebastián.

El *jazz* vive actualmente una lucha de tendencias —posiblemente más centrada en la crítica que en los músicos— que, al margen de una mayor proyección popular, está ayudando a una mayor clarificación de este sonido. Por una parte, el *jazz* clásico, y por otra, la facción innovadora se encuentran en un punto en el que las conexiones entre ambas tendencias cada vez son más oscuras.

Desde que Miles Davis sentara las bases de lo que se ha llamado primero *jazz-rock*, luego *fusion*, y ahora *contemporary jazz*, los movimientos más puristas no han dejado de escandalizarse. Es lógico que el *jazz* evolucione. De la misma forma que el *rock* ya no es sólo sonido Chuck Berry, el *jazz* tenía que beber, y lo ha hecho, en diversas fuentes —el propio *rock*, *blues*, *pop*, *funk*— y ha abierto el abanico de posibilidades de su sonido y ha devuelto la moneda a estos movimientos, siendo parte importante del éxito de artistas como Sade.

Como consecuencia directa de esa mayor apertura de miras —comercialización, que diría la parte tradicional—, el *jazz contemporáneo* se ha colocado en algunos países en niveles de ventas y capacidad de convocatoria que le han apartado del camino minoritario y así varios de los artistas más significados han sido contratados en nuestro país.

Innovadores

Los festivales habituales cuentan con dos programas perfectamente complementados, de tal forma que Vitoria representaría la faceta innovadora y San Sebastián la más tradicional. El 12 de julio Vitoria abrirá —no podía ser otro— con Miles Davis, que estará acompañado, una vez más, por una banda nueva. Tras él (días 13 y 14), dos músicos con gran capacidad de transformación: George Benson y Herbie Hancock. El primero gusta jugar con suaves baladas *pop*, mientras que Hancock campa a sus anchas por el



MARISA FLÓREZ

El trompetista Miles Davis, durante una actuación en Madrid.

funk más bailable, aunque ambos variarán su repertorio para adecuarlo a su faceta más *jazzera*. El festival finalizará los días 15 y 16 con un Al di Meola cada vez más lejos del *jazz* tradicional —en sustitución del esperado Larry Carlton, tiroteado hace unas semanas por unos ladrones—, seguido de la banda de Steve Gadd, y el último día, el brasileño Milton Nascimento.

San Sebastián cuenta también con un completo programa de corte tradicional con María del Mar Bonet-Manel Camp y

Carlos Santana-Wayne Shorter, como excepciones más notables. El ciclo, desde el 19 al 25 de julio, incluye a Carmen McRae, Gerry Mulligan, Wynton Marsalis, Art Blakey, Woody Shaw o Jan Garbarek como elementos más destacados.

Como complemento a estos festivales, una representación —que puede considerarse de lujo—, de *fusion* o *jazz rock*. Ante todo, el saxofonista David Sanborn, músico procedente del *blues* y con una de las carreras más eclécticas del movimiento,

que incluye a Bruce Springsteen o The Eagles. Es una auténtica estrella en Estados Unidos. Y finalmente Yellowjackets (una de las mejores bandas de *fusion*), el versátil violinista Jean-Luc Ponty, metido tanto por la senda de la experimentación como por la del *rock*, y Chuck Mangione, dueño y señor del fliscorno y creador de la inolvidable banda sonora de la película *Los hijos de Sánchez* y de temas como *Feel so good*, que hace exactamente 10 años le situaron en la cresta de la popularidad.

RIESGOS DE LA LITERATURA

Sobre el espíritu y origen de los textos

EDUARDO HARO TECGLÉN

Los temas en la literatura narrativa son relativamente pocos; los argumentos —en su sentido de *fábula* o *intriga*— son menos aún. Las variaciones en la forma de narrarlos —en lo adjetivo, en lo circunstancial, en lo constructivo— son infinitas, y constituyen la esencia de este tipo de literatura. Desde que hay memoria de la literatura universal, temas y argumentos transmigran de un escritor a otro, unas veces con declaración expresa de su procedencia, otras sin siquiera tenerla en cuenta, como era frecuente en el Siglo de Oro. Esta costumbre estaba favorecida por el trato a la propiedad intelectual, que se entendía de manera muy distinta. Los escritores cobraban una cantidad por el encargo: por la entrega del manuscrito. Desde que cobran un porcentaje y, por tanto, es el lector o espectador el que paga al escritor, y las cantidades pueden ser muy altas, se ha introducido la noción de *plagio*. Actualmente hay otras variantes en la forma de pago por la obra literaria que cambian o modifican la situación y que pueden influir en la obra literaria, en el resultado artístico, de manera distinta. La idealización legislativa supone que ciertas obras contienen un cierto nivel de cultura y que hay una tendencia entrópica del consumidor a rechazarla; para que subsista, las instituciones encargadas de ese difícil ministerio fomentan de varias formas su producción, pagando parte o todo de los gastos de difusión. Al escritor le llega poco de ese sufragio: su porcentaje viene mermao precisamente por la entrega lateral de dinero, que obliga a precios políticos con el fin de disminuir la resistencia a lo cultural, y a un número menor de copias o representaciones para que la minoría afecta a esa protección tenga un mayor número de obras a su disposición. A veces las instituciones le compensan dándole una cantidad única por el encargo, lo cual es muy frecuente en otro arte, la música, donde la división entre lo culto y lo popular es, ahora, abismal. Sobre todo en lo referido a lo contemporáneo.

En esta economía de la obra literaria terea el tema de la caducidad de los derechos de autor, recientemente rebajada por la nueva ley de Propiedad Intelectual. En principio no se sabe bien

por qué una propiedad intelectual tiene que tener un tratamiento especial con respecto a propiedades materiales: tierras, inmuebles, acciones, comercios, cuya transmisión a herederos está gravada por unas formas de derechos reales, pero que no se extingue. La doctrina del tema es la de que el acervo cultural de una nación ha de tener el coste más bajo posible, para que pueda ser interpretada, ejecutada o difundida por cualquiera y, por tanto, estar a la disposición de todos. Pero en este caso de obras de dominio público aparece siempre un intermediario, considerado como adaptador; a él corresponden los beneficios del porcentaje de la obra considerada como de dominio público, y se le suelen abonar cantidades previas por el encargo, que oscilan en el teatro entre las 500.000 y los varios millones de pesetas, según la categoría o la firma del adaptador. Otras benefician directamente a las compañías, empresarios, editores de libros o de partituras, casi siempre a partir de esa noción de la adaptación.

Pocos temas

La adaptación ha existido siempre, por la razón antes expresada de la escasez de los temas y argumentos o por la necesidad de que lo adjetivo o lo circunstancial imperen; o por la existencia de la versión de una lengua extranjera original, para la cual la palabra traductor se queda corta. Y se queda corta, como la de adaptador, por el aluvión fácil y barato que se ha lanzado sobre esta brecha abierta para ganar algún dinero sobre el talento o el ingenio de autores anteriores o extranjeros. Un traductor o un adaptador profesionales, con la cultura propia suficiente como para tratar materias culturales, son suficientes y necesarios. Su trabajo es delicado y vivo, y la versión al idioma distinto es una escritura que conserva en lo posible la casi impalpable esencia del original. Unos aficionados o unos advenedizos o principiantes pueden destrozar ese original. Por razones de su economía, editores y empresarios suelen aceptar y encargar estos trabajos incipientes. Otra razón es que los traductores aproximados se suelen prestar con más facilidad a versiones que correspondan al espíritu comercial o a la superposición de



Una escena de *Tartufo*, adaptada por Enrique Llovet y dirigida por Marisa Flórez.

otros valores sobre los originales. Por todas estas cuestiones está en discusión ahora el valor de las adaptaciones. Enrique Llovet, adaptador profesional en el teatro, defiende su necesidad en el *Boletín informativo* de la Fundación March; pero a Enrique Llovet nunca, que yo recuerde, se le ha podido reprochar una traición deliberada al texto adaptado. Si ha usado de su libertad en *Tartufo* o en *Sócrates* —los dos con inolvidable y excelente dirección de Adolfo Marsillach— era porque estaban por encima de la adaptación o de los textos inspiradores: era una creación nueva, y escrita para los tiempos que corrían, de unos moldes originales. Obras propias.

La necesidad de la adaptación es siempre evidente. El hueco por el que una cierta picaresca se introduce en ella es más dudoso. La picaresca está muchas veces teñida de buena intención, de voluntad social o estética; otras es una cacería de dinero con poco trabajo. La conversión de una obra de Strindberg en feminista o la de una de Calderón en judai-

zante son hechos anticulturales que suceden en nuestro tiempo. Calderón es uno de los ejemplos más angustiosos de muchos tiempos, desde que los alemanes le descubrieron como romántico y una escuela de hispanistas americanos decidieron que su grandeza poética y dramática no podía ser un monstruo de la venganza y el honor patológico, y decidieron que estaba haciendo una crítica de su época por la exageración; a esa luz se resolvieron las polémicas producidas en el liberalismo del siglo XIX, y aun de principios de éste, que rechazaban enteramente a Calderón por conservador y retrógrado.

Contradicciones

Es una escuela a la que se ha adscrito una intelectualidad española a la que resuelve su contradicción interna; y el resultado es un Calderón representado del que pueden desaparecer los valores de testigo de su tiempo, de cronista de su época, que suelen ser los que pedimos a un clásico. Para operar estas transformaciones se añaden, además, otras

sombras y otras dudas sobre los escritores del pasado. Se dice, y es cierto, que aparte de los manuscritos originales que se conservan, todos los demás y las ediciones posteriores son ya traiciones al original.

Como consecuencia del pago al autor por el derecho a usar la materialidad del manuscrito, surgieron los que se llamaron *memorias*. Acudían a las representaciones con una técnica de memoria que les permitía luego reconstruir la obra. En una primera representación retenían el orden de las escenas y el argumento tal como se desarrollaba; en otras, los versos más sonoros y los de relleno. Estos manuscritos los vendían a otros representantes con el nombre del verdadero autor. Cuando se descubría a un memorión en el teatro, se le apaleaba y se le expulsaba. Pero si conseguía terminar su labor, había ganado. Esto quiere decir que los textos que se conservan de muchas obras clásicas son falsos, reproducidos con impropiedad. De todas formas, los adaptadores no eruditos, no profesionales, no acuden a los manuscritos originales o falsificados, sino a adaptaciones ya hechas por otros o en tiempos pasados.

Esta gran duda sobre la originalidad viene a ser una coartada para realizar toda clase de modificaciones, más otras coartadas: la necesidad de acudir a las medidas técnicas y sociales de nuestro tiempo. La imposibilidad de reunir grandes repartos, la duración máxima que el público puede soportar, la nueva sintaxis de la imagen que requiere abreviaturas o la comprensión del lenguaje, como la de evitar alusiones actuales para el primer autor y sin significación para el nuestro. La condición de la escenografía es otro gran peso: los decorados móviles o imaginarios de otros tiempos, o los considerados como verbales se han sustituido por construcciones de arquitectura o de ingeniería que han de servir para toda la acción, lo cual dificulta muchas veces el desarrollo de lo narrado o su comprensión.

Una coartada intelectual es la que ha ido construyéndose a partir del estructuralismo, la del teatro como conjunto de signos de igual valor y la de su condición artística como *única* en cada representación, con lo cual el texto ha ido perdiendo su condición literaria y se ha devaluado. Hoy se comienza a salir de esa forma de interpretación, pero en España va con más retraso porque se han creado muchos intereses pri-

¿CONOCE LA CÁMARA
HASSELBLAD

DEL 20 AL 25 DE JUNIO

SEMANA HASSELBLAD

ESTABLECIMIENTOS **Aquí** s.a.
FOTOGRAFICOS

Centro profesional - Plaza de Santa Ana, nº 1

DEMOSTRACIONES PERMANENTES
Y OFERTAS ESPECIALES

LES ESPERAMOS



INTERNATIONAL
MONTESSORI
SCHOOL

(Parque Conde de Orgaz)

PREESCOLAR-E.G.B.
DESDE LOS 2 AÑOS

- Aplicación método Montessori.
- Bilingüe (Inglés-español).
- Grupos reducidos (22 niños).
- Gabinete psicológico.
- Actividades deportivas, kárate, natación, etcétera.
- Aula informática.
- Comedor, autobús.
- Admisión niños desde 7.30 horas.

CURSO DE VERANO
(JULIO)

CURSO DE INGLÉS
EN IRLANDA (JULIO)

Para información, de 9 a 17.00 horas.
Calle Gregorio Benítez, núms. 23 y 25.
Teléfono 200 13 44.

ENGLISH WITH THE EXPERTS

CURSOS INTENSIVOS

4-29 JULIO

- 2 horas, mañana o tarde.
- Profesores nativos y titulados.
- Adultos y cursos especiales para niños de 11-15 años.
- Español para extranjeros.
- También cursos intensivos en

AGOSTO Y SEPTIEMBRE

¡Solucionamos tu inglés!

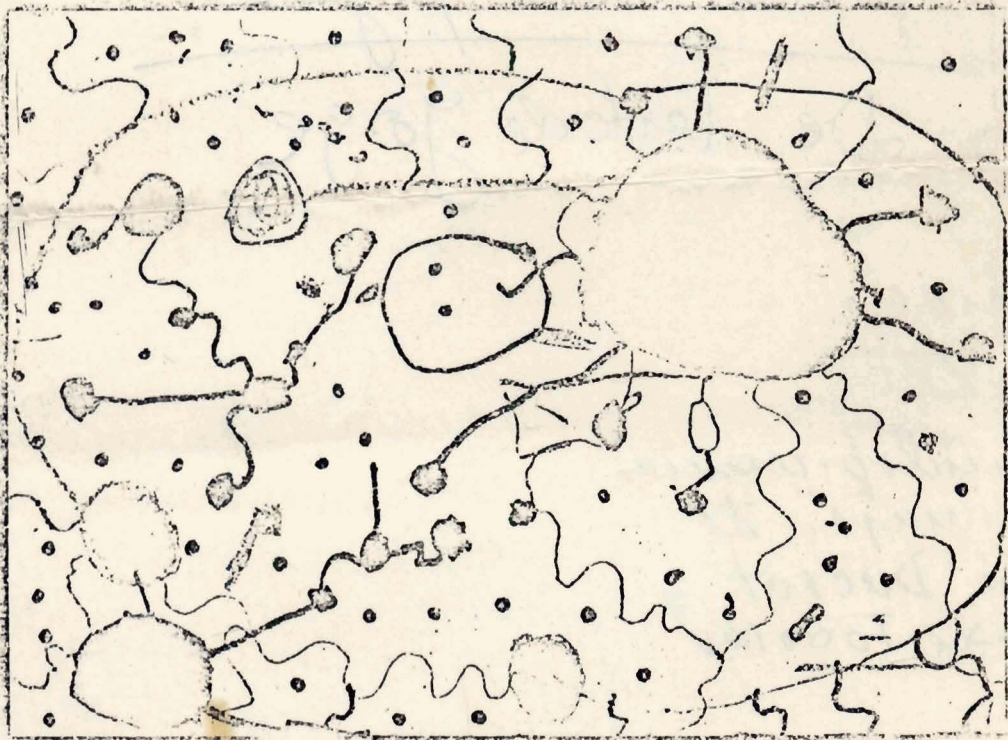
International

House Zurbano, 8. 410 13 14.
Serrano, 19, 2º. 431 97 57

MADRID

ARTE PRIMITIVO
EN LA
CUENCA DEL ORINOCO

Dibujos de Indios Amazónicos



DEL 10 DE ENERO AL 22 DE FEBRERO

En tardis en España

Duque Rivas (exiliado) rost. Absolutista M. de la Rosa	italia Francia England	Plotzar	Duque Rivas (nacional)	Retórico, senten. debordante, falta de idea, decaencia ideológica → Zorrillo El + idea: LOP
			Esportada (sajetiro)	

Periodo:
Al furo de Malto, de Rivas, 1828, hasta Zorrillo

Es un renacimiento espiritual, pero a dolencia de enfans retóricos, superficial (Antevis Viskoun dirix)

Sr. Daniel Moyano

De Parte de Jorge

Compara:

Siglo XXI

"Dic. enciclop. ciencia del lenguaje" de Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov

Tras Tia Lila

PURO CUENTO S. R. L.

Dr. PEDRO I. RIVERA 3815 - 7° Piso 29
(C. P. 1430) - Bs. As. - Argentina
T. E. 541 - 4677

Libros que se necesitan para el curso "La literatura rioplatense en su contexto"

LIBRERIA MEXICO, Fernando el Católico 86, MADRID, tlf. 2432926-2432904

- HAHN, Oscar: El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX, México, Premia, 1982
- VERDEVOYE, Paul: Identidad y literatura en los países hispanoamericanos, Buenos Aires, Ediciones del Solar, 1984
- HALPERIN DONGHI, Tulio: José Hernández y sus mundos, Buenos Aires, Sudamericana, 1985
- LANUZA, José Luis: Genio y figura de Lucio V. Mansilla, Buenos Aires, EUDEBA, 1965
- MANSILLA, Lucio V.: Una excursión a los indios ranqueles, Caracas, Biblioteca Ayacucho
- MOYANO, Daniel: El vuelo del tigre, Barcelona, Plaza & Janés
- Memorias de la vida literaria argentina, Buenos Aires, Kapelusz, 1977
- Mitos y leyendas de los aztecas, Ed. John Bierhorst, México, EDAF, 1985
- Diccionario de mitología naha, México, Porrúa, 1982
- AIZENBERG, Edna: El tejedor del Aleph. Biblia. Kábala y judaísmo en Borges, Madrid, Alzalena, 1986
- Antología de la copla del noroeste, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1986
- CONTI, Haroldo: Sudeste, Madrid, Alfaguara, 1985
- CONTI, Haroldo: Mascaró, el cazador americano, Madrid, Alfaguara, 1985
- Colequio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar, Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers, Madrid, Fundamentos, 1986
- SCHOLZ, Lázló: El arte poética de Julio Cortázar, Buenos Aires, Castañeda, 1977
- PREGO, Omar: La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar, Barcelona, Muchnick, 1985
- ANDERSON IMBERT, Enrique: Genio y figura de Sarmiento, Buenos Aires, EUDEBA; 1967
- ECHEVERRIA, Esteban: El matadero. La cautiva, Madrid, Cátedra, "Letras Hispánicas" 251 (2 ejemplares)
- SARMIENTO, Domingo Faustino: Facundo, Barcelona, Planeta, 1986, "Autores Hispánicos"

- BENEDETTO, Antonio di: Zama, Madrid, Alianza, "El libro de bolsillo" 1070
- BENEDETTO, Antonio di: Sombras nada más..., Madrid, Alianza, "Alianza tres" 156
- BENEDETTO, Antonio di: Cien cuentos, Madrid, Alianza, "Alianza tres" 184
- LYNCH, Benito: Cuentos camperos, Buenos Aires, Troquel, 1981
- LYNCH, Benito: De los campos porteños, Buenos Aires, Troquel, 1966
- LYNCH, Benito: Los caranchos de la Florida, Buenos Aires, Troquel, 1980
- KAFKA, Franz: América, Madrid, Alianza, "El libro de bolsillo" 344

LIBRERIA VISOR, Isaac Peral 18, MADRID, tlf.2436134-4492655

- MORA, Gabriela: En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1985
- MOYANO, Daniel: Libro de navíos y borrascas, Gijón, Neega, 1984

PROYECTO DE ORGANIZACION DE UN TALLER LITERARIO

1.- Justificación del proyecto como hecho pedagógico=

Como comunidad abierta de aprendizaje y experiencia, el taller de literatura está dirigido, en primer grado, a los creadores en prosa, poesía y teatro y, en segundo grado, a los estudiosos e interesados en el conocimiento del hecho literario como fenómeno estético, de comunicación social, histórico, etc.

Con más de veinte años de trabajo práctico en numerosos países de habla castellana y en otras comunidades lingüísticas, los talleres de literatura se definen como un ámbito de discusión y experiencia crítica de los trabajos producidos por los participantes y de obras representativas de los diversos géneros en las literaturas nacionales.

Como actividad alternativa a la cátedra clásica, el taller literario ha sido implementado en numerosas universidades e institutos escolares de nivel medio y superior. En la práctica, el taller literario complementa el estudio bibliográfico de las diversas fuentes histórico críticas con una experiencia directa de los textos, su análisis y comprensión activa de los mecanismos de creación.

La participación de escritores (o docentes que aúnen la experiencia de creación) en el rol de coordinadores del trabajo del taller, es significativa como elemento enriquecedor de las propuestas de actividad.

La experiencia ha demostrado, asimismo, la conveniencia de aportar a los participantes diversos instrumentos teóricos que los capacite para la autocrítica y la crítica en la creación y experiencia de la literatura.

...///...

...///...

2.- Esquema de los contenidos teórico prácticos del taller:

La crítica. Valor teórico de la crítica. La crítica y la ideología. Modalidades de la crítica (impresionista, expresionista, sociológica, psicoanalítica, estructuralista). Sartre y la literatura comprometida. Los lenguajes de la crítica. Tópicos e ideologemas. Funciones del lenguaje.

Análisis de textos. Metodologías. Sentido y límite del análisis. Descripción y comprensión de un texto modélico: "El coronel no tiene quien le escriba", de Gabriel García Márquez.

Los géneros literarios, su vigencia. Una retórica en crisis. Nuevos enfoques de integración.

Escuelas literarias.

Lectura y discusión grupal de los trabajos producidos por los - participantes.

Ejercicios de creación a partir de propuestas de los coordinadores.

Análisis grupal de textos de la literatura española e iberoamericana propuestos por los participantes.

Eventual edición de los trabajos producidos por los participantes a lo largo de la experiencia de taller.

OJO:

Mandar al Toto Robora
copias plan de Cádiz
para que lo presente
en Granada o donde sea.

Arcos, ^{¿no Hiron?} Dice Delidi,
dice que la verdad está
en la palabra. Los ~~mat~~
~~es~~ aztecas yo lo sabían,
con la palabra verdadera.
(Delidi dice que se le parecen los
pelos de punta.)

Y sus juegos estéticos.



CAMILLE SAINT-SAËNS

(1835-1921)

CARA 1:

El Carnaval de los Animales

1. Introducción y marcha real del león (1'49)
Andante maestoso-Allegro non troppo-Piu allegro
2. Gallinas y gallos (0'41)
Allegro moderato-Animato
3. Asnos salvajes (0'34)
Presto furioso
4. Tortugas (1'33)
Andante maestoso
5. El Elefante (1'12)
Allegretto pomposo
6. Canguros (0'37)
Moderato
7. Aquarium (2'02)
Andantino
8. Personajes de largas orejas (0'35)
Tempo ad libitum
9. El Cuco (2'15)
Andante
10. Palomar (1'13)
Moderato grazioso
11. Pianistas (1'04)
Allegro moderato
12. Fósiles (1'12)
Allegro ridicolo
13. El Cisne (2'46)
Andantino grazioso
14. Finale (1'50)
Molto allegro

CARA 2:

W. A. MOZART

(1756-1791)

"Eine kleine Nachtmusik"

Pequeña música nocturna, K. 525

1. Allegro (6'07)
2. Romance: Andante (5'56)
3. Menuetto: Allegretto (2'21)
4. Rondo: Allegro (4'49)

Alfons y Aloys Kontarsky, piano
Wolfgang Herzer, violonchelo

Orquesta Filarmónica de Viena
Director: Karl Böhm

Director de producción y grabación: Werner Mayer
Ingenieros de sonido: Klaus Schelbe (1),
Günter Hermanns (2)

Ilustración de portada: Gerd Haase, Hamburgo
© 1976 Polydor International GmbH
© 1976 Uwe Kraemer

El «Carnaval de los animales» de Saint-Saëns es una de las pruebas más convincentes de la existencia en música del elemento cómico, sarcástico, grotesco o satírico. El compositor que se entrega a la broma y a la burla precisa de un público que comparta sus mismos antecedentes culturales, para que pueda discriminar lo serio de lo irónico. El arte de la comedia y la parodia ha requerido siempre una base común de gustos y conocimientos para apreciarlo en todo su valor.

El oyente, identificado con el espíritu e intenciones del autor, debe interpretar en su verdadero sentido las alusiones, deformaciones o exageraciones musicales y, en el caso de una cita utilizada con intención de parodia u homenaje, ha de saborear el cuerpo extraño que proviene de otra música y gozar del sentido satírico del contraste.

El «Carnaval de los animales» proporciona a cada instante ocasiones para comprobar los profundos conocimientos musicales del autor.

Saint-Saëns, para conseguir efectos cómicos en su «gran fantasía zoológica», no se contenta con transportar a la música fenómenos acústicos o visuales, según la línea tradicional, como «La gallina», de Rameau; «Los pájaros», de Jannequin, con su fondo de gorjeos, el balido de los corderos en «Don Quijote», de R. Strauss, o el dío de amor de los gatos en «El niño y los sortilegios», de Ravel. Para mayor desconcierto de los visitantes

del parque zoológico imaginario, Saint-Saëns ha colocado «falsos» indicadores bajo forma de citas, lo que aumenta el riesgo de posibles desviaciones en el camino zigzagueante que emprende, desde un martes de carnaval de 1886, el público de este petrificado inventario viviente y fósil.

El comienzo se presenta con un aspecto serio: rugido cromático de los leones en la marcha de introducción, ruidos del corral, recorridos al unísono del teclado en el «asno salvaje del Tibet», saltos de canguros, parándose a olfatear el viento; el burbujeo del aire en el «acuarium», el «ji-ji» de los asnos en «los personajes de largas orejas», la monotonía del chillido del cucú, el revoloteo y batir de alas de pájaros que emprenden vuelo en «Palomar»

e, incluso, parodias exageradas de un estudio mecánico de Clementí, tratando de representar a los pianistas como animales esclavos de sus hábitos. Todo ello son ilustraciones musicales de objetos o materias fácilmente reconocibles por las características de la música. Pero, a través de las citas, también aparecen escenas burlescas: las tortugas se arrastran a los compases de un can-cán, al ralenti, del «Orfeo en los infiernos», de Offenbach; los elefantes ejecutan un ballet sobre la sutil y delicada «Danza de las Sílides» (parodia por el contrabajo), de la leyenda dramática de Berlioz «La condenación

de Fausto» y algunos compases de «Sueño de una noche de verano», de Mendelssohn.

Los «fósiles» presentan en el paisaje musical varias «impresiones» que se unen formando un mosaico: cuatro canciones populares («J'ai du bon tabac», «Au clair de la lune», «Ah! vous dirai-je, Maman» y «Partant pour la Syrie»), algunos compases de la «Danza macabra» del propio Saint-Saëns y fragmentos del aria de Rosina de «El Barbero de Sevilla», de Rossini, se ensamblan como en un puzzle, antes de que, al final, vuelvan a escucharse, en composición caleidoscópica, los gritos de despedida de todos los animales encerrados. En opinión de Einstein, las burlas sobre defectos e incompetencias de otros músicos constituyeron para Mozart una carga de la que trató de liberarse en su «Eine kleine Nachtmusik» (1787). Esta exquisita pieza es la antítesis de su «Broma musical», obra en la que Mozart acumuló zafiedades, pedanterías y frases estereotipadas para satirizar, de forma divertida, a los estúpidos compositores de su tiempo. Las fórmulas vacías de la «Broma musical» han contribuido a la perfección de la «Eine kleine Nachtmusik», cada uno de cuyos compases es la quintaesencia del espíritu del Rococó, restableciendo el orden musical y universal que Mozart había infringido —bien que intencionadamente— en su «broma musical».

Uwe KRAEMER
(Traducción: Antonio M. del Río)

Un barco alucinante, travesía Cs. Ces
Barcelona.

Cádiz

Llevar colecc. completa Capitales

Cádiz: ① Situación india y del a la llegada
del conquistador.

② Marco geográfico: extensión, clima, pobla-
ción de ay. y Uruguay y Paraguay.

a)

Caballa, atún, espada, arenque,
trucha, ostra, perca, bagre,
cangrejo, gambas, bacalao

LOCAL

Andalucía, catapulta del castellano americano

El Descubrimiento de América, que ha sido el hito más importante de nuestra historia, se mantuvo después por dos causas fundamentales: la lengua y la religión.

Todos sabemos que Cristóbal Colón llevó en sus viajes a un gran número de misioneros con el fin primordial de evangelizar a los pueblos, que en teoría, se pensaba en descubrir y someter. Dominicos y franciscanos, por este orden, y más tarde los jesuitas, fueron los pioneros de aquella evangelización. Fray Marcos de Niza, fray Juan de Padilla, fray Agustín Rodríguez, fray Bernardino Beltrán, los padres Luis, Pedro de Heredia, Francisco Escobar, Cristóbal Alonso, Juan Larios, fray Buenaventura, Junipero Serra, etc., fueron hombres y nombres que han quedado firmemente arrigados a la gesta del Descubrimiento porque ellos fueron el punto de partida de nuestra religión y de nuestra lengua. Además, tuvieron a bien, la introducción del ganado, nuevos métodos de agricultura, nuevas cosechas, la construcción de edificios e instruyeron a los indios en trabajos y oficios, en música, en la lectura y en la escritura.

En un principio, fue el evangelio a través del grafismo, lo que puso en movimiento a la máquina misionera; más tarde, casi a la par, llegó la expresión fonética basada en los signos gráficos. Fue así, la manera fácil, de aplicar nuestro castellano a unos pueblos que desconocían totalmente nuestra fonología lingüística; y cuando se llegaba a crear por

así decirlo, un alumno aventajado, éste se convertía de inmediato, en profesor de algún grupito de compatriotas y en traductor del misionero; ampliándose así, el conocimiento que se trataba de hacer de nuestro idioma.

De esta manera se introdujo en América nuestra lengua, y de tal forma lo hizo, que hoy existen más de 200 millones de americanos que hablan español; un castellano salpicado de evocadores arcaísmos con apellidos como Martínez, Salazar, Trujillo, Cortés, Sánchez, Espinosa, Vargas, etc... y pueblos con nombres como Santa Fe, Madrid, Valencia, Cádiz, San Antonio, San Francisco, Las Vegas..., ciudades fundadas cuando era, poco más o menos una utopía, hablar de Nuestra York, Chicago o Washington.

Hay que tener en cuenta, en lo que respecta a nuestra lengua, que el castellano puro, el castellano de Nebrija, no fue llevado a las Américas sino por muy escasa gente, ya que tan sólo era hablado por las personas cultas y, principalmente, por las palaciegas de la Corte de los Reyes Católicos. Este castellano difería muy mucho del castellano vulgar que hablaba el pueblo y que fue, en definitiva, el que transportó los primeros fonemas de nuestra lengua. Sin embargo, los misioneros, supieron acoplar —no todos, ya que existía entre ellos mismos una escala cultural bien diferenciada— los dos castellanos a los diferentes niveles sociales con los que se encontraban. Eso hizo que nuestro idioma, de riquísimas facetas, tuviese en esos pueblos un arraigo tan predominante y tan firme como para ser fructífero en grado sumo. Además, el Descubrimiento, va a dejar paso al Siglo de Oro de nuestras Letras y nuestros más insignes escritores y poetas como San Juan de la Cruz, Calderón, Tirso, Lope, Garcilaso, Quevedo, Fray Luis de León, Cervantes, etc... van a sembrar en aquellos pueblos una literatura clasicista que se convertirá en la fuente de vida de las corrientes literarias americanas, dando lugar a que nuestro idioma sufra allí una especie de metamorfosis en etimología y semántica, creando nuevas palabras que, sin dejar de ser castellanas, varían su significado por mor del lenguaje popular o por matices puramente académicos.

Al ser Andalucía —la Baja y, más concretamente, las provincias de Sevilla, Cádiz y Huelva— el punto de partida y de llegada de tantas singladuras, es indudable, que los primeros movimientos culturales americanos encontrasen en nuestra región el acomodo propio a esa

gran cantidad de palabras nuevas que, hoy día y al cabo de casi 500 años, tienen una vida y una entidad tan real que están patentes en todas las corrientes literarias de la nación, que ha recogido, con los brazos abiertos, los ricos matices del castellano americano.

Yo siempre he mantenido, que la riqueza colorista de un país, no está, precisamente, ni en sus mares, ni en sus montañas, ni en sus bosques, ni en sus ríos, aunque todo influya; está en su idioma. Y América, a la que dimos y enseñamos el nuestro, nos ha devuelto, con creces, un maravilloso florilegio de palabras con las que hemos enriquecido nuestra literatura y que se nos han quedado como cosa propia. Pienso que hemos ganado en la cosecha y creo que es totalmente demencial —como está ocurriendo— el hacer una historia de nuestra lengua, dejando fuera el castellano de las tierras americanas, porque en él existe, pujante y pleno, el idioma español; un idioma que ha ido tomando, por cada uno de los países por donde pasó, la riqueza fonética de tantos pueblos diferentes.

Andalucía encontró en esta riqueza literaria un favor consagrado y, cuanto ha recibido, lo ha sabido usar para beneplácito de nuestro idioma. La lengua y literatura andaluzas se han visto influenciadas por la jugosidad del castellano americano que ha hecho, que los poetas y escritores andaluces, se diferencien de los demás por su modo de decir las cosas, de expresarse y de escribir en relación con el resto del país. Su clasicismo —porque existe—, está salpicado de muchas voces que amparan a ese lenguaje de ida y vuelta con sabores a papaya, a mango, a piña y aguacate. Sabores que llegaron hasta nosotros a través de muchas singladuras y que se han quedado aquí formando parte de nuestra propia raíz. Prueba de ello está en que el «modernismo» que introdujo el nicaragüense Rubén Darío, caló bien hondo en poetas como Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado en sus principios.

Esta semilla literaria sembrada en América tardó bastante en dar su fruto pero parece innegable, que este fruto, entró en España a través de los puertos andaluces. Salvo excepciones hechas con los historiadores, fue poco antes de 1800 cuando comenzó a conocerse a los escritores y poetas americanos. La lista de esos pioneros de la literatura americana sería interminable porque fueron muchos pero creo necesario citar aquí a los más destacados. En Argentina: Vicente López, Juan Cruz Varela, José Antonio Miralla y Mariano Moreno. En Bolivia: José Manuel Loza y fray Antonio de la Calancha. En Colombia: Lucas Fernández de Piedrahíta y María Josefa del Castillo. En Costa Rica:

Mauro Fernández Acuña y Juan Garita. En Cuba: Félix Varela y Francisco Poveda y Armenteros. En Chile: Pedro de Oña y Andrés Bello (éste nació en Venezuela). En la República Dominicana: Leonor de Orando, Antonio Sánchez Valverde, Antonio del Monte y Tejada y Esteban Pichardo. En Ecuador: Juan Bautista Aguirre y José Joaquín Olmedo. En Guatemala: Rafael Landívar, Antonio José de Frisarrí, fray Francisco Vázquez, fray Francisco Ximénez y Pedro Molina. En Honduras: José Trinidad Reyes, José Cecilio del Valle y Francisco Morazán. En Méjico: fray Miguel de Guevara, sor Juana Inés de la Cruz, Manuel Carpio, Juan Ruiz de Alarcón, fray Servando Teresa de Mier, Hernando de Alvarado y Fernando de Alba. En Nicaragua: Rubén Darío y José Moncada. En Panamá: Víctor de la Guardia y Ayala, Manuel José de Ayala y Sebastián López Ruiz. En Paraguay: Victorino Abente y José de Antequera y Castro (nacido en Lima). En Perú: Mariano Melgar, Pablo de Olavides, Felipe Pardo y Aliaga, Ricardo Palma, José Santos Chocano, José Galvez y César Vallejo. En Puerto Rico: Lola Rodríguez Tió y Manuel Alonso. En El Salvador: Enrique Hoyos, Juan José Cañas, Francisco Castañeda y Francisco Díaz. En Uruguay: Bartolomé Hidalgo, Francisco Acuña de Figueroa y Alejandro Magariños Cervantes. Y en Venezuela: José Antonio Martín, Fermín Toro, Rafael María Baralt, Simón Rodríguez y Andrés Bello.

Ellos fueron los primeros consagrados en las letras hispanas y los que empezaron a construir el imperio del lenguaje castellano-americano. Académicos todos de la lengua en sus respectivos países, aportaron con gran profusión su riqueza idiomática a través de ese camino del mar abierto entre América y Andalucía.

Siempre se nos ha criticado a los andaluces el mal empleo del castellano. Se nos ha dicho, que no hablamos bien, que lo hacemos demasiado deprisa, que nos «comemos» las palabras, que seseamos en demasía... Y esto ha sido por mor de ciertos literatos que hacían del castellano un uso primordial y único sin tener en cuenta que dentro de nuestro idioma, que es el español, existen infinidad de lenguas de una riqueza mayúscula como son: el catalán, el vascuence, el gallego, el valenciano, el mallorquín, el castellano y por supuesto, el andaluz.

Esto trae a mi memoria una anécdota, en donde se cuenta, que después de haber estado de «palique» un señor de Valladolid y otro de Cádiz, le dijo el vallisoletano al de Cádiz: «Qué mal habla Vd. el castellano». A lo que le contestó con bastante sorna el gaditano: «Dirá Vd., amigo, que qué bien hablo el andaluz».

Manuel ARJONILLA TERRERO

Falleció el escritor Antonio Di Benedetto

Falleció anteanoche a los 63 años el escritor y periodista mendocino Antonio Di Benedetto.

El autor de "Zama" estaba internado desde hace un mes en el Hospital Italiano, de esta ciudad, a raíz de un derrame cerebral.

Sus restos son velados en la SADE hasta las 15, y luego serán trasladados a Mendoza, donde recibirán sepultura mañana a las 12.

La vida y la obra de Di Benedetto conocieron la injusticia y el reconocimiento tardío y parcial.

Se lo calificó como uno de los principales escritores de habla hispana debido a su novela "Zama", publicada en 1956, y a sus relatos "Caballo en el salitral" y "El abandono y la pasividad".

Su producción fue traducida a varios idiomas, recibió cerca de veinte premios, y su autor fue miembro de número de la Academia Argentina de Letras.

Sin embargo, pese a la calidad, sus libros se vendían poco. Su producción combina la temática moral con una permanente experimentación y cuidado del estilo.

Nació en Mendoza en 1922 y se inició en el periodismo cuando aún era adolescente.

Fue secuestrado por las fuerzas de seguridad el 24 de marzo de 1976, cuando se desempeñaba como subdirector de "Los Andes", de Mendoza.

Padeció cuatro simulacros de fusilamiento, fue golpeado y deambuló por diversos centros de detención hasta que las gestiones de personalidades como el padre Leonardo Castellani y el premio Nobel de Literatura, Heinrich Böll, lograron su liberación en setiembre de 1977. Di Benedetto dijo que nunca se le explicó la causa de la detención.

Partió al exilio y regresó al país con el retorno de las instituciones. Se le prometieron compensaciones económicas y orales, pero en 1984, a los pocos meses de desempeñarse en la Secretaría de Cultura de la Nación, fue despedido por zonas presupuestarias.

Con la salud deteriorada debido a los secuestros en los centros de detención, Di Benedetto, debió trabajar simultáneamente en el Instituto Nacional deematografía, la Casa de Mendoza y taller literario. No obstante, padecía afecciones económicas en el momento de su muerte.

"Grot" (1957); "Declinación y ángel" (1958); "El cariño de los tontos" (1961); "Absurdos" (1976), y "Cuentos del exilio" (1983).

Sus principales novelas son: "El pentágono" (1955); "Zama" (1956); "El silencioso" (1953); "Los suicidas" (1969) y "Sombras nada más" (1985).

La novela "Zama" y el cuento "El abandono y la pasividad" marcan dos momentos decisivos en su producción.

Ambientada en el Paraguay colonial, "Zama" es la radiografía moral de un hombre que, debido a la soledad, la espera sin término, y la frustración profesional y amorosa, intenta reivindicarse.



Di Benedetto (Archivo B5)

Di Benedetto experimentó mucho con el punto de vista y el estilo, al que paulatinamente fue despojando hasta llegar, en ocasiones, a una prosa extremadamente sobria.

El cuento "El abandono y la pasividad" fue resultado de esta experimentación. Muchos consideraron que esta pieza, donde todo se narra a partir de los objetos, fue un antecedente de la escuela de la mirada, cuyo principal exponente es Alain Robbe-Grillet.

Di Benedetto dedicó su novela "Zama" a "las víctimas de la espera". Pocos días antes de sufrir el derrame cerebral, confió a un cronista de LA NACION que esperaba la reedición de al-

gunas de sus obras, y la terminación de una película basada en "Zama". Ahora, son sus libros los que esperan.

El velatorio

A media tarde de ayer, los restos de Antonio Di Benedetto fueron velados en la Sociedad Argentina de Escritores.

Quizás en comunión con un hombre que "vivió permanentemente en el exilio y la soledad", según expresó uno de sus amigos más cercanos, fueron muy pocos quienes por ese entonces se acercaron a la capilla ardiente para despedir al novelista.

El escritor Juan Jacobo Bajarlia, uno de sus más entrañables amigos, manifestó a LA NACION: "Fue el protagonista absoluto de todos sus argumentos. Siempre huyó, siempre estuvo en fuga y errante como si alguien lo persiguiera. Estuvo siempre del otro lado del placer. Toda su obra fundamental es una fuga de la realidad hostil y de su cuerpo."

Particularmente abatido estaba el director cinematográfico Nicolás Sarquis, quien debió cancelar en pleno rodaje la filmación de "Zama" por las dificultades económicas.

"Era un amigo entrañable -dijo- y como todos los amigos entrañables que se van, dejan un gran vacío. Sentí por él una gran admiración y respeto. No sólo fue uno de los maestros de la literatura contemporánea, sino un hombre de una coherencia intachable. Jamás especuló con todo lo que padeció."

Otro cineasta, René Mugica, dejó una emocionada reflexión: "Lo conocía desde hace treinta años. Introverso, permanentemente fuera de sí mismo, actuaba como si estuviera en otra parte, con otra gente. Yo lo comprendí, porque él tenía esa forma de manifestarse, en ausencia. Por lo demás, era muy cordial, sano, abierto, generoso de ideas."

Para el escritor Raúl Larra, "las letras argentinas pierden un novelista que nos ha dejado una obra extraordinaria. Fue, además, una de las víctimas de este proceso luctuoso que atravesó la Argentina en la última década".

El velatorio se prolongará hasta las 15. Minutos antes, habrá un acto de despedida en el que hablarán Juan Jacobo Bajarlia por los amigos, Antonio Pagés Larraya en nombre de la Academia Argentina de Letras, y Saint Mezzard y Jorge Calvetti en nombre de la SADE.

Los restos del novelista serán trasladados a la ciudad de Mendoza, y serán sepultados en el cementerio local mañana a las 12.

- Pedirle a don Luis Novoa por escrito una orientación sobre solo el curso de Cádiz con miras al Vº siglo del descubrimiento, parte histórica, etc.,
- luego a Carlos parte económica

Catedral

Llegan el 17 por la
mañana

Vienen el 18.

~~18/18~~

18/18
18/18
18/18

Autores, pero en su contexto reconstructivo
lit. de su época, costumbres nuevas.

Borges El Macedonio, P. Carriego, Lanza,
Macedonio, Bisy. Las Ocampo, Roger Caillois.
Opinión lit. puesto e interior. Borges y
Scalabrini, Borges y Jauretche.

Borges, Cortázar, Onetti, un mesado uno, como
Lanz

Cortázar, Marshall (seudónimo de Borges) en Cortázar
Canciller,
Bloubergs.

Onetti: su mundo, Felisberto. Quiroga.

Idea: lit. rioplataense en su contexto, 1920-70
Mitre traductor.

Mundo del tiempo
mitos
desde anti-filosofía cultural
El radicalismo, el presentismo - coberturas
nuevas, interior. Escritores del interior.

Generación mutilada por Videla: Walsh,
Corti, di Serotto.

Memorias de Paz y Lanza. J. de Borges.
les enviaría bibliografía, auto -
Escritores del
interior, +
cerca de Borges.
Pedriago
de Borges
al M.F.I.M.

Para Yuri:

Cuentos de Walt

Y Balada del árbol

Manda por internet de Nelson

ya está poco por el correo aéreo

Manda copia de Tia Lila

Manda libro solo y sus tíos

(preparar a misal)

y solo pertenencia y sus de Andamios?

Primera dramas: (Preparar a fro) sus en Oviedo)

Para Yuri: libro sobre Artigas.

amigo de Yuri:

Mandale ~~tan~~ sobre el tango

por
amigo

En Librerías México

Harperin Douglas: "J. Hernández y sus
mundo."

Edit. Sudamericana

Vida literaria argentina. Kopolusz

La caba del noroeste: Edic. del Sol.

Lado B { ~~El CAP. 012. es intensidades~~
~~El CAP. 011. es el center~~
 el CAB. 01. es el Sietema

Lado A { El CAO. 03. es De este lado de
 FINCAP. 03 es: ^{Emp} Meteorofono
 FINCAP. 02. es - Palabra Lumbre

Argument 01
 cap 03
 El fincap 000
 Fincap. 2
 Fincap. 3

CAP. 01
 " 011
 " 012
 " 013

2020/5

F. Cádiz

Taller

Marzo: el cuento. Su estructura.

Lectura y práctica

Abril: 10 novelas. Estructura. Ficción

En A. Lat.

Mayo: la poesía. Teorías. Lecturas

comentadas de: Alzator, etc. etc.

Closes: 2 semanas. Textos
y épocas, desde autoop. cultural.
etc.

Búsqueda e identidad

Buscar sinceramente
que tanto tiempo
para poder
estados, dentro
de poder
no me dicitibon
2 años
Bueno o malo
20 años

Buscar curriculum
que tenga arriba,
llevar para fotocopiar.

Página 2

Luego meterlo, actualizado,
en el ordenador, grabado
para modificarlo en su
momento.

Revisar Capítulo con
cortezos.

Apuntes para "El Carnaval"

Carnal: Es la antipoda de lo espiritual.

Carnaval: Italianismo: CARNAVALE. Tiempo destinado a la diversion desde el día de los Reyes hasta el Miercoles de Ceniza.

Se aplica a los tres dias precedentes al miercoles de ceniza.

Lat: Carnis levamen: solo del cuerpo, de la carne.

En el 186- A de C. se prohíbe el culto al Dios Baco.

Saturnalia: Idea de que a todo reinado le ha de suceder otro. Aún en el ambito de lo divino. La vida es duración y sustitución y el sacrificio es la unica fuente de la nueva creación.

La muertes, el asesinato, el suicidio, el magnicidio, el regicidio. Pasado el período de su gobierno, llegada la cima del reinado. El fin. Midas, no se mata, se ofrecen sacrificios sustitutorios. La cima, o una conjunción astral o una fecha es la provocadora del cambio. URANO-SATURNO-JUPITER, que se suceden en el dominio cósmico, facilitan el modelo de los "reinados" terrestres.

ROMA: Saturnalia se denomina a estos sacrificios o simulaciones. En toda la antigua Italia se elgía a un hombre que hacía de SATURNO y gozaba de todas la prerrogativas de DIOS durante un corto tiempo, luego moría por su misma mano o sacrificado. La figura burlesca que sucede al Rey de la Saturnalia es el personaje principal del Carnaval:

- El Rey de la Hábichuela
- El Obispo de los Locos
- El Abad de la Sinrazón
- El Señor del Desorden

Estos personajes medievales tienen un origen "paganic" en Roma. y en el fondo simboliza

-DURACION

-SACRIFICIO

-INVERSION -CAMBIO entre la BREVEDAD e INTENSIDAD de la vida y su DILATACION entre lo NEUTRALIZADO VULGAR.

La brevedad del CARNAVAL es en sí simbolo de acumular en un tiempo todas las posibilidades existenciales y al ser ORGIASICO llama al CAOS primordial y a una DESESPERADA SALIDA DEL TIEMPO.

EL TIEMPO: Esa HAMBRE DEVORADORA DE VIDA, QUE LO CONSUME TODO, TODAS LAS CREACIONES Seres, cosas, ideas, sentimientos -EL UNIVERSO TIENDE AL CAOS. El absoluto es el orden.

Toda existencia incluida en lo temporal (Sujeta implacablemente a CRONOS) debe ser sustituida por otra modalidad cósmica en que el tiempo no tenga poder (imposible...)

El tiempo produce pues, la INQUIETUD (El movimiento en el ESPACIO, que va del estímulo a la satisfacción)

SATURNO: es simbolo de actividad, dinamismo lento e implacable, por ello de REALIZACION y de COMUNICACION.

SATURNO Y EL OUROBOROS (La serpiente que se devora la cola) Saturno se devora a sus hijo (los PALESTINOS a sus muertos) Otros atributos de SATURNO: El remo: que es navegacion, avance. El RELOJ DE ARENA: tiempo. LA GUADAÑA: Función de cegar, devorar. La forma curva, corresponde al principio femenino..

Los alquimistas llaman a saturno MERCURIUS SENIX. Mercurio es un Dios Andrógino. Saturno pues es ambiguo en Genero y Sexo lo que lo relaciona con:

- LA TIERRA -EL COLOR NEGRO.
- EL SARCOFAGO -LA PUDRICION

Para los hombres de la Iglesia española, en los siglos XVI—XVII—y la primera parte del Siglo XVIII, las letras clásicas eran algo fundamental cuando trataban de aclarar conceptos de orden físico o filosófico, ya que a falta de una ciencia o de una filosofía nueva aquellos conceptos, además de la mitología clásica, griega o romana les venían muy bien. De esta forma, su fe no les impedía realizar dos ordenes de operaciones mentales, recurriendo a dos sistemas exegéticos. El cristianismo en lo moral, el "humanismo" en las "otras cosas". La cabeza del hombre no guarda pues una absoluta coherencia, en los hechos que se presentan a lo largo de su vida. La coordinación definitiva no llegó nunca a hacerse. Las ideas se ajustan a los momentos en que las contradicciones quedan más o menos paliadas: nunca suprimidas. El Rosco, como pintor, La Celestina, como obra, la fiesta del "Obispillo" para unos eran escandalosas, y para otros ejercicios de la propia humildad y obediencia, poniéndose al servicio de ~~los~~ un pobre escolar, aunque fuera por un tiempo limitadísimo. La voluntad de dar una coherencia a todos los actos y pensamientos del hombre, la vocación de la existencia de un sólo sistema válido para todo el mundo, son cosas muy antiguas y propias de quienes sustentan ciertas convicciones religiosas; son cosas muy antiguas, imposibles de realizar y en nuestra época bastante secularizadas se aplica a cuestiones que no tienen nada que ver con lo religioso o moral o filosófico.

No choca pues que si los hombres de la iglesia acudían a determinados sistemas de pensamiento en sus escritos, morales y religiosos, las masas populares, menos librescas, no han abandonado lo que podía quedar en su conciencia de la creencia y del culto pagano. Muchos de aquellos ritos y creencias han subsistido hasta nuestros días, algunos al final convertidos en símbolos, otros reducidos a juegos. Lo que tenían de pagano en el sentido más profundo de la palabra, diluido hoy como símbolo o como juego, no ofrecen interés para el sector que más los ha conservado. Ahora bien esto no ha pervivido porque hubiera resistido contra viento y marea y por la ferrea voluntad popular: la permisividad, y la represión han funcionado, como sístoles y diástoles, produciéndose siempre readaptaciones a los tiempos.

La Celebración de los Sermones Burlescos del Domingo de Pascua, las fiestas de locos y de asnos, se ha producido en las épocas de mayor fervor religioso" dice Juan Pablo Richter.

EL TIEMPO.

La gente lo ha considerado como una sustancia que se mide o como una figura mitológica.

Las tetricas figuras de CRONOS Y SATURNO, pintadas por Rubens o Goya y otros, devorándose a su propio hijo. El tiempo mide las cosas igual y justamente: no con igualdad física, sino proporcional con arreglo a la duración de cada cosa preferida por el Autor de la Naturaleza", dice Suarez Figueroa. En última instancia hay una serie de objetos creados por Dios: El Sol, la Luna, la tierra, que sirven para medir el tiempo en partes iguales: Dias-mes-año. Este proceso ha sido largo, (la de la fijación del tiempo-calendario) y en todos lados tiene sus peculiaridades: a veces (Calendario Juliano) el tiempo se ha representado en forma de personas que llevaban a cabo una acción determinada, o tenían una fisonomía particular, o bien sobre el ritmo o carácter de algunas fiestas que se repiten a lo largo de los meses o del año.

El tiempo como forma de intuición sensible: Intelectualismo de concepción físico-matemática o concepción metafísica Kantiana o post-kantiana. —Aquí es más importante el SUJETO que lo representa

ta que el OBJETO REPRESENTADO.

Según H. Frankfort: La concepción mitológica del tiempo, en egipcios, babilonios, hebreos, etc es CUALITATIVA Y CONCRETA. El tiempo es experimentado, vivido, según las edades de la vida y el tránsito de una edad a otra supone una crisis con sus ritos específicos y especiales. La estructura repetitiva de vivir (noche y día, con su duración según estaciones. Amanecer y anochecer, equinoccios y solsticios: (aequus: igual—nox: noche—Momento del año en que los días son iguales a las noches: dos veces al año: 20 o 21 de marzo y 22/23 de setiembre: época en que los polos de la tierra se encuentran a igual distancia del sol, ~~no~~ayendo la luz solar por igual en ambos hemisferios) (Cuando el sol está más lejos del ecuador. El de verano (solsticio) 21 a 22 de junio—el de invierno 21 a 22 de diciembre) sugiere LA IDEA DE CONFLICTO y entra en juego LA ANSIEDAD misma del hombre

El Hombre y la Naturaleza : Entre ellos no hay separación. La historia del hombre en el medio natural, son una misma historia, y no existe la teórica separación. La naturaleza no es una realidad OBJETIVA (Objeto de la especulación científica) Se interpreta y explica a la Naturaleza mediante MITOS DRAMATICOS y se ajusta : mediante RITOS DRAMATICOS

* EL TIEMPO NO ES cuantitativo y abstracto, no se haya abstaído de la experiencia vital Nada tiene que ver con el tiempo usado por el fisico y el matemático.

Entre el hombre y la naturaleza NO HAY RELACION DE SUJETO-OBJETO, diferenciados, distanciados, como en un sistema filosófico o fisico natural. Esto hay que comprenderlo partiendo de emociones y posiciones intensas, y desde allí se puede explicarlo Hay pues una concepción dramática de la Naturaleza vinculada a la vida humana, que está en la base de muchas religiones antiguas.

Es importante el estudio de las religiones, de las CUESTIONES RELIGIOSAS: No desde el punto de vista FENOMENOLOGICO, sino VIVIDO DESDE DENTRO, (como EL ESTUDIO DE LOS SISTEMAS RELIGIOSOS) (el "erlebt", que proclama DILTHEY: base de toda pesquisa histórica) Este implicarse permite ver a un individuo que en ~~xxx~~ 30 o 40 años recorre las fases de vida -desde la niñez- que recorren varias generaciones en muchos años.

Vivimos: de niños un mundo EMOCIONAL - ya que no pasional.

luego, vamos DISOCIANDO -Clasificamos nuestras emociones

-Separamos los pensamientos

ESTE PROCESO ES EN RESUMEN: el proceso historico.

1.-Las emociones religiosas de la infancia (Dickens-XIX)

2.-Las emociones se atemperan con los años, se quiere racionalizar todo, en el ultimo extremos de la juventud, se quiere explicar todo.

3.-Se duda del Racionalismo juvenil, de su eficacia, se lo critica y se llega, según el temperamento a una ACTITUD SINTETICA O ESEPTICA, por ello DRAMATICA de RELACION NATURALEZA-HOMBRE-SOCIEDAD (Concepción MITOPOEITICA, de LA EXISTENCIA)

La NATURALEZA: Presenta igual contraste (Violencia-suavidad) (Muerte-Vida) que la VIDA INDIVIDUAL y que la VIDA COLECTIVA. La vida renueva las sociedades y la muerte las termina. Dentro de ellas funciona el TIEMPO: el año y sus EMOCIONES Y PASIONES (amor-tristeza, alegría etc de un modo repetido y continuo) (Las emociones son algo mas pasajero, el dolor, el placer, o un deseo)

LAS PASIONES: afectación de amor, alegría tristeza de un modo continuo y repetido. Las pasiones individuales no son las mismas que las pasiones colectivas. Todas las religiones establecen o hay establecido UN ORDEN PASIONAL a lo largo del año, o de otros períodos. EL AÑO, con sus estaciones, las fases marcadas por el SOL o la LUNA fijan este orden, al que se someten los individuos de una sociedad y AL QUE PARECEN someterse lo elementos; tiempo cargado de cualidades y de hechos concretos y que SE MIDE TAMBIEN POR MEDIO DE LAS VIVENCIAS. El AÑO es algo que padece y se padece y que repite INEXORABLEMENTE. Así se repite siglo tras siglo

En la religión cristiana encontramos estos elementos:

Péndulo

- 1.-La alegría familiar de NAVIDAD, le sucede el
- 2.-DESEMPRENO de Carnaval y a este la REPRESION de la Cuaresma
- 3.-LA TRISTEZA obligada de la SEMANA SANTA

Se OPONEN: La triste y Otoñal Fiesta de los Difuntos a las alegres fiestas de Primavera y verano.

CONSIDERACIONES A CERCA DE LA INVESTIGACION EN FOLKLORE, ETNOLOGIA Y SOCIOLOGIA, así como de otras ciencias afines a la HISTORIA.

Es importante la conexión entre el USO, LAS COSTUMBRES y las IDEAS por una parte y por la otra LOS HOMBRES. En este caso el INDIVIDUO queda por sus pensamientos y emociones como por la sociedad que vive en su conjunto: ESTOS SON ESTUDIOS FOLKLORICOS—A veces se pueden hacer estudios folklóricos sin referencias individuales o personales—Tendencia de la sociología francesa "objetivación"

Vertientes de un estudio "Folklórico social":

De una parte: hay fenómenos que para unos no tienen tanto relieve que para otros.

- o sea: 1.—Hay personas que son vivas enciclopedias de usos, creencias, supersticiones, etc caso aislado de conciencia.
- 2.—Otras personas no acumulan informaciones y se dejan llevar, participan. Suma de personas que admiten una creencia, superstición o celebración, etc.

Ejemplo: No es tan significativo, en un pueblo, el grado de conocimiento que sobre un hecho —religioso, social, etc— se tenga, como el número de personas que se ajustan a una practica —Hay pues personas cumplidoras que no saben explicar porqué lo hacen.

Caro Baroja esta mas o menos en contra de las "proyecciones" folklóricas, en el criterio de que es "integrista" por decirlo de alguna forma: Naturaleza, Hombre como individuo y por ende como SOCIEDAD ya que las tres constituyen una entidad unica, y no se puede sobrevalorar al Hombre folklórico. Rescata como comodín a las "supervivencias", en el sentido de "primitivas", propias de un pasado hipotético y reconstruido a gusto del investigador (común entre arqueólogos, folkloristas, etnólogos, historiadores, etc) que explican ritos, creencias y costumbres existentes hoy, y que aveces usan hasta los teólogos. LOS FENOMENOS DE SINCRETISMO, de FUSION, DE TRANSFORMACION; de CAMBIO, son CAPACIDADES QUE EL HOMBRE TIENE. Denominarlas "supervivencias" es buscar las raices en un "culto pre-histórico" de una "cultura" reconstruida y caracterizada con arreglo a lo que uno cree la mayor expresión de "primitivismo", erigiendose en "clasificador" del "Santo Progreso". LOS MITOS y LOS RITOS, no se comprenden porque sean transmitidos, arrastrados de atras, para entender su espíritu puro, se comprende cuando se los vivr desde dentro.

La truchera =
 El boubou
 El Cocharpaya = figura del
 Casuarbol
 El Domingo siguiente al mes de Cunita
 Mueco
 Mopfo = Gesto figura
 Rituales del LATID
 MODIOS

Poc Hay = Queena del Pelele
 El Espejo como elemento de la
 Wajes -

EL CARNAVAL COMO HECHO HISTORICO.

Queremos ser modernos ante todo. El carnaval era una fiesta antigua. EL CARNAVAL HA MUERTO. Piadosos y racionalistas dicen que como fiesta del paganismo: bien muerto está. Lo mató: la secularización de la vida; el laicismo burocrático. Ni la religión ni la "izquierda" lo mataron. Ya se tenía la impresión de que estaba muerto a principio de siglo. El "orden social", los "criterios políticos y concejiles", el "buen gusto", ha convertido al carnaval en un casino pretencioso. La diversión reglamentada. **VIVIO:** mientras la gente creía de una forma u otra que su vida estaba sometida a fuerzas sobrenaturales o praeternaturales. Entonces había encanto y turbulencia.

Fue fuente de grandes manifestaciones

PLASTICAS: BRUEGHEL y GOYA

MUSICALES: SCHUMAN-BERLIOZ-PAGANINI

LITERARIA: GOETHE, quien estudio el carnaval Romano con espíritu observador, por no citar a los autores que lo han tomado como trasfondo de sus comedias y dramas. (El Tenorio, de Zorrilla; el Arcipreste de Hita.

Nuestro carnaval es hijo del Cristianismo, de la Edad media europea, con la idea de la Cuaresma ("Cuadragesima").

EL TIEMPO DEL CARNAVAL: desde el momento en que se fijó el orden del año cristiano (?) se estableció un periodo con contenido social y religiosamente definido FRENTE a otro con un comportamiento individual y colectivo contrario al que caracterizaba al INMEDIATO ANTERIOR o POSTERIOR.

Así las licencias carnales permitían enmascararse, inversiones de todas clases, "introyecciones" y proyecciones de hechos turbios, que hoy es tema de psicólogos. Los extremos contrarios son cierta forma de buscar el equilibrio social fijando en el calendario los periodos. Sería una "cura" psíquica y social el carnaval más placentera que la "cura" cuaresmal que maltrata al cuerpo. El tiempo cuaresmal ha sido observado a regañadientes y con reservas

TEORIAS CLASICISTAS SOBRE LA PALABRA CARNAVAL -El origen de la fiesta.

LAS SATURNALIAS (Fiestas a Saturno)

EL TOPICO: considerar al carnaval como fiesta de "origen" pagano, y a veces de ello parten folkloristas y etnólogos. Los países de habla romances han difundido la creencia del origen de las fiestas en las "saturnales", entre ellos Covarrubias (el autor de "Tesoro de la lengua castellana o española"), quien se les atribuía el mismo origen a otras fiestas invernales. (el elemento que unificaba dicho origen era el "disfraz")

LAS LUPERCALIS: (Fiesta romana en honor al Dios Pan) **LAS MATRONALIAS**

LAS DIONYSIAS: (Fiestas griegas en honor a Dionisio.

LOS "KALANDAS" de enero

ESTOS TOPICOS se sostienen en base a semejanzas y a paralelismos.

ORIGEN DE LA PALABRA: Algunos lingüistas (Federico Diez) la derivan de "carrus"navalis", y esto llega hasta fines del siglo XIX-Esta es la fiesta de "Isis" que en la época imperial celebraban los romanos el 5 de marzo de cada año, que era una procesión en la que aparecían disfrazados y un carro con un barco, también se denominaba a esta fiesta ISIDIS NAVIGIUM. En los lugares cercanos al mar se botaba el barco. En las figuras decorativas romanas aparecía el barco sobre un carro: "carrus navalis"

Es indudable que en el RENACIMIENTO, en su afán de vivir -revivir-lo pagano, el Carnaval se convierte en una RECONSTRUCCION DEL PAGANISMO. Por otra parte, también había fiestas germanas en que se sacaba en procesión a una nave. En España había también procesiones de carnaval que recuerdan sorprendentemente la del ISIS NAVIGIUM (Reus). Pero desde 1940 esta teoría cae en descrédito, en función de la idea Cristiana de la llegada del ayuno y de la entrada de la Cuaresma, y se forma un grupo de palabras CARNESTOLENDAS

ANTRUENO.

Hay documentación que prueba que desde el siglo XI, donde figura "carnavalem": "Carnal" usa el Arcipreste de Hita en el Libro del Buen Amor.-Juan del Encina en su segunda égloga de "ANDRUEJO", usa carnal : José Cadalso usa "Carnaval" y "Carnestolendas", etc

Así está en la etimología inglesa.

CUANDO EMPIEZA EL CARNAVAL

El "Diccionario Historico de la Lengua Española", que empezó a publicar la Academia en 1933 y que quedó en el 2º tomo define CARNAVAL: como periodo de los tres dias que preceden al MIERCOLES DE CENIZAS. CARNESTOLENDAS: son los tres dias de CARNAVAL

Consideraciones sobre el inicio del carnaval.

- 1.-Por Navidades -dónde se suele iniciar el uso de máscaras.
- 2.-A primeros de año o Reyes (El 7 de enero) hasta el miercoles de Ceniza.
- 3.-Por san Anton -Lo indica Covarrubias .

"Por san Anton las carnestolendas son.

- 4.-que empieza el día de la Candelaria -En el País Vasco (Oyarzum)
- 5.- Que empieza el día de San Blas
- 6.-En Extremadura, 15 días antes del Domingo de Carnaval.
- 7.-Que empieza el día Domingo de Quincuagésima (prime domingo de marzo)
-En Burgos las Carnestolendas por antonomasia son :dgo.Lun-Mart: anteriores al Miercoles de cenizas.
- 8.-Que se tome UNICAMENTE al martes de carnaval.
- 9.- Domingo de Carnaval
Lunes de Carnaval
Martes de Carnaval.
Miercoles de Cenizas
Jueves Gordo -Jueves de Comadres
Domingo de Piñatas

En carnaval no deben llevarse a cabo algunas tareas:Hilar.

Dia de Santa Ines, mujer no hiles.

En Carnaval hay que darse todos los placeres carnales, no solo la gula.

LOS JUEGOS DE CARNAVAL: tienen aire de juegos violentos: impone movimientos desacostumbrados a quiénes lo celebran, así como a ciertos animales y objetos. Hay desenfreno de hechos y palabras, y la inversión del orden normal de las cosas tiene un papel primordial en la fiesta.: el mundo al revés. Descoyuntamiento en el orden físico y descomedimiento en el orden social. Se deben realizar actos opuestos al espíritu cristiano, irracionales:LOCOS.. LA idea de la falta de razón supone desde antiguo un estado de alegría. El cristiano consciente que viene la cuaresma y la Semana de Pasión, impone un periodo de inconciencia, alegría . El martes de Carnaval-alegre- se contraponen al miercoles de Ceniza tristísimo.

Prácticas carnavalescas.

- 1.- Arrojar harina o salvado
- 2.- Quemar estopa
3. Correr Gallos
- 4 -Mantear perros y gatos
- 5.-Cogar a la cola de estos animales, mazas, yegigas, cuernos, botes, etc
- 6 -Arrojar agua con pucheros-jeringas, huevos.-Colgar y mantear muñecos:peleles
- 8-fustigarse y aporrearse con yegigas, porras, etc-Producir ruidos especiales con artefactos especiales- la-Quebrar pucheros y ollas

El Columpio:^{carácter} estos artefactos tenían religioso entre griegos y latinos.Columpiarse no se usa todo el año.En Andalucía se hace para el Carnaval (Blanco White,1775 1841) para divertirse.Se fijan en Navidad en los patios de las casas, y reunen por las tardes a Chicos y chicas, cantando canciones-Se Decuelgan cuando llega el carnaval (los tres dias antes de la Cuaresma)-Es un juego de solsticio de invierno-A otro tipo de columpio se le llama "la Bamba".-

El Calendario Popular -

- Fiesta de Purificación - su relación con otros festejos fijos nombrados año ? - Que es la Purificación.
20 de marzo - Equinoccio - igualdad de día y noche -
La manera popular de contar el tiempo (Folclore) se diferencia del cómputo oficial -

El Calendario juliano - heloptodon el año 45 antes de Cristo -

Gregorio XIII - en 1582 - a adoptar el calendario gregoriano - que adapta al juliano

Las luchas de los papas contra brujos -> El embalsamamiento de helénica
PARA OSCEPRECEZ 2000 -
hace referencia al oso que aparece el 2 de febrero - si el
tiempo está ~~claro~~ que el invierno continúa hasta el 20 de
marzo / si el cielo está oscuro cuando el oso sale de su
cubil que el invierno ha terminado.

2 de febrero día de la Candelaria o de la Purificación de la
Virgen según la ley mosaica (ley de moisés) que hace bajar
40 días después de la nupcias - se unió así el ciclo de 40 días
que seguían a la fiesta de año -

Natividad - corresponde al solsticio de Invierno. - Fecha fijada en el siglo IV - para
casar la fiesta pagana, al día del sol. Es un heretismo católico que del
día 21 de febrero al 24 - En esta religión, las fiestas celestiales tienen esta fecha
teológicamente se acepta esta fecha romana. Después -
40 días después,

ADOPCIÓN DE LA DICEO - LA ABBENARIA - 2 de febrero - (Candelaria, candelita, en
esta ocasión - ejemplo de lupical - cofradía de hombres lobos en la ciudad de
Roma que con el tiempo de muchos caballos golpeaban a las mujeres para fecundarlas
o de lazo por la - pro fecunda mujeres -

La Candelaria - Recurre a la fiesta de PERSIFONE - que desofrece y su madre la
busca por otras mujeres poriste, de autorcha - La Navidad luz triunfa
sobre la luz falsa profana de las autorcha -

En la media los festejos sostienen una tradición - Fiestas costumbres al día, refieren Platon -
Cuando el primer hombre se encendieron delo, que se seguían con la buena muerte

El 15 de febrero - (Folclore) - Febrero - lupinus a la boca loba madre de los lobos Romulo y Remo
día de los lobos - los jóvenes daban a las mujeres para fecundarlas.
Lobos muerden

La desnutrición por el día PAN = El Fauno repulsa los vestidos - Fauno compuesto a flautas por
Orfeo, su amada LA VERDAD por los lobos y el

La fecha de 40 días representa un ciclo lunar y medio - al 2 de febrero se ajusta la Candelaria del 2
lunar - los Equinoccios se fijan a la luna con

CARNAVAL - JUEGOS - ENTSES Y TEMIBROS

Jovellanos = "Memoria sobre los Españoles, y diversiones públicas de España"

Mariano José de Larra (Figaro) Boule de Mascas en el Carnaval de 1834

Calderón de la Barca = La Comestolendas

EL COLUPIO = Artefacto de carácter Religioso entre los Suejos

LA BAMBALINA = juego de los Romanos

que va de ventana a ventana frente en una calle

En Andalucía se desenfangan cuando llega el Carnaval = Es juego de parejas y de la tradición de Cantos = Francisco Rodríguez Marín = Cantos populares Españoles - Sevilla 1833

SEBASTIAN DE COVARRUBIAS

TESORO DE LA LENGUA CASTELLANA O ESPAÑOLA

Novedo = Calendario nuevo del año y fiestas que se guardan en Madrid

Gaujara = Es el autor de "Memoria Marica"
Llega al capít

El Carnaval de Salamanca

Carnaval de Salamanca = Pièce mignone sur quatre noites - ^{que en el almanac (Noticia municipal - es el pueblo de la semana)}

Cuento de Antonio Robles - El disparo en el pueblo descensir a las maseras LA MIRADA

Adivinador de Mascaras Los animales - El niño - C. Inf. en Orden Alfabético - III - Moby Dick

Berlitz = Carnaval romano

En el carnaval (LUNA NUEVA) el 2 de febrero (LUNA LLENA)
L. EL MARTES DE CARNAVAL - LA ÚLTIMA LUNA NUEVA DE JUNIO

LA PASCUA = LA PRIMERA LUNA LLENA DE PRIMAVERA

Coincidencia con la Pascua judía, un día del mes 14.º día del mes, LUNA
DE NIZAN = LUNA LLENA -

LA LUNA CREA el TIEMPO - que no se puede comprender (el
TIEMPO) SIN FENÓMENOS VARIABLES

EL RITO A LA LUNA - LOS DISTRACES - LOS MUERTOS -

Los distrajes no representan el alma de los muertos solamente sino a los
animales, = En el carnaval es cuando se decide la fecundidad animal

LA LUNA ES LA PUERTA DEL CIELO = Tema del TOPUS URANEO
EL SOL SE ENCUENTRA EN LA VIA LACTEA = LA LUNA EN LUNA LLENA
SE PRODUCE EL CARNAVAL

LA LUNA = QUE NO EL SOL REINAN EN LA ASTRONOMÍA POPULAR

EL ZODIACO = SISTEMA SOLAR de 30 días, de origen extremo europeo

EL BESTIARIO MICO

- SAN ANTONIO — y su lobo
- Santa Brígida — y Vaca
- SAN BLAS — el Oso
- El gamallo (Carnaval)
- KERMESSES — El Ciento

Las figuras, del Carnaval y su acompañamiento del Animal Familiar son interpretados como personificación del Carnaval e de alguna de las fiestas

Las Diablos, — como fantasmas
 La Librería — es decir a los ojos de los locos

Los animales, elegidos para el Carnaval, además de su valor grato o alimentario, tienen otros símbolos -

EL PERRO es, de acuerdo con el Carnaval - (¿Mito de Perros y Gatos?)

EL OSO = es el animal de primera importancia - El 2 de febrero, por San Blas, solo de su cuido cuando los animales, de ahí en adelante, se ven a ellos la circulación de los años,

LA CIGUECA = Asociada a la venida de la primavera - Ella transporta los años - Modestamente a los niños = En los países, germanos y eslavos, es el dispar preferido. Estos animales, durante LA PERLA, en ellos, no les da ninguna posibilidad - ES LA PLENA CONCIENCIA DE ESTE PODER ANIMAL SOBRE LA NATURALEZA CUANDO LOS HOMBRES EN ESTE PERIODO CRITICO IMITAN A LOS ANIMALES ESTA ES LA HIMENIS DITTO - de los animales -

Nadie se dispara impunemente, por ello la máscara animal no es gratuita

EL GALLO = Dispar fundamental en Carnaval y hoy desaparecido - hasta el siglo XVI la gente se disparaba de gallo; Este era el dispar de los cofrades, de los COCAS Capuchinos con este de gallo - Rojo senada - BIRUEGEC

Este animal en carnaval ha ocupado en distintos contextos

En el siglo XIII - Los niños organizaban un juego de gallo - Ver folclore de Janyora

Hermana Blanca - Juego de los matas a los toros y de la pa de Caupen

Este juego es el origen del juego de la gallina ciega -

Los congresos de Casallo hacia los cuernos de los gallos - especie de satirés

Films de Bañuel - Del gallo se espera protección, de la garganta, de la testosterina (coz coluche)

EL CIERVO = Dispar utilizado desde el mes de diciembre

LA LUNA DEL MARTES de Carnaval (LUNA NUEVA) ES CORNUA

LA CORNADINA DE CORNUOS = En primavera los niños suplen el impulso del principio sus cuernos.

Los flejes/el aire/ los pedos = la danza de los soplos de los

la creación de los africanos es que el animal de los que nunca se escapan por el cielo

EL PNEUMÁTICO DE GNEO = de los Esteos es la formación animal - El Peto

EL ASNO = Jeros cubre esta persona flonda en un año - en Jerusalén

Este refugio a la iglesia a fin de la liberación por San Martín - Este refugio a la iglesia cuando los soldados romanos lo derriban por de la saturación

Los Centauros de Carnaval representan al hombre-demonio conductor de almas,

EL TIEMPO produce la INQUIETUD (El movimiento que va DEL ESTIMULO a la SATISFACCION)

SATURNO es así simbolo de actividad, dinamismo lento e implacable de realizacion y comunicaciones

SATURNO y el OURO BOROS (La serpiente que se devora la cola)

↳ se devora a sus hijos

↳ Otro atributo - EL REINO (Navegacion, - Avance temporalidad)

EL Reloj de Arena

LA GUADANA - La funcion de cegar - Devorar

Los Alquimistas llaman a SATURNO MERCURIUS SENEX ^{La formulación corresponde al principio femenino}

Mercurio es un dios Antrópico

SATURNO PUES es ambiguo en genero y sexo lo que lo relaciona con LA TIERRA

EL SARCOPAGO

LA PODRACION

EL COLOR NEGRO

SATURNO = ES la limitación que impone la vida - La Localización ESPACIO-TEMPORAL DE LA EXPRESION DE LA VIDA UNIVERSAL

Mer (Mercurio) Mercur (comercio)

Mercurio - hijo ^{en Astronomía} → del cielo y la luz ^{en Mitología} → de Jupiter y Maya

↳ Es el Mensajero del cielo -

CONDUCE EL ALMA DE LOS MUERTOS

HERMES = quiere decir entre polo, mediador - Dios de los Caminos

Tiene el poder de la palabra = El emblema del Verbo

o el LOGO SPERMATICO → de los Gnósticos → idea de la fluencia y transformación

Es energía intelectual → gobierna los Nervios - Mensajero en el plano Biológico

El planeta Mercurio es el más cercano al sol

Atributo de MERCURIO = SOMBRERO

SALSAZIAS ALBAS

El Mercurio Metal: simboliza el inconsistente

EL CADUCEO

LA CLAVA

in Metales Blanco y Lunar

LA TORTUGA

LA LIRA - Que inventó y donó a Apolo

ARBOS

Es DUPLEX = 1 lado = Inferior - Dioslo - Monstruo

LIRA y MERCURIO

2 lado = hijo del filosofo

↳ Plano celeste Mellizos

Mercurio tiene disminuida capacidad de penetración

Principio femenino y lunar

Mesurado = Masculino y solar

Termino: síntesis absoluta

ARBOS = Tentona inflante = tiene 100 ojos = Lo de todo = viste pie de toro

La mata Mercurio de una pedrada sus ojos estan en el plumaje del

toro tiene un ojo mas grande a la boca HERA

ARBO =
ARBO =

laustiny e la hure en que trujan los ARBOCUTAS

JO = hermana de TOROUEO - sacerdotiza de HERA - Se enamora de ella
ZEUS - ZEUS se une a JO - y la cabeza del dios la transforma en una
hermosa vaca para evitar los ira de HERA - Esposa de ZEUS - que en uos
leganoda - le pide a ZEUS la vaca - y se la compra a ARGO - q quien
se la roba HERMES, mediante una flauta que viene en Ojos de
HERMES - (HERMES LE TOCA LA FLAUTA a ARGO)

Un fabano en castajo pica siempre a JO - Huye y pasa el
mar JOANICO (llamado asi en su honor - JOANICO) cruzo el
Bosforo (Paso de la vaca) - Asia - India Anstij en Egipto ZEUS
le devuelve su forma humana - Allí funda la Ciudad de
MENFIS (hay una EEUU -)
Diosa KALI en la India -

CACHI Avianca

El juego antiguo -
EL TOPAMIENTO de los
COMADRES -
como en Galicia

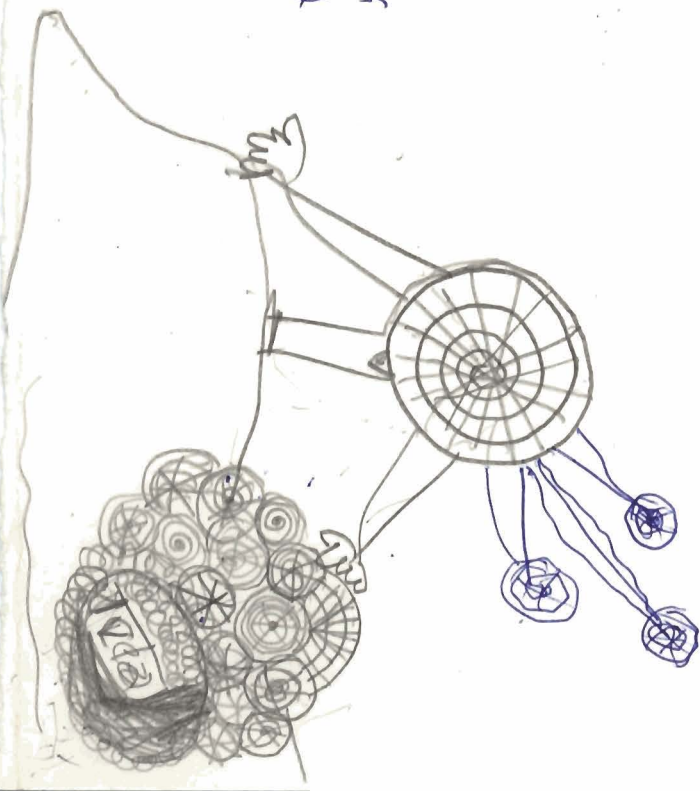
Aluidon
Chucha - Ajoja -
Albahaca

Quemada de Humabruella
Se desenfina al diablo
entualo el año anterior y dan la
Vuelta al mundo (o sea al pueblo).
En Oriente: Entero del mundo
Quemas a Judas

Paso ionas de la ONCE

Que hay 2 volúmenes con registros,
que pase por allí cuando pueda.

Reservar
el artículo



Marzo

Humero mismo
a Gelo preguntando
cómo va el trámite c/la
Universidad.

Mandar lista de libros
y necesidades en Cádiz,
a Cándida Benito.

V.º B.º al J.º de libros y libros
y. hagan falta.

Preguntar a Gelo, lo del
depto. o Beato Diego.
y. mejor apartamento

Adá a "Cádiz": relato
de cuentos: el de los suas,
el País de los ciegos, etc. etc. Contales
Historias

Desde Cádiz, mandar un artículo
may literario o el País, sobre el V.º Centenario.

Yupanki

(poemario de Marcelo)

Cartilla

Dóvalos

Lista (y bibliografía
en España) de autores
de ahora:

M. Trejo	—	Vigor
Conti	—	Alfaro
Tenco	—	X

Le Mostoles

WORLDWIDE

**UNIVERSIDAD
HISPANOAMERICANA
STA. MARIA DE LA RABIDA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA**



LA AVENTURA DE CONTAR

DEL 30 DE JULIO AL 10 DE AGOSTO

DIRECTOR: DANIEL MOYANO



LA AVENTURA DE CONTAR.

Del 30 de JULIO al 10 de AGOSTO.

Director: DANIEL MOYANO.
Escritor.

Día 30.

- *Introducción a las técnicas narrativas.*
DANIEL MOYANO.

Día 31.

- *El argumento.*
DANIEL MOYANO.
- Práctica: invención de argumentos.

Día 1.

- *Los personajes.*
DANIEL MOYANO.
- Práctica: creación de personajes.

Día 2.

- *El tema.*
DANIEL MOYANO.
- Práctica: búsqueda del "tema" en cuentos famosos.

Día 3.

- *La narración corta.*
FERNANDO QUINONES.
Escritor.

Día 6.

- *El punto de vista.*
DANIEL MOYANO
- *El escritor y su mundo*
ANDRE SOREL
Escritor.

Día 7.

- *Símbolo e ironía.*
DANIEL MOYANO.
- *Técnicas narrativas.*
RAFAEL RAMIREZ HEREDIA.
Escritor.

Día 8.

- *Humor, emoción, sentimentalismo.*
DANIEL MOYANO.
- *La creación poética.*
MERCEDES ESCOLANO.
Escritora.
- Encuentro con el autor MARIO BENEDETTI

Día 9.

- *Fantasia.*
DANIEL MOYANO.
- *Palabras y sonidos.*
RICARDO MOYANO.
Músico.

Día 10.

- Resumen general.
- Creación de un cuento colectivo.

El curso intenta introducir al alumno en el mundo de la creación literaria mediante el conocimiento y la práctica de una técnica concreta y accesible. Procura quitarle solemnidad al hecho de la creación, poniéndolo al alcance de cualquier persona que sinceramente quiera acceder a sus apasionantes mecanismos.

Para aquellos que no se sientan tentados por la creación, el semanario significará una manera más profunda de leer y de comprender el fenómeno literario. Las técnicas utilizadas son las que las universidades norteamericanas han desarrollado en los últimos veinte años, más el aporte de las experiencias personales del director y de los escritores invitados, que permitirán a los alumnos, pese a la brevedad del curso, una importante experiencia.

El objetivo del curso es demostrar que la creación literaria es cosa de este mundo, y está dirigido a personas de cualquier nivel cultural con firme voluntad de conocimiento o deseos de escribir.

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS.

Día 30. Cabalgata Colombina y muestra de danza iberoamericana.

Día 31. Visita a las reproducciones de la nao Santa María y de las carabelas Pinta y Niña.

Día 1. MONSERRAT CABALLE, en el Foro Iberoamericano de la Rábida.

Día 2. Grupo de salsa LAFANIA.

Día 6. Concierto de guitarra clásica por RICARDO MOYANO.

Días 7 y 8.

TANGO BAR.

(Homenaje a CARLOS GARDEL en el centenario de su nacimiento)

- "Vindicación del tango", MARIO PAOLETTI.
- Tango cantado por CARLOS MONTERO.
- Pareja de baile "TACONEANDO".
- "Breve historia del tango", MARIO PAOLETTI con ilustraciones musicales de CARLOS MONTERO.

Ciclos de Cine: S. SPIELBERS y BERTOLUCCI.

Exposición "ARQUITECTURA LATINOAMERICANA".

Autobús diario a la playa.

INFORMACIÓN, MATRÍCULAS Y BECAS
U.H.S.M.R.

21810 Palos de la Frontera (Huelva)

Tfno: 955 - 350452

Fax: 955 - 350158

Sevilla: 95 - 4210477

DERECHO DE MATRICULA: 6.000 Ptas.

ALOJAMIENTO Y MANUTENCIÓN: 30.000 Ptas:

INGRESOS: Transferencia a la CC/. Nº 1290, 271
de BANESTO, C/ Andalucía S/N

Palos de la Frontera (HUELVA)

Titular:

UNIVERSIDAD HISPANOAMERICANA

SANTA MARÍA DE LA RÁBIDA

CURSOS Y MATRÍCULA



IX CURSOS DE VERANO - UDAKO IX. IKASTAROAK II CURSOS EUROPEOS - EUROPAKO II. IKASTAROAK

SAN SEBASTIAN - DONOSTIA



EUSKO JAURLARITZA
GOBIERNO VASCO

Ministerio de Cultura y Turismo

I ENCUENTRO DE ESCRITORES IBEROAMERICANOS EN EUSKADI

PATROCINADO POR EL GOBIERNO VASCO (Departamento de Cultura-Programa: América y los Vascos)

Dirige: RITA GNUTZMANN. Colaboran: JON JUARISTI y JON KORTAZAR

CONFERENCIANTES:

Azuela, Arturo
Barnet, Miguel
Bryce Echenique, Alfredo
Cohen, Marcelo
Edwards, Jorge
Moyano, Daniel
Peri Rossi, Cristina
Piñón, Nélida
Roa Bastos, Augusto
Shimose, Pedro

PARTICIPANTES:

Barrera, Trinidad
Blanco Aguinaga, Carlos
Guerra Garrido, Raúl
Mainer, José Carlos
Merino, José María
Munárriz, Jesús
Salinas, Jaime
Sánchez-Ostiz, Miguel
Yanke, Germán

JULIO - SEPTIEMBRE 1990 UZTAILA - IRAILA

EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA



UNIVERSIDAD DEL PAIS VASCO

PLANO CIUDAD DE OVIEDO

Cadena Hoteleria Asturiana



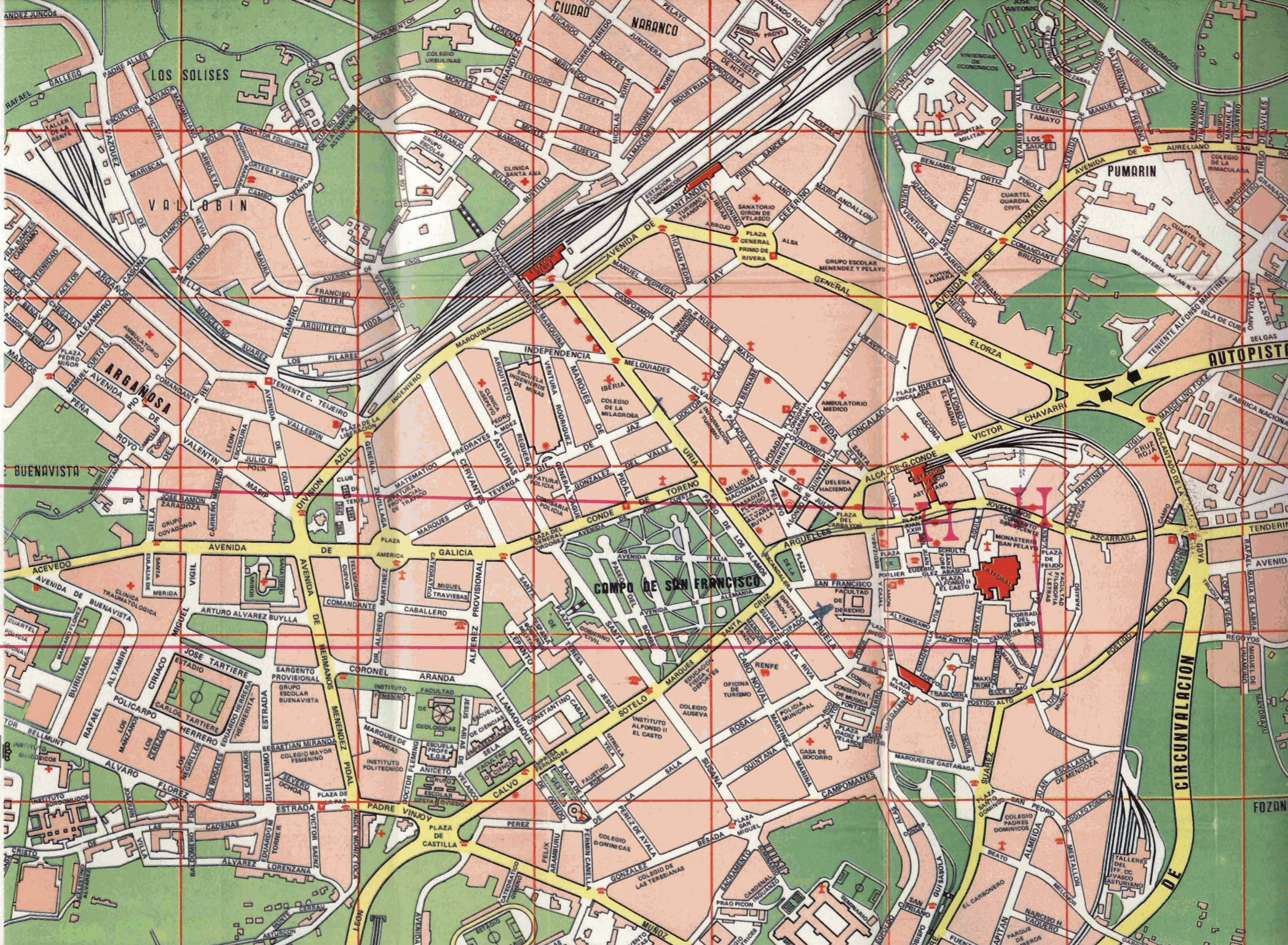
JOVELLANOS, 31 • Teléfs. 22 23 43-44-45-46 • 33003 OVIEDO



Hotel Regente



Oviedo - Gijón



Pain Hotel
España

Hotel Regente

Los argentinos del siglo XIX

Por Marco Denevi

(Para LA NACION)

Eso de que un siglo dura cien años será verdad para los calendarios pero no siempre lo es para la historia. En Europa, por ejemplo, el siglo XIX terminó en 1914.

La República Argentina se rige por una cronología aún más caprichosa: parte considerable de su población, que hasta hace un tiempo vivía en el siglo XX, abrió una puerta y, como el Peter Standish de Balderston, volvió al pasado, en este caso al siglo XIX.

Lo cual, para mi gusto (siempre me atrajo *la belle époque*), no sería una desgracia si se tratase del siglo XIX de los ricos. Pero no, estos argentinos tripulantes de la Máquina del Tiempo han ido a parar al siglo XIX de los pobres.

Para ellos la luz eléctrica se ha vuelto un lujo, lo mismo que el teléfono, el gas domiciliario, el teatro, el cinematógrafo, el automóvil, los restaurantes, las fiestas de cumpleaños o de bodas, una camisa, un sobre todo, un par de zapatos, un periódico, enviar una carta por correo, tener "aguas corrientes", como se decía antes.

Si se enferman, están pensando en adoptar la receta médica de aquel pastor inglés que, hacia 1870, aconsejaba a sus feligreses, para curarse, leer la Biblia. Porque los remedios que venden las farmacias del siglo XX se les han puesto inalcanzables.

Si viajan en ferrocarril, deben trepar a trenes muy parecidos a los convoyes de la Rusia zarista en los que los soldados, hacinados como vacunos, partían a la Guerra de Crimea.

Y caminan por la calle con el gesto azorado y la muda agitación de personajes de Méliès, pero ellos se agitan porque, en el país de la oda lugoniana a los ginados y a las mieses, deben correr de aquí para allá en busca del comercio donde la carne y el pan valgan un centavo menos, pues si valen un centavo más no podrán comprarlos.

Se han vuelto contemporáneos de aquellos obreros ingleses que, en épocas de la reina Victoria, coreaban un cantito que resumía sus demandas laborales:

*Eight hours to work,
eight hours to play,
eight hours to sleep,
eight shillings a day.*

Estos argentinos del siglo XIX también querían trabajar ocho horas diarias (a menudo trabajan

más) y ganar el equivalente de ocho chelines por día (ganan menos). Dormir, duermen mal y poco. Y ni pensar en divertirse.

Maleriados

Lo malo es que pertenecen a una generación malerriada, ambiciosa, que hasta hace unos años vivía en pleno siglo XX. Ahora el retroceso al siglo anterior los irrita, los escandaliza. Se quejan. Se resisten. Su humor se ha agriado.

Es que se educaron en la creencia de que la República Argentina es un país no sólo extenso sino también rico. De ahí dedujeron que si ellos trabajaban, se sacrificaban, ahorran todo lo que podían, iban no diré a hacerse millonarios pero sí a llevar un tren de vida decoroso.

Y durante un tiempo lo llevaron, no más. ¡Hasta compraban libros! Porque son de esa clase de gente que aspira a ser culta, capaz de privarse de una joya (de fantasía) o de un abrigo de piel (de gato) con tal de adquirir discos, un abono en el paraíso del teatro Colón, la última novela de García Márquez o de no perderse un solo film de Fellini.

Ahora todas esas satisfacciones del espíritu les están vedadas. Su único tema de conversación es el precio del tomate o de la papa. Su idea fija, cómo llegar a fin de mes sin excederse en el ayuno. Envidiosos, les da rabia que, mientras tanto, otros pueblos estén interesados, como los japoneses, en un tren flotante que corra a quinientos kilómetros horarios o, como los norteamericanos, en viajar a Marte o,

como los franceses, en un dirigible que sobrevuela París y espía hasta el número de matrícula de los automóviles.

¿Qué hemos hecho o dejado de hacer para merecer este castigo?, se preguntan. ¿Acaso nos volvimos holgazanes, nos entregamos a la molicie? No. ¿Quizá despilfarramos nuestros capitalitos, frutos del ahorro? No. ¿Nuestra voluntad de progresar se nos ablandó, nuestra capacidad de sacrificio se vació? Tampoco. ¿Sufrimos una guerra, una peste, un cataclismo tectónico? Menos que menos.

Sin embargo, rezongan, ahora vivimos como si alguien nos hubiera desvalijado. Sus ojos giran para localizar a los saqueadores. ¿Dónde están, dónde se ocultan esos vándalos?

Que sus miradas no se detengan en los hombres, civiles o militares, demagogos o autócratas, fanfarrones o modestos, que nos gobernaron durante los últimos cuarenta años. Porque esos hombres, recuerden, a ustedes les dijeron una y otra vez: sean los artifices de su propio destino.

De modo que ahora no traten de echarles el fardo a ellos. Ustedes son los únicos culpables de haberse forjado un misero destino en el país donde una legislación demencial castra los esfuerzos individuales y nivela hacia abajo los méritos personales, y un ejército de ocupación de toda la sociedad, el ejército de la burocracia, succiona, hasta agotarlos, los recursos de las economías domésticas.

(c) LA NACION

Los argentinos del siglo XIX

RECETA PARA FABRICAR UN ARGENTINO MEDIO



Tomar por orden una mujer india de caderas anchas
 dos caballeros españoles
 tres gauchos muy mestizos, un timero inglés,
 medio ovejero vasco
 y una pizca de esclavo negro.

Dejar a fuego lento durante tres siglos.

Antes de servir, agregar de golpe 5 campesinos italianos (del Sur)
 un judío polaco (o alemán, o ruso)
 un tendero gallego, tres cuartos de mercachifle libanés
 y también una prostituta francesa entera.

Dejar reposar sólo cincuenta años.

servir amoldado y engominado.



CURSOS DE VERANO
DEL ESCORIAL



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

MARIO BENEDETTI

LA REALIDAD Y LA PALABRA

Conferencia Inaugural de los Cursos de
Verano de la Universidad Complutense

Almería 1990

Es posible que defraude algunas expectativas, pero en esta ocasión no voy a referirme al concepto de *realidad*, pura y exclusivamente como «categoría filosófica que designa y define la realidad objetiva, cuyo único rasgo es el de existir fuera e independientemente de la conciencia» (A. I. Búrov, *La esencia estética del arte*, 1956), ni a la *palabra* sólo como «la mínima unidad lingüística independiente» (J. Kramsky, *The word as a linguistic unit*, 1969). Después de todo, a lo largo de nueve lustros casi diría que me he especializado en defraudar expectativas, de manera que podré referirme, sin ninguna aprensión, a lo que todos (no sólo los filósofos o los lingüistas) entendemos por *realidad* o por *palabra*, y que a la postre es algo que no ha sido invalidado por las ciencias abstractas ni por las experimentales.

A veces nos encandilamos tanto con las acepciones (por otra parte, rigurosamente científicas) puestas en circulación por eruditos e investigadores, que nos olvidamos de los significados que hemos acuñado entre todos y a lo largo de varias geografías y generaciones. De modo que aquí, sin el menor complejo de inferioridad, hablaremos a menudo de la realidad monda y la palabra lironda, y también viceversa.

Hoy que el castellano ha pasado a ser la tercera lengua a escala mundial, ya que la hablan (aunque no siempre la leen o la escriben) unos 320 millones de seres humanos, la palabra, en lo que tiene un lenguaje, de signo y de medio comunicante, nos vincula a todos, y sobre todo vincula a nuestros pueblos, al permitirnos compartir un territorio que todos contribuimos a expandir: la lengua. Y esto sea dicho sin olvidar la diferenciación que imponen, tanto en España como en América, los matices, tonos y peculiaridades de inflexión, modulación y acentos, propios de cada región. Ya en 1896 anotaba Ricardo Palma: «El lazo más fuerte, el único quizá que, hoy por hoy, nos une con España es el idioma». (*Neologismos y americanismos*, 1896). Tal vez hoy, casi un siglo después, no sea lícito seguir sosteniendo que es el único lazo; no obstante, continúa siendo el más fuerte, ya que otros rubros de esa relación (digamos la comprensión mutua, la colaboración económica o la simple solidaridad) dejan todavía mucho que desear.

Lo esencial es que está a nuestra disposición, aunque a menudo la

desaprovechemos, la posibilidad cierta de entendernos, y aunque todos sabemos que a veces nos encontramos con palabras que en un país son corrientes o inocuas, y en otro, obscenas o agraviantes, el mero hecho de que más de 300 millones de personas usemos (y a veces abusemos de) la misma lengua, representa un privilegio del que es importante ser conscientes.

Justamente en estos tiempos, con motivo del cercano V Centenario de la llegada de Colón a las tierras que quince años más tarde (gracias a la ocurrencia y a la desinformación de cierto cartógrafo alemán llamado Martin Waldseemüller) tomarían el nombre de América, todavía se enfrentan, por un lado, la versión oficial glorificante, y por otro la memoria, todavía insepulta, de la impiedad colonizadora. No obstante, es lamentable que esa contradicción, que por supuesto no es abstracta ni mucho menos gratuita, empañe lo que es acaso el resultado más deslumbrante de aquella aventura.

En las tierras recién alcanzadas, los conquistadores se fueron enterando de la existencia del caucho, el tabaco, el chocolate, la papa o patata, y las llevaron en volandas, o más literalmente en veleros, al viejo continente, y aunque el oro y la plata no eran novedades para esos pioneros, también supieron encontrarlos y trasladarlos a Europa en cantidades apreciables. A cambio de tantos bienes materiales, nos dejaron, en compensación que entonces pareció muy pobre, nada menos que la lengua, legado espiritual que en definitiva ha demostrado ser más duradera y gratificante que todas las otras y obvias riquezas.

Siempre hay metáforas que arropan a los imperios. Por supuesto no fue necesario incorporarlas cuando esos imperios estaban en su apogeo, ya que entonces no precisaban justificaciones ni resguardos éticos; en cambio, fue preciso inventarlas cuando los imperios se jubilaron como tales y fue importante, por razones de imagen, maquillar la historia. A finales del siglo XIX, todavía escribía Clarín: «Los amos de la lengua somos nosotros». ¿Habrá ocurrido algo en el siglo XX para que hoy los hispanoamericanos nos hayamos convertido en copropietarios del castellano? ¿O será que, en última instancia, las lenguas no tienen amo y por eso se desarrollan y propagan a pesar de las aduanas y otras academias? Huelga decir que siempre me han gustado más los imperios jubilados que aquellos otros que siguen en actividad,

pero de cualquier manera no alcanzo a comprender por qué, aún hoy, ni en España ni en América se pone el énfasis en esa gran franja vinculante que es la lengua.

Imaginemos por un instante que decimos la palabra *amor* o la palabra *odio* o la palabra *hijo* o la palabra *poder*, y que existe en el mundo una verdadera multitud que tiene la posibilidad de entender de qué estamos hablando. Ese creíble nexo ya no arropa a ningún imperio, activo o jubilado, sino a los hombres y mujeres de más de veinte países, cuyas palabras, y en consecuencia sus pensamientos, aspiraciones, sentimientos, desalientos y esperanzas, son datos en (amplísima) clave, nebulosas pero decisivas señales de identidad, contraseñas que cruzan el océano.

No nos encadilemos, sin embargo, ni españoles ni hispanoamericanos, con la prerrogativa de formar parte de tan vasta familia lingüística. Durante siglos nuestra lengua fue postergada, menospreciada, en los grandes centros de cultura mundial; era poco menos que un habla clandestina. Ahora su presencia es ineludible (hasta en los Estados Unidos, ha pasado a ser el segundo idioma) y su diversidad se ha convertido en un rasgo de su unidad. Nadie podría decir hoy: «Los amos de la lengua somos nosotros», ya que, como sostiene Carlos Magis, «ni el *español de América* ni el *español peninsular* son *lenguas* (sistema lingüístico) perfectamente homogéneas, sino *sumas de hablas* regionales» («Unidad y diversidad del español», en *América Latina en sus ideas*, vol. 1, coordinado por Leopoldo Zea, 1986).

En América Latina, la sombría cruz de esa medalla está representada por la segregación y el menoscabo de otras lenguas, no importadas sino vernáculos, ocasionados sobre todo por la generalizada e impetuosa invasión del castellano. A la llegada de los conquistadores, en lo que es hoy Hispanoamérica se hablaban numerosas lenguas aborígenes: azteca, náhuatl, maya, quiché, totonaco, otomí, caribe, arawak, miskito, suno, quechua, aymara, tupí-guaraní, cacan, araucano, etc. Varias de ellas han desaparecido, absorbidas por otras hablas indígenas de mayor desarrollo o por la forzosa irrupción del idioma del conquistador. No obstante, son numerosas las que han sobrevivido y son habladas (y en algunos casos, también escritas) por algunos millones de indoeuropeos. Por ejemplo, en México hay un millón de habitantes

que hablan lenguas aborígenes; el 50% de los guatemaltecos hablan idiomas de origen maya: el 30% de los peruanos no hablan castellano; el aymara abarca amplias zonas de Perú y Bolivia; en estos dos últimos países, más Ecuador, hay cuatro millones de quechuahablantes. Paraguay, por su parte, es el único país latinoamericano verdaderamente bilingüe, ya que la virtual totalidad de sus habitantes hablan castellano y guaraní. En todos estos países el castellano está presente y es siempre el idioma oficial, el sistema lingüístico imperante, pero justamente, por mor de esa hegemonía y de su innegable capacidad de comunicación, debería ser más respetuoso de las lenguas indígenas, que, después de todo, son las originarias del continente. Por otra parte, desde tales lenguas autóctonas, también ha habido modestas infiltraciones en el castellano. Todavía hoy se menciona la palabra *canoa* como la primera contribución indígena al castellano: canoa que siempre ha navegado contra corriente y sin embargo no ha naufragado ni se ha detenido.

Las palabras aborígenes suelen tener una belleza natural, una sonoridad sin artificio, y por eso suelen ejercer un poder de seducción, al margen de su significado. Decía Fernando Pessoa que «la belleza de un cuerpo desnudo sólo la sienten las razas vestidas» (*Livro do desassossego*, 1982). Las europeas son lenguas vestidas, acicaladas, bien guarnecidas por tradiciones y gramáticas; las indígenas, en cambio, son hablas desnudas, primarias, casi un sonido de la naturaleza. Sin embargo, en esa aparente pobreza reside su indeliberado poder de seducción. La geografía de América Latina está llena de esos nombres sonoros; cadenciosos, a veces atronadores, que si bien en más de un caso han extrañado su significado o su pura razón de ser, seguirán empero sobreviviendo como memoria y filiación del paisaje.

Quando en América Latina se habla de identidad cultural, de inmediato reaparece el pasado con su magia de tradiciones, leyendas, colonialismos, influencias, agresiones, éxodos y rebeldías. Y lo confunde todo. El crítico chileno Ricardo Latcham nos bautizó para siempre como *continente mestizo*, y es obvio que ese mestizaje no sólo incluye la ya gastada acepción de raza, sino también las más válidas de lengua, migración, ideología. La mixtura es completa y en consecuencia compleja. Ya vimos que hay países como Paraguay, Perú o Guatemala, que padecen una verdadera esquizofrenia idiomática. Pero en ciertas

zonas del Caribe (esa gran piscina donde se zambulleron todos los imperialismos) el problema es quizá todavía más grave. Mientras que en las grandes ciudades donde el idioma oficial es el castellano o el portugués, el escritor suele encontrar (al menos en las temporadas democráticas) casas editoriales que publican y difunden sus obras; en cambio, en Jamaica o Barbados; en Haití o Martinica, la difusión depende de la limosna que le reserven las grandes casas editoriales de Londres o París. El caso de un escritor de Aruba, Bonaire o Curazao, es más dramático aún, ya que allí la alternativa es clara: o escribe un *papiamento* (lengua criolla que es un extraño popurrí, con elementos del español, el neerlandés u holandés, el portugués, el inglés y varias lenguas africanas), de cada vez más reducida práctica en la zona, o lo hace directamente en la lengua de la ex-metrópoli, o sea Holanda, pero con la desventaja, como me confesaba hace unos años el dramaturgo Pacheco Domacassé, nacido en Bonaire, de que «el holandés es a su turno el *papiamento* de Europa».

No obstante, y como probable consecuencia de su denodado esfuerzo por reconocer y asumir su identidad, son precisamente los escritores antillanos quienes han llevado a cabo en ese aspecto los más eficaces escrutinios y sondeos. Por ejemplo Edouard Glissant, de Martinica, que escribe: «Tratamos de recuperar nuestra memoria colectiva y buscamos el sentido de un espacio propio». Pero Rex Nettleford, jamaicano, va más lejos aún: «La pregunta ¿qué somos? lleva al deseo de lo que queremos ser. Y si lo que queremos ser ha de tener un significado práctico para Jamaica, debe haber alguna concordancia entre la *concepción externa* de los casi dos millones de jamaicanos y su propia *percepción interna* de sí mismos como entidad nacional». Y agrega: «Este es presumiblemente un modo seguro de salvarse de un estado de existencia esquizoide».

La propuesta de Glissant arranca del pasado (memoria colectiva) para afirmar el presente: la de Nettleford, en cambio, arranca del presente para afirmar el futuro. Cualquier latinoamericano, si decide referirlas a su propio país, ha de sentirse identificado con ambas pesquisas. En el pasado, el elemento homogeneizante siempre vino del exterior. En el siglo XIX fue más aglutinante (así fuera para oponerse a ella) la presencia colonial de España que la hipotética afinidad entre

un maya del Yucatán y un tehuelche de la Patagonia, que entre otras cosas ignoraban cada uno la existencia del otro. En el siglo XX, en cambio, y debido tal vez a la angustiada e inevitable solidaridad que van generando el saqueo económico y las invasiones de los *marines*, es más decisiva la incesante presión de los Estados Unidos que el arduo ensamblaje de una veintena de borrosas identidades nacionales.

Hasta ahora, la realidad desperdigante ha vencido a la utopía integradora. Bolívar, San Martín, Artigas, Martí, Sandino, bregaron incansablemente por sus propias y a menudo afines utopías y es obvio que ellas siguen vigentes. Las brújulas de una posible liberación señalan empecinadamente el rumbo de la utopía, pero ya no se trata de las ensañaciones de corte paradisiaco que, a partir de la célebre carta de Colón, improvisaron el trazado del Nuevo Mundo. No hay que olvidar, sin embargo, que fue el mismísimo Colón quien, al describir en su *Diario* su primer encuentro con los *arruacos* (indígenas de Guanahani, isla a la que arribó el 12 de octubre de 1492), anotó puntualmente: «Mas me pareció que era gente muy pobre de todo». No es muy estimulante comprobar que hoy, casi cinco siglos después, buena parte de los habitantes del continente siguen en esa indigencia. Y no es necesario remontarse a tan lejana fecha. Entre la leyenda de El Dorado y las actuales recetas de la Escuela de Chicago han transcurrido cuatro siglos. Ahora el proyecto, si hay alguno, de la América pobre, ha de nacer de la clara conciencia del subdesarrollo y también de la vislumbre de que somos, como bien descubriera el ensayista brasileño Antonio Candido, un «continente intervenido».

La superación de una utopía sólo se justifica si da lugar al nacimiento de otra, aún más intrépida. El pasado incluye, entre otros lamentables legados, una cultura de la dependencia, pero la identidad cultural a que aspiramos no será jamás un producto, ni mucho menos un corolario, de esa dependencia. Por fortuna, la misma cultura va generando anticuerpos, y cada escritor, cada artista, de América Latina, ya no sólo se preocupa por el espacio, a veces irrespirable, de su propia soledad, ni sólo por el destino de su pueblo, sino fundamentalmente por el destino global del *continente mestizo*. Es por eso que el llamado postmodernismo, con todas sus planificadas ramificaciones, si bien en Europa puede ser verosimilmente una mo-

da, en América Latina sería casi una obscenidad.

Con todas las blanduras heredadas del romanticismo, la que podríamos llamar *literatura de nostalgia* apuntaba hacia el pasado. Hoy, con el rigor y el vigor del sufrimiento, la conciencia del subdesarrollo apunta hacia el futuro. Ojalá que sea allí donde nos encontremos. Sólo nos queda invertir el signo de la nostalgia. El día en que, como propugna Glissant, «recuperemos la memoria colectiva», no para hacer de ella un mito (como quisiera la inmovilista y rancia nostalgia del pasado) sino justamente para desmitificarla, ese día, y no antes, empezaremos a sentir nostalgia del futuro. Y estaremos salvados, ya que es justamente en un futuro de liberación donde espera paciente la esquiva, trabajosa identidad cultural que el pasado colonial y el presente imperialista nos vedan, o por lo menos nos ocultan y desvanecen.

Filósofos como Marcuse y Horkheimer criticaron duramente la sociedad de consumo, pero como no tenían una salida verosímil que proponer, terminaron por instalarse en los supuestos esenciales que son la garantía de ese mismo contorno consumista. No hay más torres de marfil, aleluya, ahora son de cemento armado, pero (como alguien dijo, sin demasiada razón, sobre Theodor W. Adorno) ciertos pensadores se alojan «en una confortable habitación del Hotel del Abismo».

Predican sobre el mundo, pero en verdad son moralistas del vacío. Descartan todas las propuestas, derriban todas las esperanzas; manejan la libertad no como una conquista sino como un fetiche. Pero lo cierto es que ya a nadie le sirve arrendar confortables habitaciones del Hotel del Abismo, así se trate de un Abyss Sheraton. Sea por instinto de conservación o por conciencia de progreso (en este sólo caso vienen a ser lo mismo), a América Latina en particular, y al Tercer Mundo en general, no nos van dejando otra opción que convertirnos en fervorosos, indefensos, activos militantes de la utopía. Entre otras, de la utopía de sobrevivir.

Mientras esa emergencia se retrasa, ocurre que la libertad, cuando quiere expandirse, siempre choca con un biombo, un tabique, un muro, un cofre de seguridad, un sistema autoritario, unos intereses leoninos. Hay algunos pocos pueblos que tienen praderas de libertad; otros, que sólo poseen estrechos pasadizos de la misma; y otros, quizá los más, que apenas disponen de túneles subterráneos, hilos conducto-

mente

res, contraseñas de susurrada transmisión. Sólo cuando advertimos que la libertad ecuménica no existe como tal, sólo entonces nos ponemos a la búsqueda de una libertad auxiliar, supletoria, más modesta pero alcanzable. Y es quizá en esa etapa reflexiva cuando nos percatamos de que en la compleja sociedad actual tal libertad auxiliar puede ser un rumbo que equidiste de lo obligatorio y de lo prohibido.

Una de las sustanciales diferencias entre lo prohibido y lo obligatorio es que lo primero ejerce un poderoso atractivo, en tanto que lo segundo más bien produce un innegable rechazo. Precisamente la fruta prohibida que sedujo a tantos adanes que en el mundo han sido, pierde por lo menos algo de su encanto evasivo, evanescente, evangélico (y otros derivados de la abuela Eva) cuando llega a convertirse en un fruto obligatorio. Paradójicamente, pues, parecería que la única forma de hacer atractiva la obligación, es prohibirla.

Decía Alejo Carpentier, allá por 1956, que Giacomo Puccini había sido siempre un nombre tabú, ya que todos lo ignoraban injusta pero voluntariamente cuando se referían a la evolución del teatro lírico, y Carpentier atribuía esa conspiración de silencio a que no perdonaban al autor de *La Bohème* que hubiese tenido la suficiente franqueza como para decir de sí mismo: «Tengo un gran talento en lo de lograr cosas pequeñas». El tiempo no transcurre en vano. Al menos hoy no está prohibido tener un talento liliputiense en eso de lograr cosas gigantes. Quizá sea la ocasión de recuperar (o tal vez de revisar) aquel viejo refrán: «El que hace lo que puede no está obligado a nada». Sin duda un sabio precepto, pero ¿qué pasa con el que no puede? No creo que el lavado de manos sea una medida aconsejable. Permítaseme recordar, con todos los respetos, que en el siglo pasado vivió un dramaturgo madrileño, de nombre Manuel Tamayo y Baus (suficientemente católico y conservador como para no escandalizar a nadie), que en una de sus últimas obras le hizo decir a un personaje: «También se lavó las manos Pilatos, y no hay manos más sucias que aquellas manos tan lavadas».

En el principio era el Verbo, así fuera el del conquistador, pero, como quería Macedonio Fernández, «la palabra es signo suscitador». En correspondencia con semejante vocación provocadora, la palabra se ramificó en varias realidades. Después de todo, siempre ha habido

tantas realidades como individuos, y esto no es rasgo privativo del Tercer Mundo, pero en él se advierte, más que en otras latitudes, que en cada realidad concurren otras. Por cierto que la literatura no ha permanecido al margen de ese ejercicio. En *Morirás lejos*, estremecedora novela del mexicano José Emilio Pacheco, la *posibilidad* es usada como un haz de realidades que convergen en la palabra, y por ende, en la situación. Las realidades se cruzan, se trenzan, se invaden. La tortura por ejemplo, que ha sido y es todavía singularidad letal de este siglo en el Tercer Mundo, viene a ser la despiadada invasión de una realidad por otra, pero además genera las correspondientes defensas, denuncias y salvaguardas. La solidaridad, aunque de signo contrario, es también una intervención, no armada sino amada, operación de riesgo y generosidad, ejercicio de la confianza, cultivo del socorro como una de las bellas artes.

Como contrapartida de la ramificación de la palabra en realidades varias, éstas acaban regresando a la palabra desde todos los puntos cardinales. A veces se tiene la impresión de que la realidad es sólo lo que podemos percibir a través de los sentidos. Y claro que lo es. Pero también los sentidos mienten; en realidad, han sido educados para que nos mientan. Los latinoamericanos tenemos la suerte y/o la desgracia de que todo el mundo sepa con meridiana nitidez qué solución y qué rumbo son los que nos convienen. El único problema es que la solución nítida que nos programan unos suele contradecir la no menos nítida que nos sugieren otros. Y entre tantas y tan contrarias nitideces, nuestra pobre y subdesarrollada confusión aumenta casi al mismo ritmo de la Deuda Externa. O sea, que nuestro destino está tan empañado como empañado.

El poeta argentino Juan Gelman escribió estos dos versos impecables: «Los salvadoreños están hablando con la eternidad suben al cielo y escriben "abajo la desdicha"». Una porción de esa desdicha reside en que gran parte de los salvadoreños no pueden todavía escribir ese lema, ya no en el cielo, donde no hay requisitos de abecedario, sino en los acribillados muros de sus pueblos perdidos o encontrados. Y no pueden hacerlo, sencillamente porque no saben escribir. La realidad latinoamericana incluye millones de analfabetos, que apenas son poseedores de la mitad de la palabra: tienen la fracción oral, carecen de la escrita.

La realidad es, en cierto sentido, fundación de la palabra, pero a su vez ésta (tal como sostiene Carlos Fuentes al hablar de Carpentier) es «fundación del artificio». La realidad condiciona al ánimo, y éste, al generar la palabra, expurga la realidad; pero la expurga modificándola, haciéndola más brutal o más etérea, menos rampante o más soterrada, o sea imaginándola, y convirtiéndola, al imaginarla, en otra realidad que es artificio. «Yo filmo preguntas, no respuestas», declara el cineasta argentino Eliseo Subiela, y por eso su notable *Hombre mirando al sudeste* siembra en el espectador una inquietud que lo estimula a prolongar coordenadas por su cuenta, coordenadas que son otras tantas realidades. El aporte más original de Subiela, confirmado con creces en su último filme, *Últimas imágenes del naufragio*, es el impecable desarrollo de sus metáforas visuales. Entre la nostalgia y la reminiscencia, Subiela opta por esta última y con ello obtiene un distanciamiento, que entre otras cosas sirve para compensar su desembozada apelación a los sentimientos.

¿Y los poetas? ¿Qué hacen con la realidad? Es cierto que hasta no hace mucho la nombraban bastante menos que los prosistas. En general, los narradores parecen haber adquirido un abono o pase libre para transitar gratuitamente por la realidad. No sólo la nombran, sino que la describen y registran; cuando conviven con ella se sienten como en su casa, y, ya que son fabricantes de ficciones, la pueden modificar sin pedir permiso. El novelista es sobre todo un inventor de realidades, y sólo en segunda instancia, un inventor de palabras. Quien haya leído a Balzac, a Dostoievsky, a Italo Svevo, a Rulfo, a Italo Calvino, a Onetti, a García Márquez y otros narradores de raza, difícilmente recordará años después, tal o cual despliegue verbal, tal o cual palabra alumbadora; pero seguramente no olvidará jamás las grandes líneas de las historias narradas, las peripecias que lo deslumbraron o conmovieron.

Los poetas, en cambio, cultivan las palabras con delectación, pero no como lujos verbales ni reverberos gratuitos; las cultivan porque constituyen la base de su juego o de su desafío. María Zambrano ha escrito recientemente que, cuando «surge la materialización, azote de nuestro tiempo», la poesía ha de atajarla «con su cuerpo, dando el cuerpo de la palabra en el poema». O sea, que el poeta ejerce un cuidado corporal de la palabra: sólo así ésta podrá dar lo mejor de sí misma.

Los poetas no siempre se encargaban de nombrar la realidad. Sabían que ésta era, en última instancia, el sostén de sus tropos, la savia de sus alegorías. El complemento de las palabras es el silencio, tal vez porque el silencio es nostalgia de la palabra. Ha escrito Circe Maia: «cómo duele el silencio cuando es hecho de voces / ausentes, de palabras / que nadie dice». Y Ruben Bareiro: «Porque, tal vez, muchacha, / olvidé la palabra. / O no la supe nunca». La palabra que nadie dice, en la primera cita, o la palabra olvidada, en la segunda, no certifican su no existencia; simplemente no están en el poema, no están para el poeta. No falta el espíritu sino el cuerpo de la palabra. Algo así como cuando no falta el amor sino el cuerpo de la amada.

En un reciente libro, *Teorías de la historia literaria*, Claudio Guillén ^{menciona} la importancia que algunos de los llamados *new critics* norteamericanos, entre ellos R.P. Blackmur, otorgan a las *palabras no dichas*, algo que podríamos caracterizar, ya por nuestra cuenta, como *silencio activo*. Las *palabras no dichas* no proceden del vacío, ya que en ese caso no serían palabras; serían sencillamente nada. Por más que no hayan traspasado la frontera que las separa de lo oral, por más que sean sólo pensamiento, ya latan como palabras, son pensadas como palabras; sólo les falta acceder a la voz o a la escritura para que el mundo les otorgue certificado de existencia. También la realidad, es decir, la imagen y el sonido de la realidad, pueden ~~refugiarse~~ ^{refugiarse} en el silencio, y las palabras, aún las no dichas, llegar a sintetizarlos. O sea, que la realidad, para completar el ciclo y volver a sí misma, debe dar dos o tres saltos cualitativos: de lo real a la imagen/sonido; de la imagen/sonido a palabra no dicha; de palabra no dicha a palabra pronunciada o escrita; de palabra pronunciada o escrita, otra vez a palabra-realidad. Pero ésta ya será otra: enriquecida, plena. Si no dijera su nombre (el nombre de la palabra es la palabra misma) las otras palabras no la reconocerían.

Aún en el caso del *exteriorismo* de Ernesto Cardenal, donde la realidad parece ser el componente textual de la poesía, y las palabras, meras réplicas lingüísticas de los hechos y las cosas, la realidad se convierte en poesía merced a la interiorización del poeta, que siempre es responsable de la elección fragmentaria de los datos reales y sobre todo del montaje final. De ahí que en el *exteriorismo*, la prioridad poética no es reservada para la sensibilidad, ni para la emoción, ni para el lujo

verbal, sino para el substrato estructural. En un reportaje que le hice a Cardenal hace más de veinte años, al preguntarle sobre la influencia de Pound sobre su poesía, él me decía que la principal había sido la de hacerle ver que en la poesía cabe todo; que «en un poema caben datos estadísticos, fragmentos de cartas, editoriales de un periódico, noticias periodísticas, crónicas de historia, documentos, chistes, anécdotas, cosas que antes eran consideradas como elementos propios de la prosa y no de la poesía». Y agregaba: «La de Pound es una poesía directa; consiste en contraponer imágenes, dos cosas contrarias o bien cosas semejantes, que al ponerse una al lado de la otra producen una tercera imagen». O sea, la específica función del montaje.

Ahora bien, ese fenómeno de ósmosis entre poesía y prosa, o, como quieren algunos críticos, esa prosificación de la poesía, se ha dado, aunque no tan radicalmente como en Cardenal, en casi toda la poesía conversacional y en la antipoesía que hoy se escribe en América Latina. Sin perjuicio de compartir varios de los argumentos usados por Fernández Retamar para distinguir la antipoesía de la poesía conversacional, puede reconocerse, en la invasión del prosaísmo, un denominador común a ambas tendencias. Y este prosaísmo, que todavía escandaliza a más de un purista, ha dado en Hispanoamérica obras tan importantes y removedoras como las de Nicanor Parra, Jaime Sabines, Roque Dalton, Ernesto Cardenal, Jorge Enrique Adoum, Salazar Bondy, Idea Vilariño, Fayad Jamis, José Emilio Pacheco, Enrique Lihn, Juan Gelman, Francisco Urondo, César Fernández Moreno, Fernández Retamar, Nancy Morejón, Antonio Cisneros, Gioconda Belli y tantos otros.

Los poetas no nombraban demasiado la realidad, pero ahora sí la nombran. El notorio desarrollo de la poesía conversacional ha tenido una consecuencia sorprendente: los poetas se han acercado peligrosamente a su contorno, su palabra se ha contagiado de realidad, y esa relación ha establecido un inesperado puente entre autor y lector. Es obvio que la poesía conversacional reclama o presupone un interlocutor, y el lector, al sentirse aludido, responde a ese reclamo. Tal es, después de todo, el gran avance experimental de esta tendencia: la comparación del lector como un nuevo dato de la ecuación poética. La

Opera aperta de Umberto Eco y *La hora del lector* de José María Castellet, que tuvieron como casi obligada referencia a la estructura narrativa, poseen ahora, en la poesía conversacional hispanoamericana, no exactamente un equivalente, pero sí una nueva dimensión del eventual protagonismo del lector, de su función activa. También es cierto que, así como el *exteriorismo* de Cardenal reconoce la válida referencia de Ezra Pound, también la poesía conversacional de Sabines, Gelman, Pacheco, Lihn, etc. tiene (además de la desgarrada *soledad fraternal* de Vallejo, que es sombra tutelar de su temática) antecedentes de una característica inflexión de cotidianidad en poemas como la «Epístola a la señora de Leopoldo Lugones» de Darío, la «Epístola de un verano» de Baldomero Fernández Moreno, o la «Conversación a mi padre» de Eugenio Florit.

Es en la actual poesía latinoamericana donde la realidad aparece más y mejor ligada a la palabra, y donde ésta asume, sin aspavientos y con sencillez, su responsabilidad esclarecedora y comunicante. Pero ¿tendrá razón cierta tendencia cautelar de la crítica cuando presupone que la infiltración de la prosa en el sagrario de la poesía puede desactivar en ésta última las tensiones internas, el uso casi hipnótico de la palabra, las santabárbaras de la magia, la liturgia de la soledad? Quizás. No obstante, conviene recordar que cada texto tiene su contexto y a él se vincula. Un texto de hoy no sólo se origina en las tensiones internas del creador; también puede emanar del subsuelo de la calma o de las a menudo feroces tensiones de la realidad. Aún la tan manoseada paz, que en resumidas cuentas no es más que la aceptación del otro, suele provocar tensiones no trágicas, no espectaculares, no cruentas; tensiones que se parecen bastante a la felicidad, al mínimo derecho de disfrutar la vida.

Por otra parte ¿cómo negar que hay una magia de lo cotidiano, una liturgia de lo comunitario? Hace unos diez años escribí que la realidad es un territorio por el cual casi inevitablemente el novelista pasa, pero en el cual casi nunca se queda. Una vez que se impregna del aire real, del olor real, del tacto real, del suelo real, una vez que recarga allí sus baterías, procede a invadir otros territorios, donde habrá de crear otro aire, otro aroma, otro tacto, otro suelo, forzosamente contagiados de lo real pero que no serán lo real. Hoy podría agregar que el

poeta es tal vez menos pragmático. Cuando pasa por la realidad, ésta suele rozarlo, aludirlo, convocarlo, acusarlo, indultarlo. Para el poeta la realidad es una malla de sentimientos. Y no siempre puede liberarse de esa red. Transitoria o definitivamente, permanece en ella, no como un cautivo, sino como alguien que busca ser interrogado, convocado, escuchado, querido. El poeta es un peregrino cordial (del latín: cor, cordis), un expedicionario de los sentimientos, un reclutador de prójimos. Y, claro, también es un orfebre de palabras, pero ésta no es su prioridad primera.

Como bien dice Ernesto Sábato, «una palabra no vale por sí misma sino por su posición relativa, por la estructura total de que forma parte». O sea, que la palabra vale sobre todo por su inserción en la realidad. Por algo Vallejo gritó su alarma hace medio siglo: «¡Y si después de tantas palabras, no sobrevive la palabra!» El poeta es consciente de que la palabra es su instrumento; nada menos pero tampoco nada más que eso. La inteligencia es su recurso y eso también lo sabe. Bergamín aconsejaba «ser apasionado hasta la inteligencia», pero me atrevo a conjeturar que hoy tal vez aconsejaría al poeta que tratara de ser inteligente hasta la pasión.

En este mundo de hoy, tan condicionado por el dinero y por todo lo que con él se obtiene, es obvio que la poesía apuesta a otros valores. A duras penas se abre paso por entre la maraña de razones y sinrazones, de esplendores y malogros, de atropellos y sumisiones, de frustración y consumismo.

Es probable que el poeta eche a veces de menos la diafanidad del pensamiento abstracto, pero también que vislumbre que ésa no es su especialización. Y ello, aunque T. S. Eliot y Lezama Lima se conjuren para refutarle. Los sentimientos, en cambio, si bien rara vez son diáfanos, de todas maneras configuran su hábitat. Este enredado y turbador fin de siglo, que da por concluida la historia, que decreta el fin de las ideologías y anuncia la muerte de las utopías, y que en cambio permanece indiferente ante la destrucción de los espacios verdes y la contaminación del aire que respiramos; este engorroso, casi neurótico fin de siglo, es atravesado de Este a Oeste (ya que de la embarazosa dialéctica Norte-Sur nadie se ocupa) por una corriente fría y sobrecogedora. Bastó que cayera (y bien caído está) el muro de Berlín, para que

el transfuguismo se convirtiera en una profesión rentable. Los Grandes Capitales lanzan sus campanas a vuelo, mientras desde la historia (ésa que, según dicen, ya no existe), Pirro los contempla con clarividente tristeza.

¿Afectan estos cambios a la cultura en general y la poesía en particular? Las metáforas e isotopías, el discurso poético y la emoción estética ¿estarán condenadas a replegarse frente al utilitario dramatismo del Debe y el Haber, o ante la periódica dialéctica de lo Imposible y lo Exento? En el fondo, ello dependerá en gran parte de la actitud del poeta, quien tendrá que tener en cuenta que la realidad que aparentemente importa es la del mercado y que la palabra ha sido obligada a marcar el paso: basta ya de sueños y de amores, basta de árboles o ríos. La palabra ha sido convocada por otros menesteres, por ejemplo para nombrar las nuevas selecciones sémicas: reprivatización, *interdealers*, macroeconomía, *front-end*, reestructuración, *stand-still*, desaceleración, etc. La palabra recibe la orden de no pasar más por la Magia sino por la Caja.

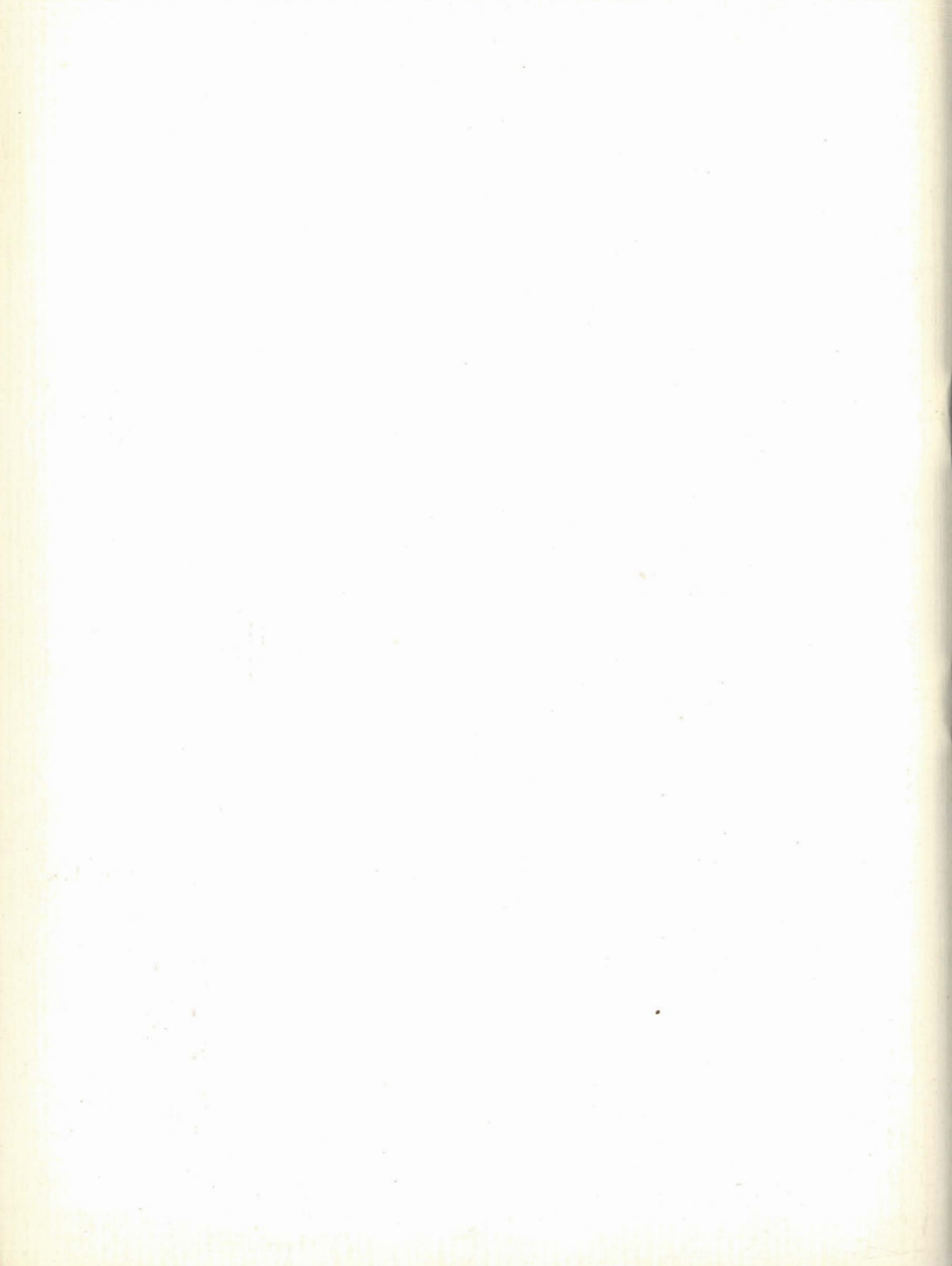
Por otra parte, al sentimiento le han colgado una nueva etiqueta: es *kitsch*, esa palabra que inventaron los alemanes para designar lo que es de mal gusto, de pacotilla, lo vulgar en fin. Milan Kundera ha sido distinguido (ignoro si con su aval) como abanderado de esa descalificación, y quizá por eso su levedad me resulta insoportable. No obstante, en América Latina el sentimiento todavía sobrevive. Será de pacotilla, pero sobrevive. En forma de amor, de solidaridad, de afecto, pero sobrevive. Hasta un poeta tan lúcido y riguroso como José Emilio Pacheco no tuvo reparos en presentar uno de sus poemas como un «Homenaje a la cursilería», y el novelista Manuel Puig elevó el *kitsch* a la categoría de arte en *Boquitas pintadas*.

Después de todo, el sentimiento también es realidad y la palabra aún encuentra espacio para decirlo. Y en ocasiones, como en un doloroso poema («Problemas») de Juan Gelman, los elementos más inesperados se entrelazan con la emoción: «el poema que hacía referencia / a los problemas de la balística en relación con los sentimientos / ¿describía la curva de la tristeza y cómo / hay que apuntar más alto que la realidad o / un poco hacia la izquierda / según / para dar en el blanco / en la realidad?»/

También algunos poetas españoles dan en el blanco. Como Luis García Montero, que se duele, por suerte sin temor a la blandura: «Tu corazón, cerrado por reformas, / vagando va en la música / sin querer contestarme», y más adelante propone: «No hay discrepancias enigmáticas entre la realidad y la imaginación. Existe una realidad imaginaria, un mundo fabulado donde se juntan las historias y la historia, los poemas y la poesía, su soledad y los que estamos solos». ¿Acaso lo imaginario no se organiza mediante la astuta prolongación de las coordenadas de la realidad?

Una y otra vez José Hierro nos convoca: «Volvamos a la realidad» Y es un sabio consejo. Podemos irnos con las palabras, soñar con las palabras, sufrir con las palabras, desfallecer con ellas, pero una y otra vez debemos volver a lo real, para renovarlas y renovarnos. No todos podemos realizar el sueño de una realidad que se ajuste a nuestra esperanza, entre otras razones porque en cada realidad están presentes las realidades prójimas. Pero en esa parcela que nos toca, por modesta que sea, nuestra palabra se hallará a sí misma. Somos realidad y somos palabra. También somos muchas otras cosas, pero quién duda que ser realidad y ser palabra son dos apasionantes maneras de ser hombre.

Mario Benedetti



U N I V E R S I D A D D E M A L A G A

RAFAEL CONTE
ANTONIO MUÑOZ MOLINA
DANIEL MOYANO
JUSTO NAVARRO
ENRIQUE VILA-MATAS
JAVIER MARIAS
JAVIER GARCIA SANCHEZ
CARMEN RIERA
JAVIER TOMELO
JUAN JOSE MILLAS

seminario
de
narradores
contemporáneos

ESCAPARATE Y
TRASTIENDA DE LA
CREACION LITERARIA
(mesa redonda)

LOLA GIGUENA
JORGE HERRALDE
IGNACIO ECHEVARRIA
MERCEDES CASANOVA
JAVIER TOMELO
JUAN JOSE MILLAS
ENRIQUE VILA-MATAS

DEL 22 AL 26 DE ABRIL DE 1991
PLAZA DE LA MERCED, 21 (ANTIGUA
GALERIA CARMEN DE JULIAN)

VICERRECTORADO DE EXTENSION UNIVERSITARIA



La literatura española está de moda, nuestras novelas se traducen sin cesar en Europa y nuestros escritores son reclamados para que asistan a los estudios que se hacen de sus obras, incluso a las adaptaciones teatrales de las mismas, reciben premios y los lectores esperan con interés sus libros. La intercomunicación entre lectores y autores comporta un método de comunicación fructífero y sugestivo que nos permite integrar el fenómeno específicamente literario en el contexto más amplio de vida y cultura en el que se produce.

El caudal de novelas que registra nuestra actual narrativa nos lleva a pensar que ésta es una ocasión importante para revelar, en ese inmenso bosque de libros, cuáles son las razones que impulsan a nuestros autores a escribir. La Universidad de Málaga ha invitado a los más significativos, ha sido imposible reunir a un número superior, pues algunos novelistas tenían problemas de calendario por compromisos anteriores a la organización de nuestro Seminario. Los autores de nuestro programa son diferentes entre sí, pues cuando se intenta perfilar las características de la narrativa española actual, se percibe la carencia de consignas de uno y otro tipo, la diversidad de estilos e intenciones, lo que beneficia a la novela.

En España, hoy, se escribe mucho y bien, éste es un síntoma de cuánto hemos cambiado todos e indicio de que nuestros autores han entrado en el mercado internacional. Ellos nos contarán por qué escriben, en sus intervenciones particulares y debatirán junto a un crítico, un editor y un agente literario sobre las diversas circunstancias que rodean el acto creativo, las modas y los motivos de los editores para apoyar la nueva narrativa, los premios, etc. en una mesa redonda: ESCAPARATE Y TRASTIENDA DE LA CREACION LITERARIA, que cerrará nuestro Seminario.

La Universidad de Málaga ha organizado el Seminario con la intención de comunicar a todos los asistentes por qué dedicamos nuestro tiempo a leer, la de convencerles de que la creación literaria es uno de los más nobles quehaceres que puede llevar a cabo el ser humano.

Ana Megías
Directora del Seminario

PROGRAMA

Día 22 20,00 H. Conferencia-presentación
D. RAFAEL CONTE
D. ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Día 23 20,00 H.
D. DANIEL MOYANO
D. JUSTO NAVARRO

Día 24 20,00 H.
D. ENRIQUE VILA-MATAS
D. JAVIER MARIAS

Día 25 20,00 H.
D. JAVIER GARCIA SANCHEZ
D^a CARMEN RIERA

Día 26 19,00 H.
D. JAVIER TOME O
D. JUAN JOSE MILLAS

20,00 H.
Mesa redonda:
«ESCAPARATE Y TRASTIENDA DE LA
CREACION LITERARIA»

D. JORGE HERRALDE	Editor (Anagrama)
D. IGNACIO ECHEVARRIA	Crítico literario (El País)
D^a MERCEDES CASANOVA	Agente literario
D. JAVIER TOME O	Escritor
D. JUAN JOSE MILLAS	Escritor
D. ENRIQUE VILA-MATAS	Escritor

Moderada **D^a LOLA CIGUEÑA**
Redactora de la Real Academia Española



IV JORNADAS DEL LIBRO PARA JOVENES

37A



38

39A

BIBLIOTECA PUBLICA
CENTRO COORDINADOR DE BIBLIOTECAS

COLABORA

ediciones **sm**

MUSICA Y LITERATURA

PROGRAMA

Día 28

Martes

17,00 h.: Inauguración de la exposición "MÚSICA Y LITERATURA".

18,30 h.: Proyección del vídeo musical "MECANO EN CONCIERTO".

Día 29

Miércoles

10,00 h.: Encuentro con el escritor DANIEL MOYANO.

18,30 h.: Proyección de la película "GREASSE".

Día 30

Jueves

18,30 h.: Proyección de la película "ALL THAT JAZZ".

Día 31

Viernes

11,30 h.: Encuentro con el cantante MANUEL GARCÍA de "El Último de la Fila".

18,30 h.: Proyección del vídeo musical "EN VIVO DESDE LONDRES".

Día 3

Lunes

10,00 h.: Encuentro con el escritor ANTONIO MUÑOZ MOLINA.

18,30 h.: Proyección de la película "EL MURO".

Día 4

Martes

18,30 h.: Proyección del vídeo musical "MEJOR ROCK DE TODOS LOS TIEMPOS".

Día 5

Miércoles

10,00 h.: Encuentro con el cantautor AMANCIO PRADA.

20,00 h.: Concierto de Jazz por el grupo "SÍNTESIS".

PATROCINAN

**Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha
Ayuntamiento de Vva. de los Infantes**

Agradecemos la colaboración a:
Instituto de B. "Francisco de Quevedo"
Instituto de Formación Profesional
Centro de Adultos
Emisora Onda Mancha



MARCO HISTORICO DEL ROMANTICISMO

- 1787 - Constitución de EE.UU.
- 1789 - Revolución francesa.
- 1807/1808 - Invasión napoleónica a España.
- 1808/1814 - Guerra de independencia.
- 1810/1825 - Emancipación de Hispanoamérica.
- 1811 - Publicación del "Ensayo político sobre el reino de Nueva España", de Humbolt.
- 1812 - Cortes de Cádiz, primera Constitución liberal española.
- 1813 - Fichte publica su "Teoría del Estado".
- 1817 - Primer cruce del Atlántico con un barco a vapor.
- 1818 - Nace Carlos Marx.
- 1823 - Restauración absolutista en España.
- 1823 - Primer ferrocarril en Inglaterra.
- 1824 - Primeros sindicatos legales en Inglaterra.
- 1828 - Victor Hugo publica "Hernani".
- 1820/1823 - Trienio liberal en España.
- 1833/1839 - Primera guerra carlista.
- 1848/1851 - Primeros ferrocarriles españoles.
- 1857 - Ley general de Instrucción Pública.
- 1869 - Ley de Sufragio Universal.
- 1851/1879 - Primera República Española.
- 1879 - Partido Socialista en España.

ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DEL ROMANTICISMO

En cada país hubo modalidades diferentes, incluso entre los autores. Pero todos coincidieron, como señala Hauser en su "Historia social del arte y la Literatura", utilizando criterios freudianos, en un rechazo o miedo al presente; situación anímica que generó búsquedas, o refugios, hacia el pasado o hacia el futuro. Como señala Victor Hugo, hay una melancolía por el hombre y su destino, derivada del Cristianismo, y la incorporación de lo grotesco al concepto de belleza. Los románticos acaban con lo racional y la disciplina e incorporan a la filosofía de Occidente un nuevo concepto de la Historia. Libertad, pasión, evasión de lo cotidiano, separación entre el mundo real y el mundo soñado, proyección del "yo" hacia lo exterior, cultivo del exotismo, búsqueda de temas antiguos, confrontación entre lo objetivo y subjetivo, adhesión a la naturaleza, son algunos de los elementos identificatorios de este movimiento.

El romanticismo

Clases del jueves 29 y viernes 30 de enero

- 1- Marco histórico,
- 2- Elementos constitutivos de la estética romántica,
- 3- La palabra "romanticismo",
- 4- El movimiento como reacción europea al racionalismo francés (Boileau),
- 5- James Macpherson, Ossian, la epopeya "Fingal",
- 6- Lectura comentada del prólogo de V. Hugo a su "Cromwell",

Clases de los días 5 y 6 de febrero

- 1- Cont. lectura comentada del prólogo de "Cromwell",
- 2- Rasgos del romanticismo inglés,
- 3- Las ideas poéticas de Wordsworth,
- 4- Lord Byron, Samuel Taylor Coleridge,
- 5- Lectura de "La balada del viejo marinero",
- 6- Búsqueda de elementos constitutivos del romanticismo en este poema,

Clases de los días 12 y 13 de febrero

- 1- Fin de lectura al prólogo de "Cromwell", recopilación de conceptos,
- 2- Thomas De Quincey, Sus conexiones con Baudelaire,
- 3- Percy Bysshe Shelley, Lectura de "A una alondra",
- 4- John Keats, Lectura de "Oda a un ruiseñor" y "A una urna griega",
- 5- William Blake, Lectura de fragmentos de "Bodas del cielo y el infierno",

Clases de los días 19 y 20 de febrero

- 1- El romanticismo en España, sus particularidades,
- 2- Marco histórico,
- 3- Martínez de la Rosa, precursor con sus dramas históricos,
- 4- El Duque de Rivas, sus romances históricos,

Clases de los días 26 y 27 de febrero

- 1- Espronceda, "El estudiante de Salamanca" y "El diablo mundo",

Clases del 5 y 6 de marzo

- 1- Larra, Su obra, Su entorno,

Clases del 12 y 13 de marzo

- 1- Becker y su mundo,

Clases del 20, 26 y 27 de marzo

- 1- José Zorrilla, Su obra, Tratamiento de su condición de "poeta nacional",

Clases del 2 y 3 de abril

- 1- Hartzenbusch, lectura de fragmentos de "Los amantes de Teruel",
- 2- En la lit, rioplatense, Echeverría,

Clases del 2 y 3, 9 y 10 de abril

- 1- El romanticismo en la música, explicación de su estética
- 2- Audición de obras musicales, con simple explicación teórica,
- 3- Relaciones entre la música y la literatura,

NOTA: En las clases restantes del mes de abril, y durante el mes de mayo, se tratará el Romanticismo en Alemania y Francia, según se detallará después.

BIBLIOGRAFIA (sólo para los temas tratados hasta ahora)

"El moro expósito" o "El faro de malta", de Rivas-"Canto a Teresa", de Espronceda-"Rimas" y "Leyendas", de Becker-"Artículos", de Larra-"Los amantes de Teruel", de Hartzenbusch- "La peregrinación de Childe Harold"(el último canto), de Byron- "Balada del viejo marinero", de Coleridge-"Poemas", de Shelley- "Poemas", de Keats- "Matrimonio del cielo y del infierno" o "Cantos de inocencia", de William Blake- "Confesiones de un opiófago" (fragmentos), de Thomas De Quincey,

Los alumnos harán un trabajo buscando los elementos del romanticismo en las obras citadas,

El mundo de la novela

Clases del 17 de abril

- 1- Introducción. Origen. Función.
- 2- Teorías.

Clases del 24 de abril

- 1- La novela europea del siglo XIX. Marco histórico.
- 2- El mundo de Balzac, Stendhal, Proust, Flaubert, Musil, etc.

Clases del 8 de mayo

- 1- Literatura rusa del siglo XIX. Marco histórico.
- 2- Introducción al mundo de Dostoyevski, Tolstoi, Gogol, Chejov.

Clases del 15 de mayo

- 1- Continuación del tema anterior.
- 2- Lectura conjunta de un cuento de Gogol.

Clases del 22 de mayo

- 1- Lectura conjunta de "El pedido de mano", de Chejov

Clases del 29 de mayo

- 1- La novela en América Latina. Función. Marco histórico.
- 2- Diferencias entre la narrativa mexicana, del Caribe y Suramérica.

Lecturas propuestas

Obras a repartir por alumnos o pequeños grupos, para que después se hagan comentarios colectivos:

- "Tristram Shandy", de Lawrence Sterne
- "Pobres gentes", "Memorias del subsuelo", de Dostoyevski.
- "Madame Bovary", de Flaubert.
- "El proceso", de Kafka.
- "La familia de Pascual Duarte", de Cela.
- "Requien para un campesino español", de Sender.
- "El coronel no tiene quien le escriba", de García Márquez.

NOTA: se recomienda comenzar a leer ya estas obras, para poder ir comentándolas durante el desarrollo del tema.

A ver qué hay en la biblioteca de los siguientes autores:

ALEMANES

Schiller.....
Goethe.....
Herder.....
Novalis.....

INGLESES

Shelley.....
Keats.....
Byron.....
W. Scott.....
Thomas De Quincey.....
James Macpherson.....
Wordsworth.....
Coleridge.....

FRANCESES

V. Hugo.....
A. de Musset.....
Balzac.....
Chateaubriand.....
Lamartine.....

ESPAÑOLES

Duque de Rivas.....
Espronceda.....
Martínez de la Rosa.....
Becker.....
Larra.....
Zorrilla.....
Hartzenbusch.....

HISPANAMERICANOS

D. F. Sarmiento.....
Esteban Echeverría.....

Daniel Moyano

~~DONDE CANTA EL GALLO BLANCO~~

TRES GOLPES DE TIMBAL

Novela

Madrid, 1986

Memorias de un olvido

Cuando late el girasol

Tras el cese de esos vientos vivos, el Mirador ^{quedo} ha quedado como las casas cuando ha muerto alguien y ya se lo han llevado. Algo fundamental ^{siente} ha empezado a faltar y se siente su peso de no ser. El terrible silencio que ^{por} han dejado no hace ^{ya} más que recordar, duplicándolo en sentido inverso, el aliento del soplado. He ^{atu}abierto puertas y ventanas para que salga ^{una} el tufo y entre ^{al} un aire puro. Estos vientos, como los muertos, dejan la certeza de que hay que morir y en consecuencia lo demás es ilusión o mentira; de que a partir de ese momento, cuando se ha regresado del cementerio y la casa está vacía, hay que empezar a construir otra vez una larguísima mentira que empezará por balbuceos hasta llegar, por imposición de su dinámica, a convertirse en una costumbre parecida a la verdad.

Después del vendaval ^{yo no era} ~~no he vuelto a ser el mismo, y acaso estas reflexiones sean el resultado de la parte que seguramente~~ ^{y las reflexiones} ~~entró en mí cuando salí para auxiliar a la vicuña. Ahora escribo~~ ^{sintiendo} ~~y siento que las palabras flotan sin asentarse totalmente~~ ^{por} en el papel; ellas también están ^{por} venteadas, como si por dentro fuesen una pura espuma. Siento ^{Sentir} que ya no me conectan ^{por} con el mundo. Lo alumbran ^{por} un instante, pasan y siguen con su luz, pero enseguida todo queda en sombras. Entonces lo que uno ^{en} escribe ^{ibe} es como el paso de un cometa. Uno va alumbrando puntos infinitos, y en cuanto ha pasado, en cada uno de ellos la oscuri-

UN
 DONDE CANTA EL GALLO BLANCO
 CUANDO >> >> >> >>
 CANTABA UN GALLO BLANCO
 Y CANTABA EL GALLO BLANCO
 CANTAR DEL GALLO BLANCO
 VARIACIONES CON >> >>
 DONDE CANTA UN GALLO BLANCO

de que hay que morir y en consecuencia lo demás es ilusión o
 He abierto puertas y ventanas para que salga el frío y entre un
 cordar, duplicándolo en sentido inverso, el silencio del sabido.
 no ser. El terrible silencio que han dejado no hace más que re-
 Aldo fundamental ha empezado a fallar y se siente su peso de
 mo las cosas cuando ha muerto alguien y ya se lo han llevado.
 Tras el cese de esos vientos vivos, el Mirador ha quedado co-

Quando late el Girasol

dad vuelve a cerrarse.

El girasol que tengo en la memoria me salvó de ser encandilado como la vicuña y de tirarme por el ventanal. Su presencia me asegura la existencia de Minas Altas y con ella mi pertenencia al mundo; y es más fuerte que la comprobación que tuve al asomarme a la ventana y ver ese gusano luminoso que trepaba. Ahora las nubes ^{valerías} han vuelto y Minas Altas ^{grig} es otra vez invisible, pero su existencia material se sostiene por la del girasol. Es alto y esbelto; le da sentido al espacio; además puedo oírlo latir igual que un corazón vivo. Detrás del girasol no hay nada, empieza una oscuridad alumbrada brevemente por los cometas, que vuelve a cerrarse tras su paso. Acaso allí también pululen, ciegos, los docientos mil padres contenidos por la finísima válvula viviente de los ojos de la vicuña. Puedo adivinarlos pero no los siento. Sus figuras, seguramente horribles, se pierden para siempre, borradas en el inmenso resplandor amarillo de la flor. Acaso el girasol las vea, como seguramente puede verlas la vicuña; y por eso callan, por eso no tienen palabras. El tiene su propia memoria, todo está acumulado en la trabazón de sus semillas. Tiempo acumulado para desparramarlo luego en la época de las siembras e ir construyendo la eternidad, como dice aquel muñeco que Fábulo llama El astrónomo joven. Todos estamos en esa trama de semillas, pero sólo el girasol tiene noción del conjunto. Y para distraernos del entramado oscuro, donde caen hombres y vicuñas, despliega ante nosotros su oropel fulgurante generando, como si fuesen latidos, la alegría, el deseo, el gozo de las palabras, ~~la maravilla~~ del cuerpo de la Céfira en la lluvia.

Buscar desde el punto de vista del manuscrito para que nos conozcan, nos vean, no nos olviden.

El manuscrito de Fa'bulo Vega

Manuscrito cordillerano

de vuelve a ocurrir.

Como la vicuña y de tirarse por el ventanal. Su presencia me
Grisol que tengo en la memoria me salvó de ser encandila-
da vuelve a ocurrir.

al mundo; y es más fuerte que la comprobación que tuve al so-
narse la existencia de Minas Altas y con ella mi pertenencia
a como la vicuña y de tirarse por el ventanal. Su presencia me
Grisol que tengo en la memoria me salvó de ser encandila-
da vuelve a ocurrir.

Daniel Moyano

LA CANCIÓN DEL GALLO BLANCO

Canta del
Canto del
Canto de gallo blanco

Canon

la lluvia.
Eso de las palabras, la maravilla de cuando de la cénita en
te Renarando, como si fueran latidos, la alegría, el deseo, el
hombres y vicuñas, los pájaros, los ríos, los cerros, el viento,
Y dad po. Para disfrutar de la existencia de Grisol, donde caen
ese tema de familia, por el sol Grisol base el con junto.
mujero que hablo. Como el castro como un. Todos estamos en
las atempres de la constancia de la eternidad, como dice adueñ
lias. Tiempo acumulado para despertar luego en la época de
propia memoria, está acumulado en la traxón de sus semi-
ha; y por eso caían, por eso no tienen palabras. El tiene su
Acaso el Grisol las ves, como seguramente puede verlas la vicu-
siempre, portadas en el inmenso resplandor amarillo de la flor.
los atento. Sus figuras, seguramente horribles, se pierden para
vivamente de los ojos de la vicuña. Puedo adivinarlos pero no
Cos. Los docientos mil pedres contenidos por la finísima vicuña
vuelve a certarse tras su paso. Acaso allí también pululan, cie-
piza una oscuridad alumbrada previamente por los cometas, que
igual que un corazón vivo. Detrás del Grisol no hay nada, em-
y apéitot; le da sentido al espacio; además puedo oírlo latir
su existencia material se sostiene por la del Grisol. Es alto
Las nubes han vuelto y Minas Altas es otra vez invisible, pero
nada a la ventana y ver ese Grisol luminoso que trepa. Ahora
al mundo; y es más fuerte que la comprobación que tuve al so-
narse la existencia de Minas Altas y con ella mi pertenencia
a como la vicuña y de tirarse por el ventanal. Su presencia me
Grisol que tengo en la memoria me salvó de ser encandila-
da vuelve a ocurrir.

Caballos deslizantes

~~habían que se o florecer los girasoles y en el último lugar~~
~~en el cualquiera estaban sembradas.~~ El encuentro con Ene a la entrada del pueblo tuvo la misma fuerza que la primera vez. ~~La gravitación de Fábulo, apenas perceptible en las bajadas anteriores, era casi intolerable.~~ Minas Altas, casi desconocida bajo ese sol espléndido, con la apariencia virgen percibida en el primer encuentro. Azulada contra las nieves próximas. Intacta en la transparencia del aire que la contenía. Y unos pájaros, además de los suyos, que nunca había visto.

Se me destaparon los oídos (ignoraba tenerlos tapados) y oí salir de mí unos zumbidos encerrados que se perdían en la luz. El dibujo de la sonrisa mansa de Ene Vega, ^{prolongada} su contorno impecable ~~era~~ continuado por el de su caballito, las alturas limpias que ocupaba su sombrero, eran tan nítidos que parecían trazados con carbonilla en un blanquísimo papel.

No estoy muy bien, no sé cuánto tiempo me distraje allá arriba, le dije echando una mirada ~~maliciosa sobre las primeras casas, a ver si estaban habitadas o qué,~~ en busca de signos de vida diferente a las historias del titiritero. Apenas podía oír mi voz, por los chorros de aire que salían de mis orejas. Fábulo está un poco nervioso, habló Ene Vega ~~mientras nos metíamos en la gravitación del astrónomo-titiritero,~~ que empezó a atraer nos como si nuestras cabalgaduras no necesitaran moverse de su sitio. Nervioso porque ha pasado mucho tiempo, y ahora hallará ^{usted} que las historias que tenga que pasar a los papeles son mon-

tones, he visto a Fábulo hacer nuevos muñecos. Apenas puedo oírlo; me zumban demasiado los oídos. Los ^{oírlo} ~~oír~~ ^{oigo} perfectamente, dijo Ene adelgazando la voz, como si cantara; son dos chifletes que suenan igualitos; si pudiera oírlos, me encantaría como suenan; se parecen al chiflido que entra por la chapa de zinc floja que hay en el techo de mi casa. ~~Señalaba la~~
~~se. Esa que ves ahí, la última, o sea la de Jotazeta, ¿no? Era~~
~~tan bonita, dijo Ene Vega disparando la palabra desde la perfec-~~
 ción de su dibujo, de sus acuerdos con la realidad. Me sentía ridículo cabalgando al lado de su hechura armoniosa, con esos chorros saliéndome por las orejas, seguramente visibles en una atmósfera tan limpia. Si me viera la Céfira, pensé tapándome las, conteniendo los chorros. Los chifletes se demoraron en las concavidades de las manos. Tenía razón Ene, sonaban igualitos, la misma nota partida por la mitad. Moví los dedos inflando y desinflando los cuencos, ampliando y disminuyendo a mi antojo, modulando la intensidad de los chifletes. Curioso, dijo Ene Vega, nunca había visto ordeñar aires.

La sonrisa que le brotó tras esas palabras, discretamente contenida por sus propios contornos, creció hasta rebasarse y trasponiendo sus límites de sonrisa invadió las zonas próximas de la cara de Ene Vega, y se desbordó en una risa enorme que arrasó su frente y sólo pudo ser contenida por el ala insensible y segura de su sombrero, donde se perdió. La nitidez con que la oí me reveló que los chorros de aire habían terminado de salir. Se van por fin, le dije. Bajé las manos y sentí entrar en mí los ruidos de Minas Altas, limpios y como azules, un martillo que golpeaba, los cascos sobre el pedregal del río, voces a la distancia. ~~Ha vuelto a casa, dijo Ene Vega. Los caballitos tre-~~
 paban como deslizándose.

ser niño. Aunque el frío de este viaje agregaba unas líneas más al mapa montañoso de su cara cuarteada, el regalo del astrónomo lo retrotraía. Aquel paquete cuidadosamente envuelto. Tirar del moño de la cinta. Rasgar el celofán. Y el objeto que sale iluminándole los ojos. Nunca podré agradecersele, le dijo a un Tau casi tapado por la granulación. Pero la sexta luna de Saturno no lo oía, iba cavilando perdido en un estrellerío más denso que las granulaciones de la nieve. Entonces el mulero se entregó a las suyas, previo vistazo atrás a ver si el pequeño grumete los seguía: si aquel regalo era una estrella buena que generaba vida, de tan alto como iba se había congelado y deshecho en los fríos de esas noches del espacio. Y lo veía caer disuelto en esas granulaciones que al dar contra su cara se derretían bifurcándose por sus arrugas de mulero.

Pedir texto Antropológica
de 2º a Cuna Mary

por sus arugas de mulero.

injunciones que al dar comens su cara se detretaban pifurcándose
de esas noches del espacio. Y lo veía caer disuolito en esas Eras-
de tan alto como iba se había congelado y deshecho en los ríos
segula: al aquel regalo era una estrella buena que Genetaba vida,
las suyas, Previo al estar a ver si venía el ojo Gram... los
las Gramulaciones de la nieve. Entonces el mulero se entregó a
no lo oía, iba cavillando perdido en un estrellero más, ensa que
casi tapado por la nieve. Pero la sexta luna de Saturno
nándole los ojos, nunca había grabado eso, le dijo a su tan-
moño de la cinta, haber el colofón. Y el objeto que sale lumini-
to retrotrala, aquel paquete cuidadosamente envuelto, tirar del
al mapa montano de su cara cubriendo, el regalo del astrónomo
ser niño. Aunque el frío de este viaje agregaba unas líneas más

a b c
d e f

¿Comer?

Vgn

~~oír~~

una cuerda, de la que no tenía repuesto.

-¿Quedan lejos las tiendas de violín? -preguntó al dueño de la pensión.

-En el quiosco de la esquina encontrará de todo. Y ya que va, mejor compre pez para el arco, el que usa no es adecuado para este clima. Usted no es de acá, ¿verdad?

Era un quiosco enteramente de violines. No sólo había cuerdas de todas las calidades y países sino también atriles, partituras, métodos diversos (todas las obras para la escuela del arco de Sêvčík encuadradas en dos tomos deliciosos), clavijas, mentoneras, soportes, almohadillas, almas y volutas.

Todo lo necesario para el violín, pero no violines. Los quioscos no estaban autorizados para venderlos, pero enfrente, en cualquiera de los costados de la calle, había establecimientos atestados de ellos, con grandes retratos de sus *luthiers* y música ambiental de las mejores obras de los grandes maestros ejecutadas por los Helmann y los Heifetz. Anocheía, los letreros luminosos rivalizaban en caprichosas estilizaciones de formas de violines, que se prendían y apagaban. Spumarola nunca le había hablado de esta particularidad de Buenos Aires. ¿Por dónde andaría ahora el pobre viejo? ¿Enseñando como siempre o rascando tripas en orquestitas de mala muerte?

Recorriendo calles se asomaba a las avenidas: iluminadas hasta el fondo, se perdían en la pampa. En casi todas ellas, letreros luminosos de violines. Eran como los ríos, o como

Concilio para
darle y reguar
de Mozart.

El sentido para otras.
Las teorías y generan las palabras
entre ellos según el tono establecido.
Como en la música.

Función de la literatura

Queridos amigos; en el primer encuentro que tuvimos hablamos de la función de la literatura, y la comparábamos con la del mito en las sociedades primitivas; tratar de aprehender o explicar la realidad desconocida mediante el uso de signos. El hombre que pintó el bisonte en las cuevas de Altamira lo hizo para "tenerlo" o dominarlo y conocer a fondo su naturaleza. Las sociedades primitivas oponían mitos a los hechos que no podían explicarse o le resultaban intolerables. Al hecho de morir, por ejemplo, le antepusieron el mito del eterno retorno. Con ello nacía la imaginación.

Desde este punto de vista interpretamos la mitología griega, y vimos también que en civilizaciones apartadas o desconocidas, sin conexión con el mundo europeo conocido, se cumplía la misma función, debido no a un mutuo conocimiento sino a la misma estructura de la mente. Los primitivos pobladores de México, mediante juegos verbales (en realidad poéticos), buscaban una "palabra verdadera" que les explicara el mundo en sombras en que vivían y les permitiera acceder a una divinidad eterna que intuían, donde estaban todos los secretos de la existencia misteriosa.

La imaginación, pues, no es una simple actitud lúdica del hombre sino una función de su mente o de su espíritu, una necesidad, un signo distintivo en la escala animal o zoológica a la que pertenecemos. Necesitamos el porqué de todas las cosas, queremos saber de dónde venimos y hacia dónde vamos. El hombre que escribe (y el que lee, ya que leer es también un acto creativo), ejerce esa función, conciente o inconcientemente. Cervantes escribe el Quijote, entre otras cosas, para ver qué pasa con los sueños o ilusiones, para indagar en la naturaleza del hombre. Don Quijote sueña la realidad, y esto parece ser una permanente agonía cuando dice: "Yo, Sancho, nací para vivir muriendo".

Los pretextos que puede invocar un escritor para escribir pueden ser muchos, pero todos llevan a cumplir esta función que dijimos. En la literatura volcamos nuestros deseos más recónditos, aquellos a los que la realidad se opone. San Juan de la Cruz escribe su "Cántico espiritual" para satisfacer sus deseos de unión mística y a la vez para tener acceso a la realidad oculta; Miguel Hernández, en su maravillosa Elegía, intenta "desamordazar y regresar" al amigo muerto.

El escritor encuentra un placer en la función, y a través de ella busca la belleza. Porque la belleza parece ser una verdad, tal como decía el poeta inglés John Keats en su "Oda a un ruiseñor": "La belleza es verdad, y la verdad es belleza". Con la literatura como instrumento, el hombre vuelca su subjetividad en la realidad inamovible que le rodea. Esto significa que no está conforme con el mundo tal como es o se le presenta, y entonces busca incorporarle sus sueños o deseos. Con tanta fuerza, que a veces logra agregarle criaturas de ficción que ya parecen reales, como don Quijote (o el quijotismo) por ejemplo.

Literatura de evasión, literatura de interpretación

Queridos amigos: voy a tratar de resumir lo que dijimos en la segunda clase, de modo que les sirva de ayuda memoria. Recordarán que entrábamos en una librería, donde nos dábamos con una selva en la que todo estaba mezclado, lo bueno con lo innecesario, las obras de calidad artística junto a las meramente comerciales. Entonces establecíamos una división: por un lado los libros producidos por la industria de la cultura, a los que llamamos literatura de evasión, por el otro las obras con calidad artística, que llamamos literatura interpretativa. No hay distinción absoluta en estas clasificaciones, pero no hay que llevar las tendencias a una rigidez que convertiría a la literatura en una fórmula.

Para diferenciarlas mejor, nos preguntábamos por el objeto de cada una. Y veíamos que mientras el de la literatura de evasión es el placer o la distracción, el de la interpretativa es el placer más la comprensión. En la práctica, no son compartimentos estancos sino los dos polos entre los que se mueve la literatura de ficción. En uno se ubican los lectores inexpertos, en otro los exigentes y maduros.

En la literatura comercial o de evasión encontramos las siguientes características: nos hace olvidar temporalmente de nuestros problemas; no cuestiona la realidad, aceptando un orden de antemano, donde todo está en su lugar, y es racional y lógico; carece de subjetividad, es decir, el punto de vista no parece humano sino mecánico; es más una invención (algo así como una máquina de juegos electrónicos) que un descubrimiento; distraen de la realidad del mundo y de la problemática del hombre; satisfacen los deseos del lector inmaduro, de eludir la realidad.

En la literatura interpretativa podemos ver que: a través de la imaginación nos hace profundizar en el mundo que vivimos (interno o externo) y comprender nuestros problemas, no eludirlos; ilumina algún aspecto de la realidad, la vida humana o la conducta (hemos visto cómo Kafka "descubrió" un aspecto de la realidad del que no éramos plenamente conscientes); es la penetración, a través del conocimiento, en la naturaleza y condiciones de nuestra existencia, diciéndonos: mira, así es el mundo, así nosotros. Funciona como una especie de historia del espíritu humano, contrapuesto a la historia de los hechos sociales o colectivos. Sus autores actúan, a través del tiempo, como hitos de la irracionalidad (los deseos, las búsquedas) contra el positivismo y el conformismo. Algunos nombres: Dostoievski, Tolstói, Galdós, Joyce, Kafka; y un largo etcétera. Con sus experiencias imaginarias, han profundizado en la realidad que se nos oculta.

Hemos visto que el conflicto central de Kafka eran sus dudas sobre la naturaleza humana, partiendo de la visión o sentimiento de lo absurdo. Sabiendo esto, vemos que un autor reputado como de difícil comprensión, ahora puede resultar más claro. Escribe "El proceso" (donde un hombre es enjuiciado y ejecutado por un tribunal invisible, sin que él pueda enterarse de su delito) para demostrar lo absurdo; en "La metamorfosis", investiga sobre nuestra naturaleza animal; en "El castillo", ve que tampoco podemos aspirar a la divinidad; en "América", procura llevar a su personaje al encuentro con un fundamento para vivir, a una especie de tierra prometida. Entonces ya estamos en condiciones de asimilar a Kafka y hacer nuestra su experiencia.

Leer otros cuentos de Poe y trabajar selectivamente solo ~~los~~ argumentos, buscando lo que subrayar:

Sobre el concepto "argumento"

Queridos amigos: Intentamos definir lo que entendemos por "argumento" en una ficción, diciendo que es un conjunto de hechos que componen una historia. Habría que agregar; de hechos y personajes, pero por ahora nos interesa aislar el concepto "argumento". Es como el plano del terreno que recorreremos, pero no el viaje. Es el elemento más aparente o fácil de la ficción, lo que salta a la vista, y se concentra normalmente en los sucesos principales. No debe confundirse con el "contenido" de la narración.

No debemos leer (o escribir) en función exclusiva del argumento o acción, sino a través de él buscando lo que pueda revelarnos. En un buen relato las acciones son connotativas, conducen a un significado, no están puestas porque sí.

En todo relato hay protagonistas y antagonistas. El choque de acciones, ideas o deseos entre ambos constituye lo que se denomina "conflicto". Este puede ser en contra de fuerzas externas, naturaleza física, personas o grupos, sociedad, hombre contra su entorno, contra elementos de su propia naturaleza (hombre contra hombre); y su naturaleza puede ser física, mental, emocional o moral. El personaje central del conflicto es el protagonista (bueno o malo); lo que está en su contra, antagonista (personas, cosas, convenciones sociales, su propio carácter).

Suspense: responde a la pregunta del lector; ¿que pasará ahora? No es absolutamente necesario. Para descubrir su validez conviene preguntarse cuál es su significado. Su elemento principal es la sorpresa, muy común en la literatura de evasión. El final sorpresivo es legítimo; cuando es hallado mediante un juego limpio, sin escamoteos previos; cuando sirve a un propósito o significado; cuando parece lógico y natural, no conseguido por manipulación de coincidencias falsas o forzadas; cuando refuerza el sentido de la historia contada. Esto se vincula con lo que se conoce por final feliz o final triste. Sobre este tema podemos decir que una historia artísticamente resuelta no necesita estos extremos. Una buena historia prefiere la indeterminación, como sucede en la vida.

La unidad artística es esencial al buen argumento. No debe contener nada irrelevante, que no contribuya al sentido real y total; nada que no haga avanzar los hechos en el sentido real de la historia. Cada hecho debe engendrar al siguiente, formando una cadena de efectos. No manipular el argumento ni dejarse llevar por necesidades afectivas ajenas a la historia. La manipulación conduce a la falta de convicción, a lo artificial. Las secuencias deben ser probables, es decir, convincentes, no forzadas.

Función del argumento: vincular o relacionar los incidentes en el sentido total de la historia. Recordar que el argumento es importante por lo que revela, no por su entramado más o menos ingenioso.

Contenido
Intenciones
Significado (para el receptor)
Protagonista
antagonista
Conflicto
(externo? interno? ¿siguiente?)

Sobre los personajes

En las series televisivas tenemos ejemplos perfectos de los personajes típicos de la literatura de evasión o comercial; son tópicos, de fácil rotulación, buenos o malos. Allí vemos al sheriff bueno, al detective fuerte, al villano siniestro. No demandan reflexiones ni requieren imaginación, son inmediatamente reconocidos por los lectores de evasión, hacen siempre lo mismo. Podemos transferirlos de una historia a otra, y siempre valen, como si fuesen comodines. Están para enfatizar el argumento de la historia, no para fundamentar un contenido. Hacen imposible la subjetividad o la imaginación.

En la literatura interpretativa son más complejos, hasta ambiguos, es difícil rotularlos. Ni enteramente buenos ni enteramente malos, como en la vida. Descartando oposiciones entre héroe y villano, ofrecen una gran variedad de seres humanos que nos permiten acceder a experiencias distintas de nosotros, conocerlas, "vivir" otras existencias, otros seres de la vida real, con lo que podemos lograr una mayor comprensión del mundo y de nosotros mismos. Han sido concebidos con subjetividad e imaginación.

Los autores suelen presentarlos directa o indirectamente. En la primera forma, nos dicen, por exposición y análisis, cómo son. Ejemp.: "era un ser cruel". En la segunda, los personajes actúan, realizan acciones crueles, tal como hemos visto en el cuento "Los asesinos", de Hemingway. La primera forma es más fácil y económica, pero debe estar sostenida por la acción, y se corre el riesgo de que emotivamente no sean convincentes. Los personajes en acción se dramatizan, los sentimos más próximos. Es más convincente ver actuar cruelmente que decir que es cruel.

El personaje logrado es consistente; reaccionará de acuerdo con su naturaleza, no fluctuará, al menos que haya buenas razones para un cambio de conducta. Está claramente motivado; debemos entender qué razones profundas le llevan a actuar de una manera y no de otra. Ha de ser plausible y convincente; el lector debe sentir que ese personaje puede existir en la vida real, aunque su naturaleza pueda ser fantástica.

En una ficción corta, forzosamente habrá uno o dos personajes principales, y otros secundarios. Los primeros suelen ser complejos, resisten un examen en profundidad, dejan un recuerdo en la mente del lector. Los secundarios tienen pocos atributos, pero ambos deben tener vitalidad, deben ser trabajados según el rol que cumplan en la ficción, dándole a cada uno exactamente lo que le corresponda, tanto en extensión como en intensidad. En la creación suele haber "sorpresas": es cuando el azar, buen consejero, hace crecer un personaje que creíamos irrelevante y éste pasa a convertirse en figura principal. Pero de esto del azar como fuente creativa hablaremos más adelante.

La "vida" de una ficción aparece cuando el autor insufla algo así como una respiración en sus personajes, con "palabras honestas y bien colocadas", según quería Cervantes, y nos convencen con su "realidad"(son verosímiles aunque sean fantásticos).

El tema

Queridos amigos; saber hallar el tema de un texto, aisándolo de los demás componentes con los que se encuentra ensamblado, nos ayudará en la comprensión del mismo, aumentará el placer de la lectura y nos permitirá fijarlo mejor en la memoria. Suele definirse como la idea que se sus-tenta en la historia, su contenido central, y responde a las preguntas: ¿cuál es su propósito principal?, ¿qué nos revela?

Generalmente hay tema en todas las ficciones interpretativas, y sólo en algunas de evasión. En las primeras, suele ser el propósito o finalidad de la historia; en las segundas, cuando lo hay, es simplemente una excusa, una especie de percha para colgarla. Ya sabemos que la finalidad de este tipo de historias es entretener, crear suspenso, sorprender al lector con un final imprevisto. Hay tema cuando el autor se ha propuesto aprehender algún aspecto de la realidad, o de la vida, resaltando o revelando algo de ella; cuando ha introducido algún concepto que la historia procura ilustrar. También es tema la revelación de un tipo humano, la descripción concentrada de un personaje que nos permita comprobar que existe gente así; o las relaciones de personajes específicos con el entorno, donde el tema sería una visión del mundo o de la vida.

Hallar el tema de una historia es descubrir su unidad, y exponer su propósito central en una expresión breve y sencilla que abarque el mayor número posible de elementos relacionados. Pero cuidado, esto sólo sirve para entrar en ella. Decir que el tema del cuento de Rulfo que hemos leído es la fatalidad de la pobreza no abarca la profundidad del texto. Porque el propósito de una narración no es exponer un tema sino interpretar a través de él un aspecto de la realidad. No se dirige sólo al intelecto sino a nuestras emociones, a los sentidos, a la imaginación. El mejor tema no significa nada si no está encarnado en el todo de la historia.

A veces el tema se define en alguna frase del autor o acción de un personaje; otras, está implícito en la historia, en las relaciones entre sus elementos. Los buenos autores no escriben para ilustrar un tema predeterminado ni para tratar de demostrar nada; su intención es revelar segmentos de vida. Si este propósito se logra, el tema fluirá solo, de la propia dinámica interna del relato, formando un todo homogéneo con los personajes y el argumento. Y habrá respuesta para la pregunta: ¿qué revela este relato?

En la literatura de evasión, los temas no revelan nada; confirman prejuicios, opiniones generalizadas. En la interpretativa, exponen hechos con los que podemos estar de acuerdo o no, nos hacen reflexionar, ponen en movimiento nuestros propios juicios. La búsqueda del tema nos sirve para ver aspectos que pudieron pasar inadvertidos en la lectura, y amplía la comprensión del texto.

El punto de vista

Se refiere a quién narra la historia y cómo lo hace; cuánto le está permitido saber o conocer, hacia dónde se orienta o qué quiere mostrar un autor desde los pensamientos y sentimientos de un personaje.

Hay cuatro puntos de vista principales, más sus combinaciones;

- 1) Narrador omnisciente; 2) omnisciente limitado (a través de un personaje principal o un secundario); 3) Primera persona (a través de cualquier personaje); 4) narrador objetivo.

Narrador omnisciente:

La historia es contada por el autor, en 1ª persona. Sus conocimientos sobre el hecho a narrar son ilimitados, con libertad para meterse dentro de cualquier personaje y saber lo que siente o piensa. Elige contarnos lo que le interesa. Es el punto de vista más amplio y flexible, pero se presta a los abusos tentado al autor a estar demasiado presente entre la narración y los lectores; sus movimientos, yendo de un personaje a otro, pueden restarle coherencia a lo narrado y perjudicar la ilusión de realidad.

Omnisciente limitado:

Se cuenta también en 3ª persona, pero desde un personaje; todo lo percibido será a través de él. El autor no muestra lo que sienten o piensan los otros, excepto lo que puede deducirse. Ejemplo, "La puerta condenada" de Cortázar (no sabemos casi nada de la mujer que está en el cuarto contiguo). Este punto de vista es muy congruente en cuanto a realidad; ofrece elementos unitivos, experiencia directa de una persona; ayuda a resaltar detalles, lo cual aumenta su versimilitud.

1ª persona:

Es similar al omnisciente limitado. El autor no puede interpretar directamente ni ir más allá de las posibilidades de la persona que habla. Lo bueno de esta opción es que ofrece una interpretación indirecta del autor, y se presta para el uso de la ironía.

Objetivo, o dramático:

El autor no entra en sus personajes ni comenta nada. El lector se coloca en la situación de quien ve una obra de teatro o película. Ve lo que hacen y dicen los personajes, pero no sabe a fondo lo que piensan. El autor no está allí para explicarlo. Generalmente se escriben sólo con diálogos. Recuérdese el cuento "Los asesinos" de Hemingway. Es más rápido y de acción, lleva al lector a hacer sus propias interpretaciones. Las opiniones del autor están expuestas veladamente a través de la acción objetiva, con intencionalidad, entonación, lenguaje, etc.

En la literatura de evasión suele no respetarse el punto de vista. En una historia de crímenes, el lector no cuenta con todos los elementos que conoce el

Cabina para un
hoy otro a Paris
Rider

Dominico 2 de febrero de 1920

Folklore y rock en compañía

Coordinación de Odile Baron Supervieille

Para LA NACION - Buenos Aires, 1989

CUANDO fui a ver "Grito en el cielo", en el Cervantes, presentación del disco con recopilación de vidalás, bagualas y tonadas de Leda Valladares, me quedé algo sorprendida al encontrar entre los artistas folklóricos a músicos de rock como Fito Páez, León Gieco y Pedro Aznar.

Me pareció interesante entrevistar a la gran investigadora de nuestro folklore Leda Valladares, y a uno de los músicos de rock, Pedro Aznar, para que contaran cómo se había realizado ese encuentro y qué significado tenía.

El folklore

-¿Cómo definirías la palabra folklore?

Leda: -La significación es muy científica y no me animaría a modificarla ni a agregarle nada, porque me parece que está bien establecida. Es la sabiduría del pueblo, que implica tradición, que implica por lo menos un siglo de asentamiento, de acumulación y de tiempo, donde se maduran las esencias.

Y lo que sobrevive en el folklore, generalmente, son las esencias. El pueblo va dejando lo superfluo en el camino y recuerda lo que es esencial.

Es lo que atañe a lo más profundo del ser, del modo de sentir y ver las cosas.

-¿Por qué algunos países tienen un folklore más rico que otros? ¿Depende de la geografía, del elemento racial, de un momento histórico?

Leda: -Es un poco extraño. A veces puede ser la fuerza del paisaje, la belleza y el misterio de las montañas, la densidad de la selva, el mar... El paisaje influye enormemente en el alma de los seres.

-¿Se da más en las montañas o en las llanuras?

Leda: -Es extraño, porque, por ejemplo, la música de los desiertos es apasionante no obstante lo árido del desierto. La música árabe es extraordinaria, es una de las grandes músicas del mundo.

También está la música india. Todas esas músicas son realmente impresionantes. Poseen todos los secretos de las melodías más ricas, de la polirritmia. Y, sobre todo, los misterios del canto.

Porque en ese canto milenario nada está prohibido. Es anterior al esteticismo europeo, que invade con una cantidad de requisitos respiratorios y técnicos. El do de pecho y otras cosas terribles para mí, que han enmascarado el canto. Es la gran acusación que hago al canto europeo: enmascara el canto, lo enyesa, y suprime nada menos que el centro del llanto, que es uno de los volcanes que tiene el canto. El canto de la baguala es canto llorado. Los grandes lamentos del canto árabe, luego del canto indio, del

con Gerónima Sequeira, esa hechicera de la baguala de Tucumán, el falsete es la comunicación con otros mundos, como otra dimensión de la vida y del espíritu.

La religión

-Esos indígenas, ¿qué religión tienen?

Leda: -Tienen como una doble religión. En primer lugar, la Pachamama (la tierra madre) y luego, como decoración, el catolicismo... como un esmalte que le ponen a la cosa.

-¿De dónde vienen esas creencias?

Leda: -Todo eso es ancestral, de hace milenios. El sol y la tierra son dioses universales, están en todas las culturas. Es una religión del cosmos. La música de ellos es cósmica, por eso tiene una fuerza tremenda. Lo que me impacta del indio es el sentimiento sa-

ricana, lo quisieron prohibir. Todo el mundo se levantó contra él. Dijeron que era un blanco haciendo música de negros. Produjo revueltas raciales, sociales, problemas de todo tipo. Fue una música que sacudió los cimientos de una sociedad demasiado enquistada en determinados patrones. Esa música salió como una especie de sopapo en la cara de la sociedad.

Con las décadas fue perdiendo, en la mayoría de los casos, esa fuerza. Sin embargo, sigue habiendo artistas aislados que continúan un poco con esa cosa. Usando la música como vehículo, de comentario social, y de la poesía más bella como el caso de Sting, de John Lennon y algunos otros.

-Me parece que ahora gritan menos.

Pedro: -Hay estilos y estilos. El rock negro, viene de los blues y de los

decir: "Yo experimenté ese canto, y siento que se me abre otro mundo, que me importa investigar o incorporar".

-Pedro, ¿vos qué decís?

Pedro: -En mi caso hubo un momento de necesidad de tomar conciencia de mis raíces musicales. Cuando me fui a EE.UU. y empecé allá a trabajar con el grupo de Pat Metheny. Yo tenía que componer material para su grupo. En ese momento me planteé qué iba a hacer. Iba a hacer algo que ya hicieron ellos, mi versión a la distancia de la música de ellos, o proponerles una cosa distinta que fuera mía... Entonces ahí vino mi gran pregunta, ¿qué es lo mío? Momento de gran revolución.

En ese entonces, al volver a Buenos Aires, conocí a Egle Martín. Ella me contó toda la historia del candombe y de la música negra del Río de la Plata,

claro. Yo escuché un conjunto de rock español, "El último de la fila". Me he quedado con la boca abierta, porque lo cruzan con el rock, es una delicia.

Leda: -¿Paco de Lucía está haciendo algo de eso?

Pedro: -Paco ha ampliado el horizonte del flamenco hasta límites inimaginables.

Leda: -¿Lo ha mezclado con el rock?

Pedro: -No exactamente con el rock sino con el jazz moderno.

-Entonces es lo que digo, se da en los países donde el folklore es muy importante.

Pedro: -Asimismo le tengo un poco de miedo porque, para ser sincero, he visto pocas veces que eso de buenos frutos.

-¿Aquí se da?

días muy extrañas y muy tangueras. Aportó melodías muy inesperadas en el tango. Está repitiendo, como decís, elementos descubiertos hace 20 años y que no tuvieron luego mayor desarrollo. Tal vez ha dado ya todo lo que tenía que dar.

Pedro: -Va a seguir reformulando eso, como recreando sobre eso, pero su aporte más grande ya lo hizo, que fue como esa quiebra, esa ruptura. De alguna manera es el Antonio Carlos Jobim argentino. Lo que Jobim fue a la música brasileña, Piazzolla lo fue para nosotros y eso es una deuda enorme que tenemos hacia él, de respeto. Astor es una figura señera importantísima.

Leda: -Que Buenos Aires son sus tangos. Agregó al tango una densidad muy extraña y muy hermosa.

Pedro: -Ha hecho cosas maravillosas. Sin duda Piazzolla es Buenos Aires.

-Hay compositores de tango jóvenes.

Pedro: -Cómo no, y buenos. Rubén Juárez, que además es un excelente bandoneonista y maravilloso cantor. Otro músico increíble de tangos en este momento es Néstor Marconi. Es un bandoneonista virtuoso impresionante.

El folklore en el rock

-¿Vas a insertar el folklore en tu rock?

Pedro: -No sé todavía cómo lo voy a hacer.

Leda: -¿Lo ves como un poco peligroso?

Pedro: -No quisiera caer precisamente en lo que decía antes, en ese proceso de hibridez que despersonaliza ambos elementos. Creo que esto que Leda me hizo descubrir lo usaría de manera absolutamente genuina.

Leda: -Sin mezclar otras cosas.

Pedro: -Si lo mezclara, lo haría con muchísimo cuidado y tomando con pinzas con qué lo mezclaría. Porque no es una cosa para tomar a la ligera. Esas alquimias son muy delicadas.

Leda: -Me parece muy lúcido lo que decís y un criterio de mucho respeto, porque a las músicas no hay que tocarles los genes. Es una cosa delicadísima, es tocar un poco la sustancia, el carácter, el alma de la cosa.

Pedro: -Una cosa es conseguir una evolución y otra es conseguir una espantosa mutación; estamos hablando, si lo llevamos al terreno que dice Leda, de ingeniería genética. Se corre el riesgo de generar un monstruo espantoso, o de mejorar una raza.

Leda: -Un centauro musical.

Pedro: -Yo pienso que todas las



uno de los volcanes que tiene el canto. El canto de la baguala es canto llorado. Los grandes lamentos del canto árabe, luego del canto jondo y del canto indio.

El grito indígena, el grito negro

—¿Qué significado tienen el grito negro y el grito indígena?

Leda: —No sé si tiene un significado conceptual, pero sí lo que transmiten es un gran desgarramiento, es como un parto. Son gritos que son partos y dolores de raza, y al mismo tiempo son sensaciones de total desamparo frente al universo, frente a la naturaleza. En el caso negro está el problema de la esclavitud. Es peor que el del indio. Pero el caso del indio sin cadena es aún terrible. Nadie habla de los derechos humanos del indio en América latina. Parecería que sólo concierne a los blancos. Todavía se siguen vendiendo tierras con indios adentro en Bolivia y Perú. Y todavía se sigue matando indios como mosquitos en Brasil.

El Carnaval

—¿El Carnaval es un elemento importante como muestra de folklore?

Leda: —Es donde se muestra toda la cultura de América. De ahí aflora todo. Cantos, danzas, ropas, comidas. Es el alma que estalla durante una semana, que canta, que llora, que hace todos los rituales de lo que es el alma del hombre de América, sea indígena, sea criollo, sea negro.

—¿En las distintas ceremonias de la vida también se baila y se canta?

Leda: —Por cierto, sobre todo en la cultura andina, que es una cultura terriblemente ritual... la siembra, la cosecha... Ellos todo lo hacen con música y danza. Pastorean con su quena, con el charango, con la caja y la baguala. Tejen, siembran con música. La "señalada" es la marcación del ganado. Todos los rituales agrarios y todas las fiestas de la Pachamama, todo está hecho con música. Por eso es una cultura tan poética. Para ellos la música no es un lujo como para nosotros, todo está rociado con música.

—¿Y eso permanece aún hoy muy auténtico?

Leda: —Todo eso continúa vivo. Es lo maravilloso; vas allá y lo encontrás como si la cultura estuviera antes de la llegada de los españoles.

El falsete

—La voz en falsete, que sorprende un poco a los no iniciados, ¿qué significado tiene?

Leda: —El falsete es cuando la voz un poco se desmaya hacia atrás. La voz se desestructura. Para cantar la baguala no hay que tener la voz estructurada de la ciudad, ni del europeo, ni del canto melódico. Tenés que tener la voz desgonzada que se va para todos lados. De golpe la voz se derrumba, se desmaya, se desdobra, canta en un calibre más angosto. Hay muchos falsetes distintos, cada cantor hace algo diferente.

El falsete esencialmente pertenece a la baguala. Según lo que conversé

Leda Vallares y Odile Baron Supervielle

grado que tiene de la naturaleza y la capacidad de contemplación, de silencio y de respeto por una hojita, por el viento, el agua, etc.: Todo para ellos es una divinidad. Cada momento del universo es un mensaje. Me acuerdo de que la madre de Anastasio Quiroga, que era una coya maravillosa, le decía: "Todo indio que se refina se desatina". Es decir, ojo con otras culturas y otros valores. Es una frase antropológica, poética y de una enorme sabiduría.

El rockero Pedro Aznar

—¿Cómo fue tu primer encuentro con la música?

Pedro: —Yo vengo del lado del rock. Podría decir que fue la primera música que me fascinó. Yo nací a la música a través del rock. También a través del tango y del folklore, que estaban en el aire a través de esa música que escuchaba. Mi padre es tanguero de alma. Obviamente, también lo que oía a través de la radio cuando chico.

Pero la música que a mí me conmovió en primer lugar fue la de los Beatles. Nací a la música con los Beatles. Sigue siendo como mi primera fuente.

—¿Para ustedes el tango no es folklore... de Buenos Aires?

Leda: —No.

—¿Y para vos, Pedro?

Pedro: —No me quiero poner a hacer definiciones. Además, no soy bueno para ellas, ni son demasiado relevantes al fin y al cabo. Te podría decir que quizá yo estuve más empapado del tango que del folklore del interior, por una cuestión geográfica o de la familia en que crecí, donde se escuchaba mucho más tango que folklore.

El rock

—¿Qué es lo que representó el rock para ti?

Pedro: —La primera vez que lo escuché fue para mí como una electricidad, específicamente lo que me pasó con los Beatles. En ese momento yo no lo sabía, pero viéndolo a distancia fue mi primera comunión ritual con la música. Fue un momento de percepción, esos pequeños, intangibles y escapables momentos de iluminación que produce la música. Yo lo sentí como una electricidad en el alma.

—El rock es un fenómeno que se da en todo el mundo. Es algo representativo de la juventud. ¿Es una manifestación de alegría, de dolor, de esperanza?

Pedro: —Es de todo eso. Representa una porción enorme de la población mundial. Hubo en estos últimos 10 o 15 años una tendencia a aguar el concepto del rock, a filtrarlo, a dejarle únicamente la superficie más mansa de la idea original. Cuando la idea original, en realidad, fue un borbotón de energía, de una rebeldía incontrolable.

Cuando Elvis Presley apareció por primera vez en la televisión norteamer-

blues viene el jazz, y del jazz viene el rock. La cosa original es el Africa negra. Es el africano trasladado a América y la música que surgió de él. En todo el origen del rock hay ese grito que Leda dice que está comunicado con el grito indígena. Quizá después, al tomarlo los blancos, ellos se ocuparon en algunos casos de suavizarlo y hacerlo más digerible para la sociedad. No voy a decir que los Beatles achataron el rock, sino que la sociedad vio como más potable comprar a Chuck Berry o a Little Richard via los Beatles que eran un grupo de cuatro chicos blancos, de clase media inglesa, que comprar Little Richard, que era un artista negro y "gay", doblemente tabú, o a Chuck Berry u otros grandes músicos negros locales.

Hubo esa paradoja: los propios EE. UU. compraban su música importada de Inglaterra hecha por chicos blancos que copiaban a sus artistas negros. Y los artistas negros terminaban haciéndose famosos y ricos a través de las grabaciones de los blancos que se hacían en Inglaterra.

Leda: —Pero cuando surgieron los Beatles hacía mucho que los negros estaban en su apogeo musical en EE. UU., un Duke Ellington y otros.

Pedro: —Era jazz. Fijate que el rock estalló con Bill Halley y Elvis Presley.

Leda: —Las cantantes negras ya se habían impuesto...

Pedro: Pero eso era jazz y blues, era otra cosa. El rock'n roll como música negra terminó siendo comprado como música blanca. Los EE. UU. compraron el rock cuando se hizo blanco. Cuando el rock era negro estaba prohibido, era un poco como el tango en sus comienzos, que era música de burdel, era mal considerado.

Leda y los rockeros

—Ahora vamos a hablar de lo que pasó aquí. Pedro, ¿cómo te acercaste a Leda, o sos vos, Leda, la que se acercó a los rockeros?

Leda: —Yo me acerqué a ellos, porque ellos no sabían que yo existía.

Pedro: —Más o menos. No en mi caso. Acordate que la primera vez que canté una baguala fue con vos, cuando viniste a mi escuela secundaria y nos hiciste cantar a todos.

Leda: —¿Qué edad tenías?

Pedro: —Tenía 13 años.

Leda: —Es cierto, yo hacía cantos colectivos en las escuelas y en las universidades. Hace muchos años, como veinticinco, que andaba con la caja haciendo cantar bagualas.

—Leda, ¿por qué te acercaste a ellos, porque era gente joven?

Leda: —Yo sabía que eran chicos de mucho talento y me parecía importante que ellos oyeran eso, y sobre todo que oyeran directamente a los cantores de los valles, y que sintieran esa cosa fulminante que tiene el canto de ellos, que es como un rayo. Y me gustaba también que ellos pudieran

Pedro Aznar

que me pareció muy interesante. Empezamos a hablar del origen de la chacarera... que según ella es negra.

—Leda, ¿estás de acuerdo con eso?

Leda: —No, a mí no me parece. Se discute mucho, es un tema de eruditos.

Pedro: —Sea como fuere, me acercé a la música de Cuchi Leguizamón, del Chango Fariás Gómez y de otros folkloristas progresistas, que estaban cruzando las raíces folklóricas con el jazz. Cosas muy interesantes. Ese fue mi primer contacto. A partir de ahí yo compuse algunas cosas para el grupo de Pat. Un candombe y una chacarera. Empecé a experimentar un poco por ese lado.

Más o menos a los seis meses de eso la conocí a Leda Valladares. Vi un show en el que estuvieron León Gieco y Gustavo Santaolalla que cantaron juntos una baguala. Habían sido entrenados y formados por Leda. Me pareció maravilloso lo que hicieron. A partir de ahí nos conocimos y empezamos a charlar con Leda. Nos encontramos un par de veces. Ella me comentó sus ideas. Pensaba que nosotros, que veníamos del rock y del jazz, éramos los herederos de ese caudal musical. Ya que gran parte de los "folkloristas" profesionales del país, con muy pocas excepciones, le daban la espalda a ese yacimiento de música.

—¿Lo siguen marginando?

Leda: —Sí. No sé por qué. No sé si es miedo al dramatismo de esa música o si son prejuicios que ellos tienen. Consideran que esos son andrajos musicales. No sé lo que pasa.

Pedro: —Ese comentario de Leda fue muy halagüeño. Que ella quiera depositar en nuestras manos ese trabajo de decodificación, de investigación. El sentir que alguien te entrega un tesoro que escarbó con sus manos durante años y años. Es una responsabilidad enorme y es maravilloso que eso ocurra. A partir de ahí quedamos en que íbamos a hacer algo. Luego ella me llamó a colaborar en el disco "Grito en el cielo", que es una recopilación de vidalás, tonadas y bagualas.

—¿Hay otros rockeros que están también en esa tendencia?

Pedro: —Sí, Fito Páez, León Gieco, la gente del grupo Virus, Federico Moura, Daniel Sbarra y Fabiana Cantilo.

Folklore y rock

—A mí me parece que lo que está pasando es algo interesante. Está surgiendo un rock nacional, no sé si existe en otros países. ¿A lo mejor porque no tienen un folklore tan rico como el nuestro? No sé si existe un rock francés o italiano o alemán. Pienso que hay alemanes, italianos, franceses, etc., que tocan rock.

Pedro: —Quizá porque es difícil mezclarlo con el rock. Por ejemplo, España tiene un folklore maravilloso, Italia también. Ahora empiezan a mez-

Pedro: —Yo no estaría tan seguro. Aún no he oído a alguien que haga una cruz verdaderamente interesante del folklore con el rock.

Leda: —Pienso lo mismo, creo que las cosas pierden carácter. El sabor, que es la esencia de la cosa, se desdibuja, se ahoga completamente.

Rock nacional

—¿Pero existe acá un rock nacional?

Pedro: —Depende de lo que uno llame rock nacional. Hay, como vos dijiste, músicos argentinos que tocan rock. Ahora, si lo que tocan ellos es único está por verse. Yo creo, por ejemplo, que los músicos de Buenos Aires, también los de Rosario, de la pampa húmeda, nos guste o no, somos todos tangueros. Tomás el 90 por ciento de los temas de músicos de rock de esta zona. Si les cambiás el ritmo, son tangos.

Leda: —Entonces vienen por el lado de la melodía, no del lado del ritmo ni de la armonía.

Pedro: —Tal cual. Si los despojás de su contenido rítmico y los llevás a otra cosa son tangos y milongas hechos y derechos. Un poco como a pesar nuestro sale así. El chico que escucha hoy nuestro rock está también sumergido en esta mezcla rara que somos los rockeros argentinos, y está habituado a escuchar esa mezcla. Le suena bien a su oído. A lo mejor lo que no sabe es que está escuchando una especie de tango subliminal bajo una escenografía rockera.

—¿Y en Brasil qué pasa?

Leda: —Tuvieron mucha influencia del jazz.

Pedro: —No conozco mucho lo que pasa allí. Pero la bossa nova se infiltró en el jazz más que el jazz en ella. La bossa nova se metió en el mundo, es parte de la música universal.

Leda: —No sé si la bossa hubiera nacido sin los fermentos del jazz en Brasil.

Pedro: —Es posible, la bossa Nova es un híbrido del samba con el jazz.

Piazzolla

—¿Qué piensan de Piazzolla? Un momento se acercó a los rockeros. Me acuerdo de un concierto en el Gran Rex.

Pedro: —Habría que preguntarle a él qué pensó cuando se acercó a ellos. No parece haber dado muchos frutos eso.

—Pedro, ¿te gusta la música de Piazzolla?

Pedro: —Me gusta su música, me gusta el formato Piazzolla. Pero de alguna manera pienso que se agotó en sí mismo. No lo llevó mucho más allá. Creo que el Piazzolla de hoy es como una reexposición de un tema ya expuesto en los años 50 sin demasiadas variaciones al respecto.

Leda: —Piazzolla agravó los elementos del tango, el dramatismo del tango. Agravó las sonoridades, esas cosas terriblemente lamentosas del tango... con violonchelos, con melo-

Leda: —En cambio con... Pedro: —Yo pienso que todas las formas permiten la evolución. No creo en las cosas enquistadas, hay que conservar la tradición. Yo no salí a cantar con Leda vestido de poncho, porque me parecería una payasada de mi parte. En mi vida me puse un poncho. No es que no me lo pueda poner, eventualmente, pero no me pareció genuino. Salí vestido de hombre de Buenos Aires que descubrió esto y lo cantó lo mejor que pudo y con mucho respeto. Pero así como lo respeto inmensamente, no creo que las tradiciones tengan que ser inamovibles. Todo puede tener una evolución.

El rock de Pedro Aznar

El rock que yo toco no es el rock de Little Richard ni el de Elvis Presley, ni el de los Beatles, etc., sino que de todo eso saco algo, también de Piazzolla y montones de cosas más. Toda forma puede evolucionar, pero tiene que prevalecer el criterio estético, que depende de cada uno.

—El rock nacional podría tener un denominador común. Primero las letras. En un momento fue un elemento de protesta. ¿Lo es aún?

Pedro: —Yo no hablaría exactamente de protesta. Sigue siendo una voz, un vehículo para decir cosas, lo que es muy importante, sean lo que fueren esas cosas. Lo que se decía cuando yo tenía 15 años no se le dice ahora a un chico de 15 años. Pero de hecho el rock fue un vehículo de oxígeno en un momento de ahogo terrible de esa sociedad. Durante años fue una máscara de oxígeno en un avión que se caía a pique para toda la gente joven. Eso fue muy importante y no se le puede negar al rock.

El rock argentino en el mundo

De un tiempo a esta parte el rock argentino ha entrado mucho en Latinoamérica. Nosotros fuimos exportadores de rock en español, cosa que en Latinoamérica no existía. Todos los grupos cantaban en inglés. Esto empezó en los años 60 con Los Gatos. Nosotros fuimos de alguna manera generadores de una cierta estética de rock latino. Un poco se está reconociendo. Incluso en EE. UU., las grandes cadenas de video de rock, como NTV, están haciendo microprogramas de rock latino y se da prioridad al rock argentino. Por lo menos fuimos el primer país que tuvo un rock local fuerte y masivo en Hispanoamérica.

Es importante, además, que por ejemplo Soda Estéreo tenga un tema que se llama "Temblor". Es una especie de carnavalito tocado con instrumentos eléctricos. Es un tema que se ha escuchado muchísimo en toda Latinoamérica. Lo veo como un fermento para el resto de Latinoamérica. Y está muy bien hecho, con un excelente criterio estético. Leda, ¿lo tenés que escuchar.

Leda: —Sí, me interesa. Les he hablado para que ellos intervengan en el segundo disco que voy a hacer. También hablé con Spinetta y otros.

(c) LA NACION

Jueves

de 19.30 a 20.30:

Exposición del tema

de 21. a 22 hs: lectura de textos de taller, trabajos de los alumnos.

• Etimología de romanticismo

• Romanticismo en España.

• Su marco histórico.

• Ceylan y V. Hugo en el prólogo a "Cromwell".

• Elementos del romanticismo animal, sus caracteres en España

• Martínez de la Rosa y el Duque de Rivas

↳ precursor con sus dramas históricos "La conjuración de Venecia" y "Aben Hamuro", este último trata de la rebelión de los moriscos andaluces en tiempos de Felipe II.

Lectura individual de Cromwell, de V. H. y comentario colectivo.

Tarea final: búsqueda de elementos en Espronceda, Coleridge, Byron, V. Hugo, etc. (los alumnos)

Marco histórico: Constitución USA 1787 - Rev. francesa 1789 - invasión napoleónica 1807-1808 - guerra independencia 1808-1814 - Emancipación hispanoamericana 1810-1825 - 1ª guerra Carlista etc. etc. hasta la 1ª República española (1873).
Cortes de Cádiz y 1ª Constitución liberal española (1812)

Espronceda - Larra - Becker - José Zorrilla
Höftzenbuch

En América el Río de la Plata: E. Echeverría, Quinto centenario Humboldt publica (1811) Ensayo político sobre el reino de Nueva España

1813: Fichte publica "Teoría del Estado" (1821)

1817 (Guerra del Atlántico) 1818 nac. (Mark)

Viernes

Repetición.

~~Enero~~ Romanticismo

Febrero: Romanticismo

Marzo: Expresionismo y Surrealismo

Abril: cont. surrealismo

otros movimientos

Mayo: Novels

Julio: "Cromwell"

- 1823: Restauración absolutista en España; 1^ª F.F.CC. en Inglaterra;
1824: 1^º sindicato legal en Inglaterra
1828: V. Hugo publica "Hernani"

Nicolas Boileau Despréaux (1636-1711). "Arte poética",
"Sátiras", "Épigramas". Viejo de pluma larga. Sabón lit.
en su casa. En notables: académico

Jueves 29 de enero y viernes 30
Jueves de febrero: días 5, 12, 19, 26
Viernes " " " 6, 13, 20, 27

Tema general de las 10 clases: El Romanticismo

Jueves 29 y viernes 30

- Marco histórico del movimiento romántico (Siglo XIX)
- Elementos constitutivos
- Origen de la palabra
- Reacción europea contra el racionalismo francés (Boileau)
- James Macpherson (1736/96), su epopeya Fingal | su influencia en Goethe.
- Inicios de la lectura y comentario del prólogo de V. Hugo
- prólogo de su drama Gran Cromwell, donde expone el ideario romántico

Jueves 5 y viernes 6 de febrero

- Cont. lectura coment. del prólogo a Cromwell
- Marco histórico del
- Los románticos ingleses: el individualismo como característica.
- Las ideas poéticas de Wordsworth.
- La "figura" de Lord Byron. ~~La~~ El último canto de "La peregrinación de Childe Harold", donde describe la batalla de Waterloo. "Don Juan", sus rimas burlescas.
- Samuel Taylor Coleridge: ~~lectura~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~"~~ Balada del viejo marinero " (simil del Purgatorio).
- ~~Thomas de~~ ^{con análisis}

Jueves 12 y viernes 13 de febrero

- Fin lectura prólogo Cromwell. Comentario y recapitulación
 - Thomas De Quincey (1785/1859). Sus "Las confesiones de un opiófago inglés", traducidas por Sureda. Se besa pronto de algo diferente. El poema q. le dedicó Byron.
 - Shelley; William Blake; John Keats. Lectura de "Oda a un ruiseñor" y "Oda a una urna griega".
 - Fragmento de "Matrimonio del cielo y..."; lectura de "a una abondra"; de Percy Bysshe Shelley
- Como punto, prefijera } a ahora q. solo es contempor.
el expresionismo. { ramos de los románticos, pero
es un misterio; neoplatónico,
mitcheano

19/20
El momento en la Música (Explicación
de su estructura) audición de obras

Genero →

El Protagonista →

Historia →

CLASES

Objetivos

Novela →

Análisis - Personajes →

→

EL MAGNETOFONO

Las canciones

Libro

→

Mejora las condiciones

Mesa / Estufa / Luz

CLASES DE UNA HORA

Passo a Biblioteca

Separata

30/2

5/2

Juven: + arte
Jiunos: Talleres

Nivel 1

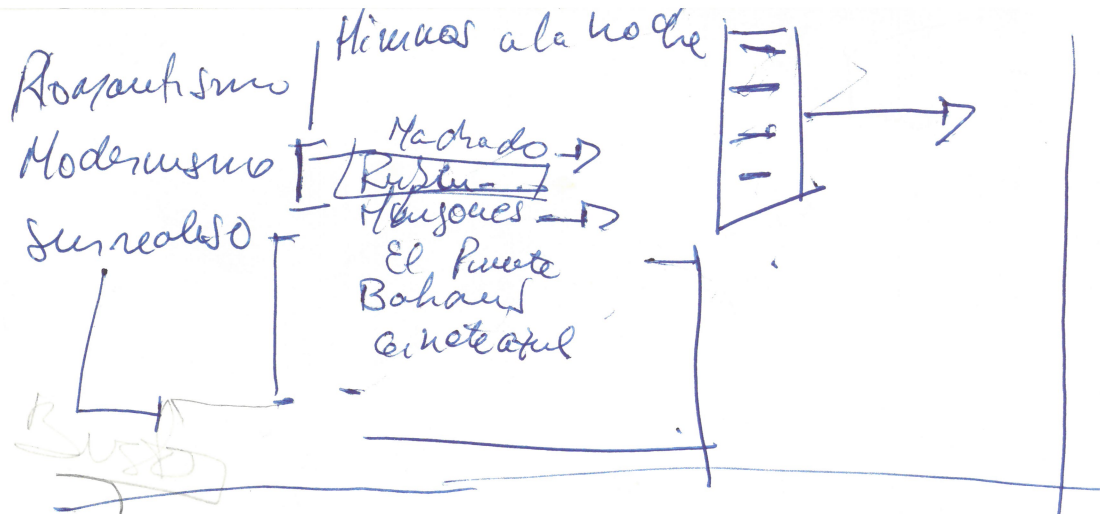
Nivel 2

12/2

El Carnaval →

21/2

8/3

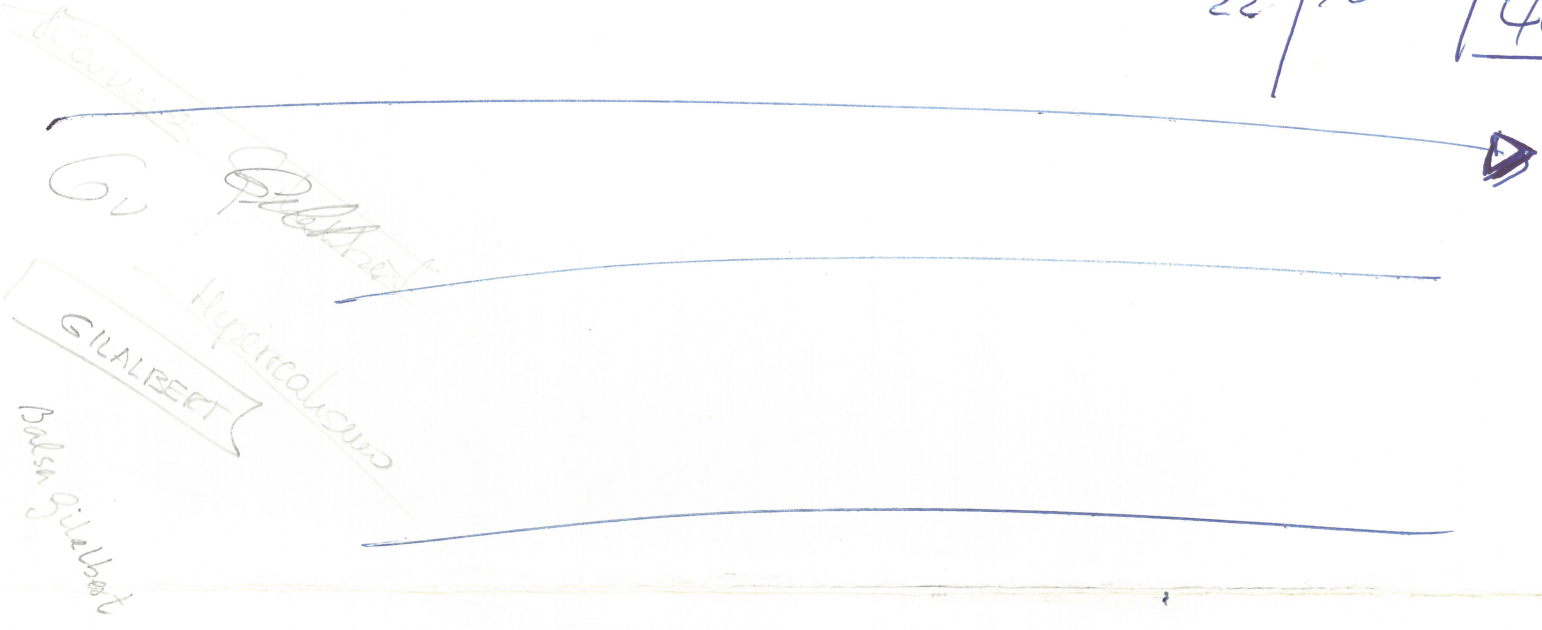


contexto historico

60 min

Vie. Vidrieras
Extremos, do Fenais de Sautes.

$$\frac{18}{22} \frac{30}{10} = \frac{45}{11}$$



4 ligne le font entendre à une octave au dessus de la



**PATRONATO
MUNICIPAL
CULTURA, JUVENTUD
Y DEPORTE**

NOTA DE SERVICIO INTERIOR

DE

DEPARTAMENTO DE PERSONAL

A

DANIEL MOYANO BELLINI

FECHA

20-03-87

REF.

ASUNTO

PRORROGA DEL CONTRATO

Nos dirigimos a Vd. para comunicarle que la prorroga de su contrato finaliza con fecha 31 de Marzo de 1.987, por lo tanto procede regularizar su actual situación mediante la firma de una nueva prorroga del contrato.

A tal efecto dispone Vd. del plazo de una semana, desde el día 23 al 27 de Marzo, de lunes a viernes en horario de 12'00 a 14'00 horas, o bien el miércoles en horario de tarde de 17'00 a 19'00 horas. En caso de no personarse por este Departamento dentro del plazo antes señalado, el día 1 de Abril no podrá presentarse a su puesto de trabajo habitual.

Sin otro particular, aprovecho la ocasión para saludarle,

Atentamente,

FDO: DAVID MONEDERO PEREZ
Resp. Administración.

VºBº

GERENTE



El mundo de la novela

Clases del 17 de abril

- 1- Introducción, Origen, Función,
- 2- Teorías,
- 3- Introducción al mundo cervantino,

Clases del 24 de abril

- 1- La novela europea del siglo XIX, Marco histórico,
- 2- El mundo de Balzac, Proust, Flaubert,

Clases del 8 de mayo

- 1- Literatura rusa del siglo XIX, Marco histórico,
- 2- Introducción al mundo de Dostoyevski, Tolstoi, Gogol, Chejov,

Clases del 15 de mayo

- 1- Continuación del tema anterior,
- 2- Lectura conjunta de un cuento de Gogol,

Clases del 22 de mayo

- 1- Lectura conjunta de "El pedido de mano", de Chejov

Clases del 29 de mayo

- 1- La novela en América Latina, Función, Marco histórico,
- 2- Diferencias entre la narrativa mexicana, del Caribe y Suramérica,

Lecturas propuestas

Obras a repartir por alumnos o pequeños grupos, para que después se hagan comentarios colectivos;

- "El celoso extremeño", de Cervantes,
- "Pobres gentes", "Memorias del subsuelo", de Dostoyevski,
- "Madame Bovary", de Flaubert,
- "El proceso", de Kafka,
- "La familia de Pascual Duarte", de Cela,
- "Requien para un campesino español", de Sender,
- "Historia de la cándida Eréndira"..., de G.G. Márquez,

NOTA: se recomienda comenzar a leer ya estas obras, para poder ir comentándolas durante el desarrollo del tema,

next. 13
next. 33
» 53
» 64
» 82
» 104

Superada

TENGO UNA MOZA EN OVIEDO

Abril aquí en Uviéu es un asunto peliagudo si uno carece de una cultura de paraguas. En mi calurosa provincia argentina, no existen; llueve una vez al año, en pleno verano, de modo que la gente aprovecha para salir a mojarse y refrescarse. Siempre que lo quiera, claro, porque lo mismo puede ir entre la lluvia si no desea mojarse o acaba de darse un regio baño, ya que las gotas caen tan espaciadas que uno puede ir esquivándolas como si nada. Un paraguas en la lluvia, allá, es una situación surrealista. De la misma manera que lo es en Oviedo, donde curiosamente se lo usa para protegerse de ella. Por eso me ha dado tanto trabajo aceptar su existencia, comprarme uno, tan negro como el Nalón, lleno además de peces negros, y ponerlo en uso.

Si salimos a dar un paseo y llueve, es natural que lo llevemos. Pero sucede que también hay que llevarlo aunque haya sol, por el curioso hecho atmosférico de que cuando en una mitad de la ciudad hay sol, en la otra está lloviendo. Las dos mitades juegan a tirarse la lluvia como si fuese una pelota. Y esto modifica la situación, porque entonces uno ya no puede salir nunca solo, siempre hay que llevarlo a él, que para mí además es un desconocido, nunca existió en mi vida y ahora resulta que somos inseparables. Y no puedo evitar la sensación de que en realidad es él quien sale a dar un paseo, yo simplemente lo sigo, soy su apoyo y sostén.

La primera vez que lo abrí (un acto que nunca había realizado) fue como si mi vida se dividiera en dos partes: la de antes y la de después de haberlo abierto. A partir de ese momento empezaban a existir, para el resto del futuro, frases como "no me acuerdo si fue antes o después de haber abierto mi primer paraguas". De alguna manera mi infancia se modificaba, crecía hasta llegar justo al lado del susodicho, ahora había en ella más cosas para rescatar o recordar, lo único que tenía que hacer para lograrlo era asomarme al otro lado del paraguas.

Pensé: "fantástico, ahora tendré más temas para cuentos; con la ventaja de que al agrandarse mi infancia mermó mi madurez, o

sea que ahora soy más joven que antes, voy a tener que buscarme una novia". Cosa que hice, claro. Pero como aquí en Vetusta a las novias hay que buscarlas con un lenguaje de paraguas, similar al de los abanicos, primero tuve que aprender a manejar a mi inseparable compañero.

Esto no es fácil para quien nunca tuvo ese objeto en su horizonte. En cambio aquí en Uviéu lo manejan con naturalidad, porque ellos lo tienen en su memoria, el inconciente colectivo ovetense está repleto de paragües, además de negros los hay de otros colores, roxu, colloráu y también encarnáu.

Creo que hay una poderosa vinculación entre llevar bien un paraguas y el bable. Hablar esa lengua significa poseer el cincuenta por ciento de la técnica necesaria para hacerlo con elegancia. Porque en Inglaterra también llueve mucho, pero nunca vi a un inglés llevar bien un paraguas, seguramente por su ignorancia de la fabla asturiana, o del fable asturián, vaya uno a saberlo; yo también ignoro este idioma, como cualquier inglés.

La elegancia ovetense para los paraguas viene de la época de Ramiro I, nada menos, o sea desde el corazón del tiempo asturiano. No puedo imaginarme qué tipo de paraguas usaría, pero sin duda existió. Cuando se trasladaba desde Oviedo hacia el Naranco y llovía, de alguna forma lo protegían de la lluvia, no iban a dejar que se les mojara el rey. Yo no tengo ningún vínculo con ese pasado, y ésta es mi principal limitación en su uso correcto. Soy un extranjero en el paraguas. Lo llevo asido con las dos manos, haciendo más fuerza de la necesaria, como si pesara no sé cuántos kilos. Cada mañana me despierto con dolores musculares en los brazos, producidos por el esfuerzo.

En cambio la gente de Oviedo, y supongo que la de todo el Principáu, lo tiene tan incorporado a su naturaleza, que el paraguas parece llevarse a sí mismo, subiendo y bajando, según las circunstancias, como un arco de violín; rozando una cuerda invisible que de alguna manera suena en la lluvia; y esto me salió demasiado poético pero a lo mejor en una de éstas coincide con la realidad.

O no, lo cual no debe preocuparnos porque los paraguas, si uno aprende a mirarlos, tienen su propia realidad y no necesitan nada de la otra, me refiero a la rutinaria, que siempre aparece en primer plano por defecto, disimulando esas otras, más hermosas, que oculta en su interior por temor a que rivalicen con ella. Precisamente fue de una de esas realidades escondidas de donde surgió mi novia asturiana.

Gestada por la apertura de mi primer paraguas, ella hizo sus guiños, que consiguieron comunicar su existencia pero no lograron ninguna forma de visualización; las capas de la realidad rutinaria son terriblemente gruesas y anti guiños.

Días y lluvias recorriendo Oviedo (lluvias tan fuertes, tan marítimas, que tenían olor a pescado) a ver si la encontraba, no sabía cómo era pero algún signo aparecería y podríamos reconocernos, porque ambos sabíamos, desde la apertura fundacional, que en algún punto de la trama de calles y de lluvias coincidiríamos algún día. Sólo había que buscarse con voluntad de encuentro.

Yo la buscaba en cualquier punto del orvallo, cada vez que me cruzaba con alguien alzaba levemente el paraguas para dirigirle una mirada escrutadora, pero no tenía ninguna pista, y todo aquello era un laberinto, delimitado por el radio urbano de Oviedo pero laberinto al fin. Para colmo soy muy distraído, y un día, de tanto pensar en ella, siempre bajo mi paraguas, dejándome llevar por la pendiente de la calle Jovellanos salí de la ciudad y aparecí en Colloto, donde lucía un sol espléndido.

A todo esto la lluvia, que en César Vallejo y demás sudacas tiene tonalidades sombrías, me ponía el ánimo por el suelo, y con lluvia y sin cuerpo de mujer a tu lado que te conecte con la vida, el doctor Freud me llevaba hacia unas cavernas muy oscuras que eran lo contrario, en fin, esas cosas de la libido y la mortido que aprendimos cuando éramos inocentes de vivir.

Mi despiste o distracción se compensaba con la idea de que ella, por el solo hecho de sentirse buscada, también quería encontrarme. Pero estaba tan desvalida como yo, y por esas

confusiones de tiempo y espacio, seguro que me buscaba en Oviedo cuando yo estaba en Colloto.

Para colmo era muy torpe en el manejo del paraguas. No sabía cruzarme bien con los paraguistas que venían en dirección contraria, chocaba o me enredaba por no saber alzarlo o bajarlo a tiempo, y un día, yendo por la acera del Ayuntamiento, casi le saco un ojo al consejal de cultura.

Entonces decidí no salir más con paraguas hasta que no aprendiese a usarlo, y practicar en los días soleados, sin peligro de atropellar a nadie y como quien hace escalas en un instrumento musical. Y mi actitud a nadie le parecía rara, total aquí en Asturias en cualquier momento llueve.

Para ir sin mojarme desde la calle Paraíso, donde vivo, hasta La Granja, donde enseño, hacía paragüe'stop. Oye, ¿me llevas en tu paraguas? Voy al parque San Francisco. Sí, puedo acercarte un poco, pero después bajo por Gascona.

Y el caso es que una noche, ya se sabe: lluviosa, pero con una de esas lluvias de los tangos tristes, mi novia, harta de que yo no fuera capaz de encontrarla, se me presenta en sueños.

"Hola, Danielín, afora ta chispiando, ¿me haces un lugarcitu nel sueño tuyu?". Sus úes eran de terciopelo, y su voz una mezcla de canto de raitán y de miruellu. Distraído por el nombre de estos pájaros asturianos y la sonoridad de sus úes, no atiné a contestarle nada, y entonces desapareció. Ni siquiera pude llamarla, no sabía su nombre. Tampoco me dio tiempo a que la mirase, pero bueno, ahora tenía su voz, que era la punta del hilo, y si sabía tirar de él no tardaría en aparecer la madeja.

En busca de la dueña de la voz, nunca pregunté tantas veces adónde quedaba tal calle o tal negocio, o simplemente la hora. Días y días y no sé cuántas lluvias esperando oír una respuesta que fuese un canto de raitán tiznado con miruellu.

Cada vez que veía pasar en su paraguas una chica cuyas formas me hacían sospechar que se trataba de mi novia oculta, le pedía que me llevara; y aunque me dijera "sí, por mí encantada, pero no llego hasta donde vas tú", si no tenía la voz buscada yo

le decía "gracias de todos modos, esperaré un paraguas que me lleve hasta donde voy". Ellas ponían la primera y arrancaban y seguían pa'lantre mientras yo, como se dice vulgarmente, me quedaba calado o calau hasta los huesos.

Nun pue ñegáseme el drechu -grité un día en bable en plena calle Uria y chorreando agua por todas partes y medio helado por el viento frío que venía del Cordal del Aranco-, el drechu a escoyer llibremente una novia en Uviéu. Y toi fartuco ya de too esto. ¿Qué ye lo que pasa? ¿Vamos dexar que'l tiempu pase y nos teamos coles manes en bolsu ensin facer nada?

Lo asombroso del asunto era que yo no sabía una palabra de bable. Me salieron por arte de brujería. Y fueron mágicas. No había terminado de decirlas cuando siento que estoy tirando de la punta del hilo y oigo una frenada a mi derecha, unos ruidos de aterrizaje, giro la vista y aparece la madeja, veo un paraguas con todos los colores del mundo, especie de pájaro cósmico, y adentro una muchacha que con una voz de raitán edulcorado me dixe "Ven Danielín, llévote conmigo nel paragües". Era mi novia, claro. La del sueño. Y hermosa, por supuesto. Me metí en su paraguas, justo a la altura del primer beso, y partimos.

Y bueno, la gente se paraba pa mirarla. Más que un paraguas, conducía una batuta. Y aquello era un concierto en la lluvia, algo increíble, y más que un director tipo von Karajan era una Mozart. A su paso, todo el mundo cerraba y abría su paraguas varias veces, era una manera de aplaudirla. Y ella no saludaba, como hacen las divas en estos casos, no miraba a nadie, ni siquiera a mí, los ojos en la lluvia, en diálogo directo con el agua y el viento. Ibamos casi cheek to cheek y quise darle un besin, a ver si conseguía que por lo menos me mirara un poco, pero me dio a entender, con gestos y palabras, que hasta que no aprendiera a manejar paraguas, de eso, nada. Y justo cuando estaba por insistir, ella giró hacia mí su cara llena de viento, unos quince grados más o menos, una cara de revolución del año 34, de patrona de los mineros, tan convincente en su inflexibilidad, que bueno, claro, me quedé en el molde, silbando

cualquier cosa. Y para colmo íbamos por la plaza de Alfonso II, el Casto.

Aprovechando que'l orvallo estaba descansando un poco, fuimos hasta la Corrada del Obispo, para que yo pudiera, en un espacio abierto, practicar paragüismo sin lastimar a nadie. Se trataba de la lección primera, o sea abrir y cerrar un paraguas con elegancia y corrección. Me dejó hacer libremente. Su juicio fue que no lo había abierto bajo ninguna lluvia sino en la sequía más espantosa con un sol sahariano, hasta donde su imaginación no podía llegar, y que en general más parecía estar cometiendo un delito que abriendo un paraguas inocente. "Tú nunca deprenderás, Danielín", me dijo no sin cierta tristeza en su mirada, comprendiendo que sus poderes no llegaban hasta mi lejana provincia de sequías perennes, donde no existen los paraguas ni sus bellas sacerdotizas. Y me aconsejó regresar a mi tierra.

Iba a esperarme todas las tardes a la salida de clase. Pero sin invitarme a su paraguas, desde que vio mi torpeza paragüística ya no éramos tan novios, viajábamos cada uno en el suyo. En el trayecto me explicaba teóricamente cómo debía manejarlo en caso de vientos fuertes. Me acompañaba por Jovellanos hasta Gascona, desde allí se lanzaba cuesta abajo como el cóndor cuando va a volar.

Un día me dice en castellano y con acento de mi tierra, un poco se le había pegado: "Pronto vendrán días soleados, y yo tendré que irme porque no soporto el sol, ¿sabés?".

El asunto me dio tanta tristeza que casi escribo una letra de tango, que empezaba diciendo que todo fue por culpa de aquel maldito paraguas que abrí por vez primera.

La última tarde que nos vimos apenas orvallaba pero el viento era tremendo. Íbamos ya barloventeando, ya paragüeando de bolina, ella detrás de mí, falando de tantas cosas guapas, junto al Palacio de Valdecarzana. En eso no sé qué le digo y ella no responde, giro pa trás y veo que no está, mientras el viento aprovecha para destripar mi paraguas.

Siguiendo sus huellas bajo por la calle del Aguila, y veo que desaparecen a la altura de Schultz. Entonces corro hacia la

plaza del Rey Casto, miro para arriba y ahí la veo venir, veinte metros por encima del Convento de San Pelayo, protegida por su paraguas multicolor es un pájaro mujer en el viento.

Enseguida pasó sobre la punta de la torre de la Catedral, casi rozando el pararrayos y las bolas de bronce que mencionó Clarín. Lo último que veo de ella es el revoloteo de su falda y la blancura de sus piernas eólicas.

Mientras un comedido me explicaba que estas novias son un simple producto de la lluvia, yo pensaba que su reticencia o inflexibilidad en cuestiones amorosas concretas se debía a que ella era de esa clase de mujeres que descubrió Oliverio Girondo, que sólo saben hacer el amor en vuelo. Y yo, claro, no solamente no sé bable; tampoco sé volar.

Pero bueno, los amores llegan y se van, como viene sucediendo, según escuché por ahí, dende toos los sieglus hasta güei.

* * *

Oficialidá:

Un pasu alantre

– ¿Por qué fai falta que l'asturianu seya una de les llingües oficiales d'Asturies?

– Porque namái cola oficialidá ye posible asegurar una **proteición real** de la nuesa llingua por parte los poderes públicos, qu'evite la **so grave situación** y el peligru de qu'acabe morriendo.

– Porque cola oficialidá evitaríense los casos de **discriminación llingüística** que sufren ciudadanos/ciudadanes d'Asturies por emplegar l'asturianu na Alministración, na enseñanza, etc.

– Porque la oficialidá aseguraría l'**emplegu llibre del asturianu** comu drechu cívicu reconoció na Declaración Universal de los Drechos Humanos. Porque nun pue ñegásenos el drechu a **escoyer llibremente** la llingua na que queremos espresanos en cualisquier ocasión y ensin denguna torga.

– Porque namái cola oficialidá ye posible frenar el **grave peligru de desaparición** de la nuesa llingua hestórica.

– ¿Por qué ye ruín el «Proyeutu de Llei de Proteición del Bable» que mos presenta'l P.S.O.E.?

– Porque nun reconoz que l'asturianu pueda algamar la condición de **llingua oficial** n'Asturies.

– Porque desprecia los drechos llingüísticos de los ciudadanos/ciudadanes d'Asturies.

– Porque nun asegura'l drechu que tenemos a que la nuesa llingua tea presente nos medios de comunicación, na enseñanza, na Alministración y nos nomes de los nuevos pueblos.

– ¿Por qué un grupín de señoritos s'opón a la dignificación del asturianu?

– Opónense porque tolo que-yos güel a **cultura del pueblu** da-yos perceguera.

– Porque quieren xugar a lo imposible: **ser asturianos ensin selo**. ¡Y quieren que papemos el cuentu!

– Porque **disprezien** los «Bables» que cínicamente dicen defender.

– Porque **impórta-yos un pimientu** que la llingua asturiana acabe morriendo por falta de proteición.

– **¿Qué ye lo que faen?**

– Faen un trabayu destructivu escontra'l llabor constructivu de dignificación del asturianu. Faen un trabayu a la contra de los drechos democráticos de los asturianos y asturianas. ¿Vamos permitir que mos quiten l'únicu programa n'asturianu que podemos ver na T.V.?

– **¿Por qué ye importante sumase a la manifestación del día 5 de Mayu?**

– Porque ye una llamada a la **responsabilidá** que tien tou asturianu/asturiana de defender lo nueso, de defender la nuesa llingua delante la grave situación na que s'atopa.

– Porque defender la dignificación del asturianu ye defender un rasgu perimportante de la **nuesa cultura asturiana**.

– Porque defender l'asturianu ye **motivuu d'orgullu** pa la xente d'Asturies. **¡Fuera los complejos d'inferioridá!**

– Porque defender l'asturianu ye apostar responsablemente pola **supervivencia** de lo asturiano nel futuru. Les xeneraciones futures, ¿diben perdonáanos que dexemos morrer esi tesoru que ye la llingua asturiana?

– Porque la defensa del asturianu nun tien de ser xuguete d'intereses partidistes o trafulleríes polítiques. **¡Ye cosa de tolos ciudadanos/ciudadanes d'Asturies!**

¿VAMOS DEXAR QUE LA LLINGUA ASTURIANA ACABE MORRIENDO POLA INHIBICION, DESINTERES Y DISPRECIU D'UNOS POLITIQUINOS ENFOTAOS NAMAI QU'EN MEDRAR?

¿VAMOS DEXAR QUE'L TIEMPU PASE Y NOS TEAMOS COLES MANES EN BOLSU ENSIN FACER NADA?

ACUDE A LA MANIFESTACION POLA OFICIALIDA DE LA LLINGUA ASTURIANA

VIENTRES 5 MAYU

UVIEU

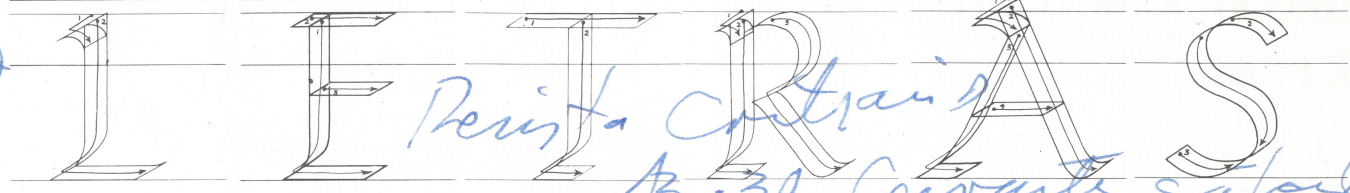


XUNTA POLA DEFENSA DE LA LLINGUA

1 1/2 folio sobre Talley, la Dada cita.
cuanto antes

L L L L L L L F F F F F F F T T T T T T T R R R R R R R A A A A A A S S S S S S S

M. J. J. J.



Peñita Contrain
A3-30 Cervantes sábado

Luis Sepúlveda es el chileno del Tigre Juan. Fue reconocido flagrantemente en cuanto caminó dos pasos por Oviedo. Lo que cuenta en esta página es absolutamente verídico. Tan cierto como que nos lo soltó en nuestra primera entrevista. Tan real, al menos, como todo lo que de real sale de los labios de Luis Sepúlveda, el chileno que despertó en Oviedo arrastrando su batracio mientras abría sus ojos negros para tragarse cuanto pudiese con la voracidad de un cronopio.

A pesar del frío, dice, sintió el calor de Oviedo, calor transmitido por su gente. Por eso —y por más cosas— quiere vivir entre nosotros. Lo que aún no le hemos dicho a Luis es que ese calor que recibió en su breve paso por Asturias, era el vivo reflejo de lo que él mismo transmitía.

Salud, pues, y hasta la vista.

Acerca del arte de llegar

Lo primero que uno hace al llegar es estirar las piernas, y tal actividad hermana y seguirá hermanando a todos los viajeros de todas las épocas.

Colón no se propuso el pomposo acto de saltar a tierra mientras Rodrigo de Triana anunciaba el fin del viaje. Estirar las piernas es lo que quería. De la misma manera pensó y lo hizo Armstrong al descender sobre la luna pálida de los poetas.

Los historiadores han adornado este simple acto con injustas e imprecisas significaciones, tal vez debido a que estos profesionales desconocen el placer de estirar las piernas, de permitir que el flujo sanguíneo recorra libre los ríos del cuerpo y se vuelva hacia lo nuevo por el manantial invisible que mana de los ojos.

Tenemos entonces que al arte de llegar está indisolublemente unido el estirar las piernas, y eso mismo hice a mi llegada a Oviedo.

Luego de los dos primeros pasos uno se siente explorador: "Eres mía, calle. No me importa tu anterior nombre. Desde ahora te llamas Calle de la Muchacha que me miró sonriente. Y tú, avenida, te nombro como Recuerdo de La Alameda de Allá".

Así iba mientras la noche ganaba espacio y confundía las distancias. De pronto la maleta, ese batracio que se hincha y aumenta de peso a cada paso que damos, me sugirió la necesidad de cuatro muros y una cama.

Un grupo, dos parejas, caminaban hacia mí y decidí esperarles para las consultas del caso.

— Buenas tardes ¿Cómo llego al centro?.

(Qué pregunta, viejo, ¿y te dices periodista? Vamos).

— Cómo le explicamos. Dijo una mujer con tono bastante preocupado y yo pensé que mi aspecto no es precisamente el de un oligofrénico, y es más, estuve a punto de confesar mi capacidad de entender asuntos complicados, pero luego descubrí que la preocupación de la dama no la ocasionaba yo, sino el trazado laberíntico de las calles de Oviedo.

— Busco un hotel. Agregué.

— Puede ir a La Jirafa. Dijo uno de los hombres.

(¿Jirafa? ¿Qué pasa? Me quieren enviar al parque zoológico. Congenio bien

con los cuadrúpedos. En casa tengo dos gatos que insisten en dormir conmigo, y siempre ganan. Y en otras ocasiones he dormido cerca de monos o jabalíes, pero una jirafa, no sé.)

— ¿Jirafa?

Entonces fui testigo de una ceremonia organizativa que se me antojó típicamente asturiana. Así pasa siempre en los viajes, lo primero que nos sorprende se nos ocurre típico. Las dos parejas se convocaron a una reunión urgente, encendieron cigarrillos, cruzaron un par de palabras y de ideas marcadas por la omnipresencia de la Jirafa, y finalmente decidieron unánimemente que uno de ellos me acompañaría hasta el centro.

— No quiero causar molestias. Basta una indicación...

Pero el Delegado me animó a cruzar la calle y nos unimos a la multitud de paseantes.

— ¿No conoces Oviedo? Dijo el hombre.

— No. Es la primera vez que vengo.

— ¿De dónde eres?

— Soy chileno. Pero vivo en Alemania.

En Hamburgo.

En mi mano la maleta batracio aumentaba de peso a cada paso. De pronto, al entrar en una calle peatonal, mi cicerone aminoró la marcha y me prodigó una mirada amable, con una sonrisa de oreja a oreja.

— No me digas que eres el chileno ganador del Tigre Juan.

— Sí, ¿Cómo lo sabes?.

(Pregunta acompañada de un ego, para qué les cuento).

— Lo leí en la prensa. Enhorabuena.

Me tendió su mano abierta y yo solté aliviado el batracio para estrechársela.

Mi cicerone me dejó en un hotel, le indicó al recepcionista que yo era algo así como un personaje ilustre, y se despidió para marchar al encuentro de sus amigos, a la tarde en el cine, a las copas, a la cena, a la vida.

Todavía me arrepiento de no haberle preguntado por su nombre, pero no importa, amigo. El mundo es chico. Ya nos encontraremos de nuevo.

Más tarde vinieron los amigos y el calor de la casa de Juan Benito Argüelles.

Mucho más tarde todavía me llegó el momento de salir de Oviedo y pensé en escribir algo sobre el arte de llegar, asunto complicado tratándose de una ciudad que te entrega la sensación de no haberla abandonado nunca.

LUIS SEPULVEDA

Hamburgo, Enero de 1989.

15851
15851
15851



ENCUENTROS CON EL 50
(La Voz Poética de una Generación)
del 27 al 29 de Mayo
Oviedo 1987

Serenata melancólica
si he un mayor Opus 26
de T. de Witkowski
(Orquesta sinfónica de Berlín)

MAR APASOS

DE CURSOS INTERNACIONALES

Año III/ Número 30

SALAMANCA, 18-Agosto-1989

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Redacción: PATIO DE ESCUELAS MENORES

37008 SALAMANCA

TFNO.: 21 66 89

DESAYUNO DE TRABAJO

Queridos amigos de los Cursos Internacionales de la Universidad de Salamanca:

Cuando llegué, hace unas horas, a esta ciudad, sufrí una alteración, seguramente psíquica, en el sentimiento del tiempo (porque hay un sentimiento del tiempo como lo hay del mundo): volví a tener 17 años ¡increíble! Asombrado, me llevé la mano a la cara; apenas me estaba saliendo el brazo.

Explicación: para mí, España es enteramente un texto literario, o sea que Miguel Hernández, por ejemplo, es Orihuela, etc. Salamanca, entonces, se me reveló de verdad cuando vi la estatua de Fray Luis. Leí su "Oda a la vida retirada" a la edad que dije antes, esa oda que acaba tan musicalmente con aquello del "plectro sabiamente meneado" ¡Por eso volví a mis 17 llenos de asombros y de amores lejanos, como la Salamanca de Fray Luis, por ejemplo, que ahora toco.

Y ahí me detuve, no quise ni pensar siquiera en el Tormes, tan lleno de literatura, hubiera sido un viaje demasiado fuerte por mis años ya vividos.

Daniel Moyano

Daniel Moyano.
Salamanca, 14-8-89.

PLATO DEL DIA

Salamanca. Foro de Iberoamérica.

Ciclo: "Economía Iberoamericana. Problemas y perspectivas".

D. Pedro Sainz. Chileno. Director de Estadística del Centro de Proyecciones de la CEPAL.: "Perspectivas económicas de América Latina". 13.00. Aula Salinas.

Curso Superior de Filología Hispánica.

Ciclo: "La última narrativa hispanoamericana".

10-11. Teodosio Fernández: "La novela de la escritura: Salvador Elizondo". (III):

11-14. Antonio Lorente: "Mito e historia en la narrativa de Augusto Roa Bastos" (I, II y III).

Cine español.

"Viridiana", de Luis Buñuel. 19.30. Casa Lis.

VISITA AL MONASTERIO DE LAS CLARAS. 17.00. JARDINES DE ANAYA

GRAN FIESTA ITALIANA. 23.00. LA TERRAZA.



EN SALAMANCA, UTILICE NUESTROS SERVICIOS DE EXTRANJERO
CAMBIO - CHANGE - EXCHANGE - WECHSEL



Caja Salamanca

es difícil entender desde Europa, Opina que a la hora de votar, la otra opción es Angelloz, que fue asesor político del general Menéndez (el que me detuvo a mí). Habría una tercera, de centro izquierda, si el fiscal Ricardo Molina, que encanó a Martínez de Hoz, aceptara integrar una agrupación y presentarse como candidato, parece que tendría apoyo entre los jóvenes, O sea que el panorama es très désolateur.

Mario habla del país con pasión, sostiene que desde Europa no sabemos verlo, y que no puede haber desencanto porque todo está por hacerse. Ursula dice que ella se siente feliz allá porque lo ve feliz a Mario, pero que preferiría estar con sus hijos, aquí o allá. Y decía esto sirviéndonos unas pizzas maravillosas, amasadas y hechas por ella por supuesto.

Hoy, lunes 7, estuvo en casa Andrew Graham-Yooll. Me trajo un ejemplar de **The Devil's Trill**, bonita edición. Voy a ver si tengo tiempo de enviártelo antes de pasado mañana, que viajo a Oviedo por diez días, si no a la vuelta. Hoy también llegó una carta de Francis, donde hay un pasaje que dice "a ver, como dice Francis". Me cuenta que recibió la edición inglesa del Trino, que la leyó ese mismo día y que la traducción es buena.

Se casa, o se casó ya, Norberto, ¿Con quién? Con Reina Roffé. Ella me invitó a su casa celebrando su cumpleaños, donde estábamos, además de los "novios", Gisèle (desde que contesta al teléfono con acento extranjero yo escribo su nombre con ese acento grave que le da cierto aire gringo), una argentina llamada Letizia, y nadie más, salvo un changuito argentino que llegó cuando nos íbamos. El objeto del casamiento es conseguir que Reina, mediante un matrimonio con un español, pueda conseguir la residencia primero y acaso la nacionalidad más adelante, porque la cosa está aquí cada día más fuqui fuqui, y los sudacas nada de taca taca, como dijo aquel diputado peronista que le llamaban Japonés. Y no hay nada más que eso, O sea un gesto muy generoso por parte de Norberto. En cuanto a la novia (en su sentido de mujer), aunque muy simpática, recuerda a la Nena Lanzillotto, sólo que más linda y más joven (qué lengüita que tenía, negro).

Sigo hoy, día 22, tras mi regreso de Uviéu. De allá puedo decir que en ese pueblo, por el invierno, la gente xúntase de nuiche en casa de algún vecín, y así tán las horas muertas de filaguiru. Sentaos alreor de del fuibu, los omes platican de lo que pinte e las muyeres filan como abuyetan sin dexar por eso de platicar.

Yera una nuiche fría como un xilu y negra como boca de úbu. Ha cayío una nevá bona, e cuando entramos na casa con Xarlos Mamaonde taba a gente yantando fabes con almejas. Tuu mundu cuntó cosas curiosas, pero dixerón que nada tan curioso foi como mi compañeru cabezudu, e dixe banle almuada, sumidoriu, testerón, globu terraquiú. E otru cabezudu, Mamaonde replicou: "to eso ya toi fartuco de sabelo, porque esto tengo más cabeza que toos xuntos". La pura verdad,

En conclusión: cualquier negrazo de barrio Firpo puede hablar el bable como cualquier asturiano. Toy, tai loco, ansina, v'agora, mesmo, me traí p'aquí, "ande tan" (por dónde están), vale para ambas fables. El problema es que con el asunto de la revisión, en Asturias hay tantos bables como aldeas, y una polémica terrible acerca de su normalización. Con lo que, en estricto sentido, los únicos que hablan el bable clásico son los negros de cualquier barrio de Córdoba,

Y hasta los riojanos, si llevamos la cosa un poco más lejos. Me imagino a un folclorista del barrio de Pango, tocando la caja y cantando:

Esti pandeiro que toco
ya de pelleyo d'ovetcha,
Anueita berraba no monte,
güey sona que retumbetcha,
Buenu!
Bueno, Carifios e besuquéu.

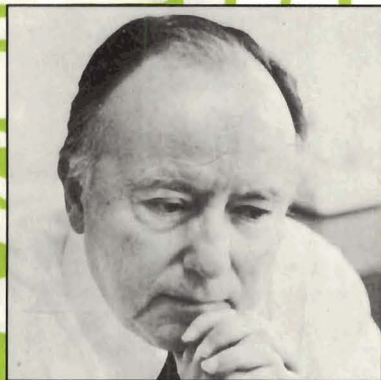
Centro Cultural

CAMPOAMOR

ENCUENTROS

HISPANOAMERICANOS (I)

realidad y ficción



AUGUSTO MONTERROSO

«Yo corrijo», fue todo lo que comentó Augusto Monterroso en una ocasión en que trataba de explicar, ante un numeroso público, su manera de concebir su quehacer literario. Es posible que en aquel momento sólo tratase de decir algo ingenioso y original para salir del paso, pero lo cierto es que tan breve sentencia revela el laconismo, el ideal de concisión, el talante provocador e incluso la humildad y timidez que caracterizan a este escritor a la hora de presentarse ante el público y mostrarle su obra.

En la obra de Monterroso convergen desde fábulas, aforismos, cuentos y novelas, hasta ensayos o entrevistas. Su estilo esconde bajo una aparente sencillez y espontaneidad, una profunda sofisticación que emana de la fina ironía, del humor corrosivo, de la solapada erudición que introduce lúdicamente en sus textos como citas correctas unas veces, premeditadamente erradas otras, o de la reiterada transgresión de lo que entendemos por «normalidad».

Nació en Guatemala, en 1921, su obra, difícilmente clasificable dentro de los tradicionales moldes genéricos, engloba los siguientes títulos: *Obras completas (y otros cuentos)* (1959), *La oveja negra y demás fábulas* (1969), *Movimiento perpetuo* (1972), *Lo demás es silencio* (1978), *Viaje al centro de la fábula* (1981), *La palabra mágica* (1983) y *La letra e* (1987).



MARIO BENEDETTI

Mario Benedetti afirma que el novelista pasa por la realidad «pero nunca se queda». Sus poesías, novelas, cuentos, obras de teatro, antologías letras para canciones, artículos y ensayos se han dirigido hacia el estudio de lo real para revelar su esencia. En contra de los tiempos que corren, Benedetti no esconde su postura de intelectual comprometido: «si uno se compromete políticamente es para que las cosas vayan mejor y eso es un acto de amor al prójimo». «Creación» y «acción» en su quehacer literario son algo más que similitudes fonéticas, «crear» es «actuar» en su coherente manera de estar en el mundo.

Nació en Paso de Toros en 1920.

NOVELAS

Quién de nosotros (1984), *La tregua* (1987), *Gracias por el fuego* (1974), *Primavera con una esquina rota* (1982).

POEMA NARRATIVO

El cumpleaños de Juan Angel (1980).

POESÍA

Inventario (1986), *Preguntas al azar* (1986), *Yesterday y mañana* (1988), *Canciones del más acá* (1989).

ENSAYO

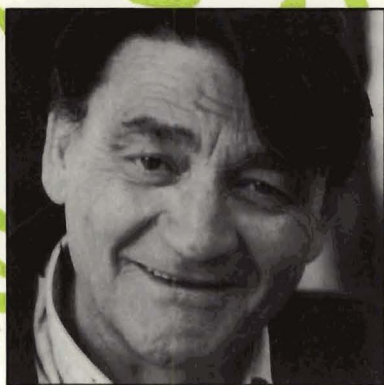
Peripetia y novela (1948), *Marcel Proust y otros ensayos* (1957), *Literatura uruguaya siglo XX* (1969), *Genio y figura de José Enrique Rodó* (1966), *Letras del continente mestizo* (1974), *Sobre artes y oficios* (1968), *Los poetas comunicantes* (1971), *El recurso del supremo patriarca* (1979), *El ejercicio del criterio* (1981), *El desexilio y otras conjeturas* (1984), *Crítica cómplice* (1988).

TEATRO

El reportaje. Ida y vuelta (1968), *Pedro y el capitán* (1986).

CUENTOS

Cuentos completos (1986), *Esta mañana* (1984), *El último viaje y otros cuentos* (1951), *Montevideanos* (1982), *La muerte y otras sorpresas* (1981), *Con y sin nostalgia* (1981), *Geografías* (1984).



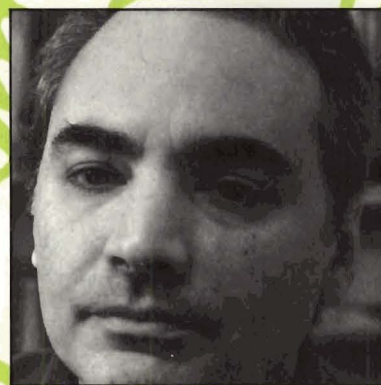
DANIEL MOYANO

Pertenece a lo que se ha dado en llamar la literatura del interior argentino, aunque para él ésta es la única literatura «nacional» de su país.

Desde una perspectiva musical contemplamundo, por eso en numerosas ocasiones se le escapan compases entre su realidad y lo real inexorable. La solución ha sido buscar en la ficción la armonía perdida, su última novela, *Tres golpes de Timbal*, recoge su particular cosmovisión e intenta encontrar una salida positiva a sus siempre trágicos personajes.

Para el público asturiano no es nueva su figura: todos sabemos que cualquier conferencia de Moyano puede convertirse en una auténtica fiesta donde las palabras nos descubren inusitadas visiones de la realidad.

Nació en Buenos Aires en 1930. Su primera publicación fue el volumen de cuentos *Artistas de variedades* (1960). Dentro de este mismo género pertenecen *La lombriz* (1964), *Mi música es para esta gente* (1970) y *El estuche del cocodrilo* (1974), *Una luz muy lejana* inaugura su producción novelística en 1966, después vendrían *El oscuro* (1968), *El trino del diablo* (1974), *El vuelo del tigre* (1981), *Libro de navíos y borrascas* (1983) y *Tres golpes de timbal* (1989).



HORACIO VAZQUEZ RIAL

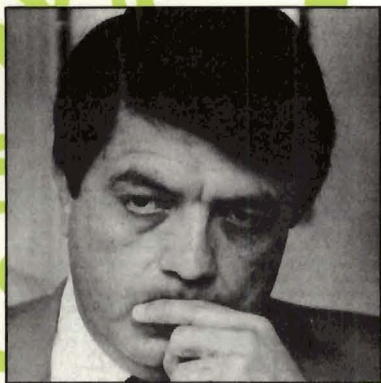
Pocos campos de la realidad en que vivimos le son ajenos. Lo prueba su fecunda colaboración en la prensa, desde donde se asoma a la actual situación argentina, los conflictos centroamericanos o las figuras de distintos narradores contemporáneos. La vida le ha llevado al margen de la utopía y desde allí se considera un «disidente absoluto». Su labor literaria demuestra que detrás de ese rictus escéptico no se esconde el nihilismo sino la convicción, humanamente desencantada, de que las cosas pueden hacerse mejor.

Nació en Buenos Aires en 1947; cuando el acoso a sus palabras fue insostenible se trasladó a España. Reside en Barcelona desde 1974.

Escribió poesía hasta que decidió «poner nombre a las cosas» entonces aparecieron *Segundas personas* (1983), *El viaje español* (1985) y *Oscuras materias de la luz* (1986).

Para entender la trama que ahogó a Argentina en una férrea dictadura militar escribió *Historia del triste* (1987), *La libertad de Italia* (1987) y *Territorios vigilados* (1988), *La reina de oros* (1989) es su última novela.

Además es autor de un maravilloso libro para recorrer Buenos Aires: *Buenos Aires*.



SERGIO RAMIREZ

Su padre y sus tíos le enseñaron a mirar el mundo despojado de formalismos y solemnidades en las largas tardes de la infancia. «Tenían poco que perder» según palabras del propio autor, por eso jugaban con el prisma de la mordacidad, el sarcasmo o la burla. El tiempo colocó a Ramírez entre aquellos que tienen mucho que perder y aun así ha seguido usando la ironía como revulsivo literario.

No concibe contradicciones entre realidad y ficción porque nada de lo que escribe «puede ser contradicho por la realidad, sino que ésta muy pronto lo supera». Así llega al centro irradiador de su obra: la existencia. La vida es lo que realmente le interesa y la vive, sin aparentes fisuras, como escritor, político y abogado.

Nació en Masatepe en 1942. Publicó su primer libro de relatos, *Cuentos*, en 1963, más tarde llegaron *Nuevos cuentos* (1969) y *Charles Atlas también muere* (1970). Tratando de encajar el mundo nicaragüense en los límites de lo universal escribió la novela *Tiempo de fulgor* (1970). *¿Te dio miedo la sangre?* (1972) y el libro de fábulas *De tropeles y tropelías* (1972) hicieron que la maestría de su novela *Castigo Divino* (1988) no fuera una inusitada sorpresa. Acaba de publicar su última novela, *La marca del zorro*.



BARBARA JACOBS

Bárbara Jacobs domina el tono de sus narraciones, de ahí proviene la fuerza de su estilo. Es original a fuerza de no pretenderlo; sus temas, sus protagonistas y sus palabras tienen una apariencia de cotidianidad, debajo de la cual hay un profundo fondo de tragedia.

Borges decía que descubrir una determinada forma de hablar era hallar el destino de un personaje, y esto es exactamente la piedra filosofal de Bárbara Jacobs.

Nació en México. Ha publicado dos libros de relatos, *Un justo acuerdo* (1979) y *Doce cuentos en contra* (1982). Un volumen de ensayos *Escrito en el tiempo* (1985) y la novela *Las hojas muertas* (1990).

«Ustedes habrán conocido o visto con frecuencia a muchos grandes hombres. Pues bien, cuando la gente ve de lejos a los grandes hombres quién sabe qué se imaginan que son, o quizá piensa que en la intimidad se sienten tan grandes como cuando están en un acto público o en su despacho con la bandera nacional o el retrato del presidente al fondo. Error. Cada vez que vean actuar a este gran hombre o personaje importante recuerden que también él es un ser humano, lo que no constituye ningún mérito ni mucho menos, pues precisamente por serlo padece defectos, miedos, debilidades, manías y rarezas.»

«Recuerdos de mi vida con un gran hombre» por Luciano Zamora (*Lo demás es silencio*, Augusto Monterroso, 1978)

FRANCISCO GARCIA PEREZ

Es profesor, escritor y crítico. Ha publicado *Crónicas del Bierzo* (1981) y *Madrid desde el cielo* (1988). Sus cuentos han aparecido en revistas como «Abaco» o «Cuadernos Hispanoamericanos». Su actividad en el terreno literario le ha llevado a participar en «Asturias Diario», en las páginas de opinión de «La Voz de Asturias» y actualmente es dueño de la sección «Lo que hay que oír» en el suplemento de cultura de «La Nueva España», desde la que asoma los tiempos que corren. Fue Secretario General Técnico en materia de cultura del Gobierno del Principado. A esta época pertenece una *Antología de escritores asturianos* y su obra *Datos e informes para una política cultural en Asturias*.

PEDRO SORELA

Es periodista. Desde hace diez años imparte clases de Redacción en la Facultad de Periodismo en Madrid. Ha escrito *El otro García Márquez. Los años difíciles* (1988) sobre la obra periodística del narrador colombiano y *Aire de mar* (1989). Escribe en el diario nacional «El País» desde 1985.

ELVIRA HUELBES

Es periodista. Trabaja desde 1979 en Radio Nacional de España en Madrid. Ha dirigido y presentado los programas «Diálogos en la Magdalena» desde la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander; «Conversaciones», «Suya es la Palabra» y «Buscando el Norte». Fue guionista de «Clave de Sol» y actualmente dirige «De par en par» en Radio Nacional de España.

JOSE LUIS MARTIN PRIETO

Nació en 1944 y aunque también sea ingeniero industrial, nosotros lo conocemos por el periodismo.

Fue colaborador de «Arriba» y «Pueblo», y en el diario «Informaciones» ejerció de jefe de reporteros, subjefe de documentación y redactor jefe.

En «El País» ha sido subdirector y delegado del mismo diario en América del Sur. Su magnífica pluma nos enviaba la crónica desde Buenos Aires, y así supimos cómo se deben contar las cosas.

Ahora es subdirector de «Tiempo».

Martín Prieto ha sido galardonado con diferentes premios que confirman su gran labor periodística, como el premio nacional de reportajes, el de la Fundación Pablo Iglesias, el premio de la Unión de Periodistas a la libertad de expresión, el Popular de «Pueblo», o el «Antonio Machado». Es, además, Comendador de la Orden del Mérito Civil.

Ha publicado en la editorial Grijalbo el libro «Técnica de un golpe de Estado».

ANDRES SOREL

En sus siete novelas y más de veinte libros de ensayos publicados, Andrés Sorel ha seguido las huellas de hombres comprometidos con la revolución y la búsqueda de una sociedad y un hombre diferentes (Antonio Machado, Miguel Hernández, García Lorca, José Martí, Ché Guevara, José María Arquedas...), y denunciado la «miseria de nuestra cultura».

Con el mismo espíritu, alentó el sueño de un periódico pluripartidista y cooperativo, *Liberación*, que, lógicamente, mostraba «la desolación de la utopía».

Piensa que todos los poderes corrompen, por eso no le molesta ser, en la clandestinidad o en la legalidad democrática, marginado, silenciado.

LUNES, 28

Centro Cultural Campoamor

12,00

AUGUSTO MONTERROSO

Presenta: Pedro Sorela

19,45

Mesa Redonda

«El intelectual y los Medios de Comunicación»

Modera: Andrés Sorel

MARTES, 29

Parainfo de la Universidad de Oviedo

10,30

MARIO BENEDETTI

Presenta: Andrés Sorel

12,30

DANIEL MOYANO

Presenta: Andrés Sorel

19,30

HORACIO VAZQUEZ RIAL

Presenta: J. L. Martín Prieto

MIÉRCOLES, 30

Parainfo de la Universidad de Oviedo

10,30

SERGIO RAMIREZ

Presenta: Elvira Huelbes

12,30

BARBARA JACOBS

Presenta: Elvira Huelbes

19,45

Mesa Redonda

«Folclore y literatura en Hispanoamérica»

Modera: Francisco García Pérez

A las mesas redondas asistirán todos los autores participantes en los Encuentros

Organiza:

Fundación Municipal de Cultura / Oviedo

Tribuna Ciudadana

Vicerrectorado de Extensión Universitaria

Universidad de Oviedo

MAYO - 1990

Archiv. Criticas

Ciclo de Narrativa

Hispano Americana

abcdef

ghijklm

nopqrst

vwxyz.

Cádiz - Agosto 1990

La Revista *Cádiz e Iberoamérica*, se promovió a partir de 1983 y con carácter anual, para fomentar las relaciones culturales con aquellos pueblos, precisamente desde esta ciudad nuestra que, sensiblemente, siempre se ha distinguido por su vocación americanista. Número a número, hasta llegar al ocho que se publicará en octubre próximo, la Revista ha intentado cumplir, con más o menos aciertos, sus propósitos fundacionales, propiciando el conocimiento mutuo a través del intercambio de ensayos, artículos, entrevistas, relatos y, en fin, toda clase de trabajos históricos, literarios, costumbristas, antropológicos, etc..., realizados por firmas de las dos orillas oceánicas.

Con ese espíritu hemos organizado este Ciclo de Narrativa Hispano-Americana, concretamente para incrementar ese diálogo que, en esta oportunidad, tendrá como protagonistas narradores de ambos lados del Atlántico. Tres son gaditanos y pertenecen a generaciones recientes; los otros dos vienen de México y Argentina, respectivamente, y traen tanta experiencia fabuladora que ya se les considera verdaderos maestros de la narrativa. Confíemos, pues, en que este encuentro, aparte de posibilitar la convivencia más fraterna, suscite la curiosidad y el entendimiento recíproco y, desde luego, el entretenimiento y gozo de los asistentes.

11 Sábado

DANIEL MOYANO: Lectura de relatos fantásticos.

DANIEL MOYANO (Buenos Aires, Argentina, 1930). Narrador y periodista. Fue profesor de música en el Conservatorio de La Rioja (Argentina) y violista en el Cuarteto de Cuerdas y Orquesta de Cámara de dicha institución. Vive en Madrid desde 1976, año en que tuvo que exiliarse de su país tras ser encarcelado y desterrado por la dictadura militar. Está considerado como uno de los más importantes narradores argentinos, y su obra ha sido traducida a diversas lenguas. Desde 1960 hasta la fecha ha publicado ocho libros de relatos y seis novelas, la última de las cuales acaba de aparecer en la Editorial Alfaguara con el título, *Tres golpes de timbal*. Está incluido en importantes antologías de narradores, en español, inglés y francés. Entre los premios que le fueron concedidos figura el Premio Internacional "Juan Rulfo" (París) de 1985.

La Revista *Cádiz e Iberoamérica*, se promovió a partir de 1983 y con carácter anual, para fomentar las relaciones culturales con aquellos pueblos, precisamente desde esta ciudad nuestra que, sensiblemente, siempre se ha distinguido por su vocación americanista. Número a número, hasta llegar al ocho que se publicará en octubre próximo, la Revista ha intentado cumplir, con más o menos aciertos, sus propósitos fundacionales, propiciando el conocimiento mutuo a través del intercambio de ensayos, artículos, entrevistas, relatos y, en fin, toda clase de trabajos históricos, literarios, costumbristas, antropológicos, etc..., realizados por firmas de las dos orillas oceánicas.

Con ese espíritu hemos organizado este Ciclo de Narrativa Hispano-Americana, concretamente para incrementar ese diálogo que, en esta oportunidad, tendrá como protagonistas narradores de ambos lados del Atlántico. Tres son gaditanos y pertenecen a generaciones recientes; los otros dos vienen de México y Argentina, respectivamente, y traen tanta experiencia fabuladora que ya se les considera verdaderos maestros de la narrativa. Confiemos, pues, en que este encuentro, aparte de posibilitar la convivencia más fraterna, suscite la curiosidad y el entendimiento recíproco y, desde luego, el entretenimiento y gozo de los asistentes.

7

Martes

RAFAEL MARIN: Lectura de relatos de ciencia-ficción.

RAFAEL MARIN (Cádiz, 1959). Profesor de inglés. Novelista y traductor. Ha publicado una novela, *Lágrimas de luz* (Barcelona, 1984) y un libro de relatos, *Unicornios sin cabeza* (Barcelona, 1988). Ha traducido más de treinta libros—novela negra, fantasía, ciencia/ficción y poesía infantil—para diversas editoriales catalanas. Colabora frecuentemente en revistas de Madrid y Barcelona. Ha realizado un estudio sobre la sociología y lenguaje de los comics.

8

Miércoles

ENRIQUE MONTIEL: Lectura de relatos cotidianos.

ENRIQUE MONTIEL (San Fernando, Cádiz, 1951). Narrador, periodista e investigador crítico. —Ha publicado dos novelas: *Mal de piedra* (Madrid, 1987) y *Calle Comedia* (Madrid, 1987), habiéndosele concedido por esta última el I Premio Nacional de Novela Apel “Bahía de Cádiz” en dicho año; y un libro de relatos: *Todo el oro del mundo y otros relatos* (Sevilla, 1990). Asimismo es coautor de los *Talleres de la Cultura Andaluza* (Sevilla, 1985) y de la obra, *Cádiz en la narrativa* (Cádiz, 1986). Ha obtenido diversos premios de narrativa. Colaborador en revistas y periódicos nacionales.

9

Jueves

RAFAEL RAMIREZ HEREDIA: Lectura de relatos urbanos.

RAFAEL RAMIREZ HEREDIA (Tampico, México, 1942). Profesor de Literatura en su país desde 1961. Escritor y periodista. Desde 1965 hasta la fecha ha publicado nueve novelas, ocho libros de relatos, una obra de teatro, tres libros de reportajes, una autobiografía, una recopilación de artículos periodísticos y varios títulos en colaboración. Como periodista colabora asiduamente en los más importantes diarios y revistas mexicanas. Se le ha distinguido en su país con diversos premios nacionales (de Teatro en 1976; de Novela en 1978 y de Cuento policíaco en 1983). En 1984 se le concedió en París el Premio Internacional “Juan Rulfo”. Ha sido publicado en los siguientes idiomas: ruso, italiano, francés, checoslovaco, búlgaro e inglés. Conferenciante y congresista por numerosos países.

10

Viernes

ANA ROSSETTI: Lectura de relatos pícaros.

ANA ROSSETTI (San Fernando, Cádiz, 1950). Poetisa, narradora y ensayista. Se inició en la poesía con *Los Devaneos de Erato* (Valencia, 1980) —Premio Gules—, publicando después *Indicios vehementes* (Madrid, 1985), *Devocionario* (Madrid, 1986) —con el que obtuvo el Premio Juan Carlos I— y *Yesterday* (Madrid, 1988). Es autora de la novela *Plumas de España* (Barcelona, 1988) y del ensayo, *Prendas íntimas* (Madrid, 1989). También ha publicado varias *plaquettes* de relatos, y ha participado en varios libros colectivos. Figura en las más importantes antologías poéticas del país. Ha sido traducida al italiano y al inglés, entre otros idiomas.

D el 7 al 11 de
Agosto de 1990.
Todos los actos
darán comienzo
a las 8,30 de
la tarde, en
el Palacio de
la Diputación.

ORGANIZA:
Revista "Cádiz e
Iberoamérica".

F U N D A C I O N
Rafael Alberti
DIPUTACION DE CADIZ

UNIVERSIDAD DE OVIEDO



**" JORNADAS
SOBRE EL
CUENTO "**

21, 22, 23 DE MARZO

FACULTAD DE FILOLOGIA
(Salón de Actos)

Servicio de Publicaciones

MIERCOLES 21 de Marzo

10: 00 h.:

PRESENTACION DE LAS JORNADAS

10: 30 h.:

AGUSTIN CEREZALES

12: 00 h.:

DANIEL MOYANO

* * *

17: 00 h.: MESA REDONDA:

Moderador:

ALBERTO A. SANAGUSTIN

TEMA:

"El Cuento Fantástico"

JUEVES 22 de Marzo

10: 30 h.:

PEDRO ZARRALUKI

12: 00 h.:

DIANA RAZNOVICH

* * *

17: 00 h.: MESA REDONDA

Moderador:

RAFAEL NUÑEZ

TEMA:

"La construcción del cuento"

(Una reflexión sobre el género)

VIERNES 23 de Marzo

10: 30 h.:

JUAN CRUZ

12: 00 h.:

ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

17: 00 h.: MESA REDONDA

Moderador:

DANIEL MOYANO

TEMA:

"La creación del personaje"

ORGANIZA:

**COMISION DE ALUMNOS DE FILOLOGIA HIS-
PANICA**

COLABORAN:

**DECANATO DE LA FACULTAD DE FILOLOGIA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA HISPANICA
VICE-RECTORADO DE ESTUDIANTES
Y EXTENSION UNIVERSITARIA**

**I. B. EL GRECO
TOLEDO**

**LITERATURA
LATINOAMERICANA**

**LITERATURA
LATINOAMERICANA**

**LITERATURA
LATINOAMERICANA**



s



a



e



t



P

è



L

Febrero

-Dia 21, miércoles.11'30-Salón
de Actos del I.B.

1

Martha Mercader (novelista
argentina).

"Borges, narrador y poeta".



-Dia 28, miércoles.11'30-Salón
de Actos del I.B.

2

Andres Sorel (novelista y
ensayista).

"José Martí y el modernismo
hispanoamericano".

Marzo

-Dia 7, miércoles.11'30-Salón
de Actos del I.B.

3

Pedro Shimose (poeta
boliviano).

"La poesía latinoamericana
contemporánea.Pablo Neruda".



-Dia 14, miércoles.11'30-Salón
de Actos del I.B.

4

Daniel Moyano (novelista
argentino).

"Julio Cortázar y la nueva
narrativa latinoamericana"

26-10-89

13.15. Llamó Manuel para irme.

Escriba Herb yú
para el impresora.

Apolo =

Marta Arullera

Alfaguara de Madrid

Telef. 276 3800

431 5422

c/ Juan Bravo, 38

Andrés Schmitt
677 4954

Llama a Luisa día
At. Salita libro.

11 febrero de 1989
en Vicarías, ^{premio} ~~reunión~~

22 no tiene soldadito
en Bota (~~Castro~~)

~~30 nov.~~

maite 28 Sevilla

Quantum de leer (22 y 30)

Curriculum vitae (reduci a
1 folio) 2: c/ Puerto
a grande Galapagar, 6-1º f
28031 Madrid
Cartón Bóneda

24-10-89

20.15 Revisión de la óptica,
ya están los gafas.

20.30 Tima, para que Mariela
vaya a ayudar a J.G.

5711236

Alu. Jesus

Belen

Alu. D. Quintod



ALFAGUARA



TEATRO

Retórica y tedio

FLORENTINO LOPEZ NEGRIN

Título: «Amor y muerte». Autor: Yukio Mishima, en versión de Luis Federico Vludes. Dirección y escenografía: José Blanco Gil. Intérpretes: María Paz Ballesteros, Ramón Pons, Javier Garcimartín, Maite Merino, Ana Hurtado. Teatro Figaro. Madrid, 17 de octubre de 1.989.

Mishima escribió cinco obras Noh modernas, dos de las cuales, «la vieja y el poeta» y «La loca del abanico», han sido escogidas para el festival de Otoño de la mano de María Paz Ballesteros. Se piensa, viendo la función, que el afamado escritor japonés debió de tener más interés personal que literario, que sus creaciones son inferiores a su biografía. No es cuestión de simplificar, sin embargo; incluso éstas mismas piezas elegidas acaso tengan entidad en su lengua originaria, en su entorno, en su genuina dramaturgia y en su interpretación. Tal como llega a nosotros, en la versión del Figaro, Mishima da la impresión de un autor retórico de segunda fila, de retórica mostrenca además, en una permanente confusión entre retórica y poesía. Ni siquiera se ve la magnificencia fascista por ninguna parte, tan del regusto personal del escritor nipón. El reinventa o moderniza el viejo género tradicional con estas pentapiézas. Su traslación a la sensibilidad occidental es tarea más que ardua. Y más complicado aún que desde la sensibilidad del oeste se intente penetrar en la sensibilidad oriental, en una es-

pecie de pastiche. Osada mu ponesa por cierto, porque se ten en un espectáculo flam tan campantes, y ocurre lo siempre, que la gente dice que ra ser japoneses no están «La vieja y el poeta», que lle primera parte, tiene mas enju poética (por su contenido, p temática en sí, no por la env ra o técnica formal, ahueca retórica en exceso) que la pi cilla de la segunda, «La loca abanico», elegida entre otros del mismo autor. Mas enju poética y más vitola teatral. ría Paz Ballesteros hace una a la que le falta magia y, poi to, capacidad de seducción plenitud, quiere decirse, capi que esa seducción llegue a pectador. Por lo que veniam ciendo: porque esas barreri sensibilidad no son fáciles de zar, pues es como si una jap interpretara a García Lorca. ría Paz Ballesteros da el desde este lado geográfico. ese sentido, cumple. Ramón pone más voluntad de iden ción, pero ni él ni nadie p saltar su propia sombra. Esti patético que poético y, com tor dramático, resulta y cu Pienso que desde la direcci debió aconsejarle un tono plano, porque así, la parte d ica empieza antes de tiemp segunda parte resultó se mente tediosa. Primero y p pal por la pieza en sí, o s tión, y luego porque no hub piración en los actores ni s tecta ningún especial talento dirección.

Mishima y las contradicciones Noh

JAVIER VILLAN

Para Yukio Mishima el teatro era una fuente de placer extremo, una acumulación estilizada de códigos y claves por cuyo manejo accedía al dominio fulgurante de la belleza. Mishima dejó escrito: «Como en música y en arquitectura la belleza del teatro está, para mí, en la estructura abstracta y teórica. Y esa, su particular belleza, no ha dejado de ser siempre para mí la verdadera imagen de que, en el fondo de mi corazón, considero el ideal del arte». Por eso, escritores modernos han suscitado tan cantidad de juicios duros, tan apasionadas polémicas. El más moderno de los escritores japoneses se sentía desarraigado, cercenado de sus raíces por la occidentalización del Japón. En definitiva, las piezas Noh de Mishima son una expresión más de las violentas contradicciones que moldearon su compleja y fascinante personalidad. Yukio Mishima se vio precisado a enmarcar en formas occidentales la sintaxis de radicalidad signíca y de tensión emocional propias del Noh. Para decir, trató de cimentar en la acción dramática y en el apoyo de palabras una tradición de orígenes gestuales y plásticos. El teatro le dio fama y popularidad; fue un elemento más de las intensas confrontaciones de una vida que, a decir de muchos, fue un constante ensayo general para la muerte.

Muestra de la obra española en América

Santo Domingo. Una exposición con 29 originales de monumentos, monedas y esculturas realizadas por los españoles en los primeros 50 años de la colonia, titulada «Primacías de América en la Española 1492-1542», ha sido inaugurada en la Biblioteca Nacional de Santo Domingo. Esta exposición, inaugurada por el presidente dominicano, Joaquín Balaguer, abre la Tercera Gran Jornada de Actividades Conmemorativas del V Centenario del Descubrimiento de América. Previamente se ha celebrado aquí el Congreso de las Academias de la Lengua, que, por primera vez ha tenido carácter abierto, con asistencia del público que ha podido seguir los debates.

La muestra fue presentada por el arzobispo metropolitano de

Santo Domingo, monseñor José de Jesús López Rodríguez, quien preside la Comisión Nacional para el V Centenario. Monseñor López Rodríguez explicó que la finalidad de la muestra es «rendir homenaje a los trabajos presentados».

Los trabajos presentados consisten en fotografías y reproducciones de los monumentos ricamente esculpidos y enmarcados en zuela bajo la dirección de Ramón Paolini, en cooperación con el historiador dominicano José Checo, de la Comisión Dominicana para la conmemoración del V Centenario. Según explicó también el arzobispo, los primeros 29 originales serán dirigidos por otros «cuyas primicias han sido verificadas». (EFE)

Daniel Moyano

«Los escritores latinoamericanos ahora somos europeos disidentes»

NELSON MARRA

Madrid. Daniel Moyano es un escritor argentino que nació en la provincia de La Rioja y que se vino a España hace más de diez años, como tantos otros intelectuales de América Latina, escapando de la dictadura militar.

En su país, llevó adelante sus dos pasiones: la literatura y la música, además de ejercer el periodismo en importantes medios de comunicación de Buenos Aires y de su provincia natal. Publicó también varias novelas y libros de relatos que fueron muy bien considerados por la crítica literaria y con los que consiguió tanto premios importantes, como el de la revista «Primera Plana», como una creciente aceptación popular. En España, compartió las dificultades de inserción con otros exiliados, entre las que se incluían la falta de posibilidades de publicación de una obra que, después de bastante tiempo, empezó a ser reconocida.

Ahora, con «Tres golpes de timbal», su sexta novela, de inminente publicación en el mes de noviembre en la editorial Alfaguara, Moyano podrá comenzar a disfrutar de las compensaciones que, mercedamente, pueda otorgarle su propia literatura.

Su natural dispersión, su vocación de narrador oral y las muchas cosas que tiene para decir, también, estuvieron presentes en este diálogo que mantuvimos en su piso de la madrileña Ronda de Segovia.

—Moyano, ¿qué introducción podría hacernos de su obra?

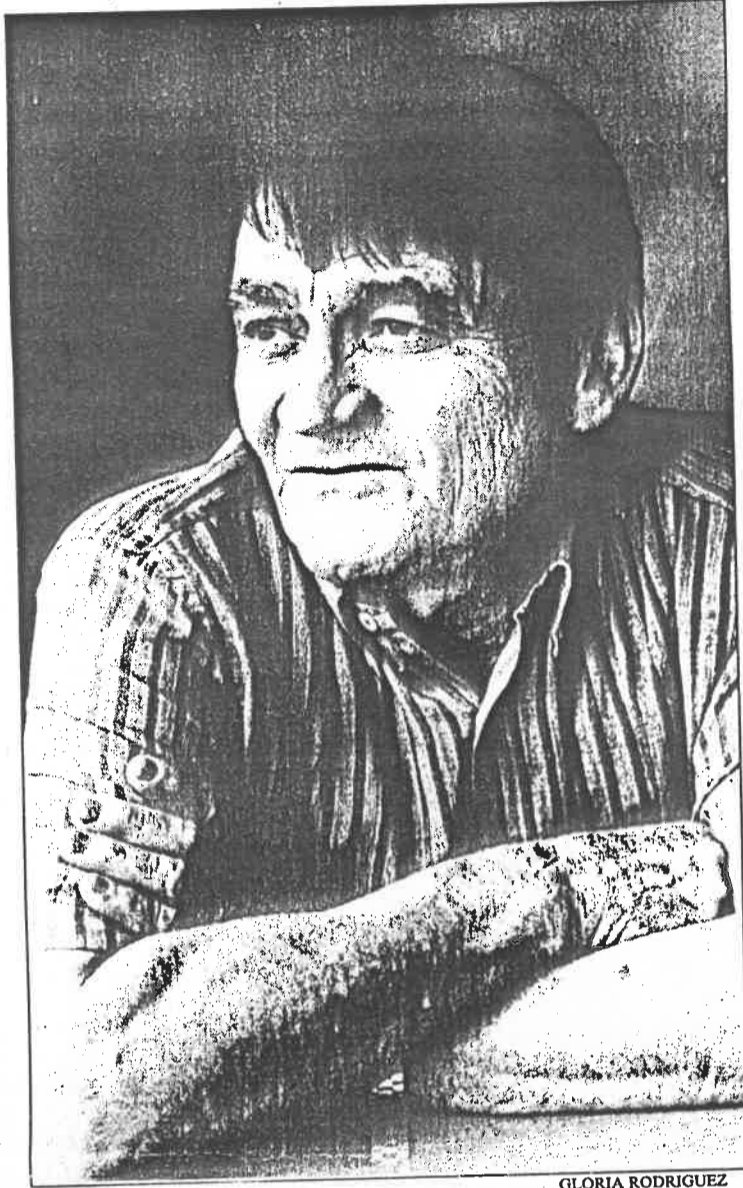
—Como yo soy disperso y muchos de mis libros han sido traducidos al francés y al inglés y han cambiado de nombre, prefiero hablar en otros términos. En ese sentido, lo que puedo decir es que tengo, en diferentes volúmenes, más de un centenar de cuentos publicados. Novelas he publicado seis. La primera se llama «Una luz muy lejana» y se reedita ahora en Argentina. La menciono porque es, precisamente, la obra en la que se basan los críticos franceses para decir que en toda mi literatura se advierte la búsqueda de un padre, de una identidad y de una patria. Y es verdad. Yo creo que los críticos franceses, pues en aquel país he publicado más que en España, me han enseñado a conocer mi propia obra. Han dicho cosas que comparto, aunque yo, conscientemente, no las hubiera advertido.

El personaje de esa primera novela es un adolescente que viaja de un pueblo a la ciudad. Se trata de un personaje que busca algo que no sabe exactamente que es. El no tiene padre y, al revés de lo que ocurre siempre, mi personaje no adopta un hijo sino que adopta un padre y ese padre adoptado es un indio. Es un personaje que, al final de la narración intenta volver al vientre materno. Augusto Roa Bastos me dijo que a esa novela debiera haberla titulado «Contravida».

—Veo que le tiene afecto a esa primera novela.

—No es sólo eso. Es que mi última novela, «Tres golpes de timbal», la que el mes próximo publico en Alfaguara, es la continuación de ese primer texto. Se supone que han pasado más de treinta años entre una y otra; sin embargo mi última novela prolonga la primera. Eso, también me lo dijeron los teóricos en Francia. Con esta última novela quiero cerrar mi ciclo narrativo latinoamericano. Llevo ya trece años en España y no quiero hablar más de mi obsesión en busca de una identidad perdida.

Ahora estoy asumiendo otras realidades. Por ejemplo, siento que nosotros, los escritores lati-



GLORIA RODRIGUEZ

Moyano, un escritor argentino que ha aprendido a descubrir España

«Los críticos literarios franceses me han ayudado a interpretar mis cuentos y mis novelas»

«Quiero cerrar mi ciclo narrativo latinoamericano en España, pues no quiero repetir mis obsesiones»

noamericanos, y sobre todo los del Río de la Plata, somos europeos disidentes. Somos el fracaso de nuestros antepasados, nacimos en el exilio de ellos y ahora, por vocación, volvemos a otro exilio. Esa realidad, también, la tiene que asumir la literatura. Eso es lo

que estoy rescatando. Ahora ya no soy el nieto de mi abuelo italiano, ahora soy mi abuelo que ha vuelto.

—Háblame de «Tres golpes de timbal».

—Es una novela ideada hace veinte años, de la cual estuve haciendo anotaciones durante muchísimo tiempo, pero no encontraba el tono para escribirla. La narración se sitúa en un pueblo perdido de la cordillera de Los Andes que yo visité como periodista. Se trata de un pueblo que tenía una sola calle que, a su vez, era un río, y cuyos habitantes eran sobrevivientes. Sin embargo, en ese pueblo había un piano que había llegado a lomo de mula desde Chile. Esto fue una fijación que me fascinó durante veinte años y a la que ahora pude dar el tono novelesco. Ese pueblo fantasma es el protagonista de mi texto; el otro protagonista es el lenguaje, que tiene fundamental importancia. Hasta tal punto, que el narrador que utilizo cuenta la historia con un diccionario de Antonio de Nebrija a su lado.

—¿En qué sentido, también

el lenguaje es protagonista?

—Nebrija había dicho que las palabras también son sonidos. Mis personajes conciben su lenguaje como un sonido que es el hilo conductor novelesco. El narrador de la novela, que cree que Don Antonio todavía vive, le devuelve a éste las palabras que le ha robado.

—Pienso, por su propia formación, que la música debe ser importante en esta novela.

—Sí, naturalmente. Todas las situaciones del libro son tratadas como temas musicales. Van apareciendo con variaciones. Por ejemplo, la llegada de ese misterioso piano al pueblo es contada dos veces, porque hay que tener en cuenta que la música se basa en la repetición.

Como yo nunca dejo de ser músico, siempre recuerdo mi iniciación como violinista en un cuarteto que se convirtió en orquesta. Esta siempre es una presencia. Ahora mismo, al margen de esta novela de la que hablamos, estoy escribiendo una especie de memorias musicales. La música, que desde que llegué a España no he vuelto a ejecutar la traslado a la literatura.

—Ocurre que, además, usted es un narrador oral.

—Eso también es verdad. A mí me invitan muy a menudo a que lea mis cuentos. Pero no me gusta leerlos. Prefiero contarlos de una manera espontánea e improvisada, con lo cual puedo contar un texto de dos o más formas diferentes. Pero, en realidad, hablando seriamente, yo siempre intento rescatar la oralidad de la literatura en todo lo que escribo. De todos modos no puedo definirme como un narrador oral. El que sí lo es y quiero mencionarlo, pues me parece extraordinario, es el mexicano Heraclio Cepeda. Las editoras graban sus cuentos y los publican como si eso fuera lo que el contó. Pero eso no es lo que el contó. Lo que el contó es sonido. Así entiendo yo la oralidad.

—Con esta novela se cierra, pues, su ciclo latinoamericano.

—Sí, en alguna medida. Ocurrió que yo quiero descansar de mi país. Quiero descansar un poco de Argentina y de América Latina, intentar incluso una aprehensión literaria de la realidad española que me rodea. He escrito un cuento «asturiano», por ejemplo, nacido de mi experiencia como profesor en un curso de creación literaria que impartí en Oviedo.

—¿Eso lo hace como una terapia?

—No, eso lo hago porque yo vivo en este país e intento rescatarlo, también, por medio de la literatura. Naturalmente, aunque mis historias españolas se desarrollan aquí, mi óptica siempre seguirá siendo la de un latinoamericano.

—Por último, parece ser que Francia es el país, al margen de España, donde ha sido muy bien acogido Daniel Moyano.

—Es verdad. En Francia han sido traducidas novelas y cuentos míos. Ya desde el año 1.968, cuando me introduje en ese mercado editorial. Actualmente, las cosas van mejor aún, ya que una de mis novelas, «Libro de navíos y borrascas», ha sido designada como texto obligatorio para todas aquellas universidades donde se imparte literatura iberoamericana. Mi libro está al lado de dos grandes títulos de nuestra literatura: «Primavera de una esquina rota» de Mario Benedetti y «El jardín de al lado» de José Donoso. Eso me obligará a viajar a ese país durante los meses de enero y febrero próximo donde me deberé someter a otra clase de entrevista. La de los estudiantes y aspirantes a profesores que quieren indagar más sobre mi obra.

El «post-boom»

No puede considerarse a Daniel Moyano un integrante del famoso «boom» latinoamericano, aunque su obra alcance el nivel de los autores del continente más conocidos en España, aunque tenga la misma edad de alguno de ellos y aunque sea amigo de casi todos. El, como Osvaldo Soriano, Cristina Peri Rossi o Jorge Andrade, sólo por dar algunos nombres, pertenece a una generación inmediatamente posterior, que no gozó de privilegios en su momento y que, ahora, se están imponiendo en las casas editoras europeas y alcanzan interesantes grados de popularidad.

Moyano explica el hecho de esta manera: «Los autores del «boom», al margen de su grandes valores y de una campaña publicitaria muy importante, estuvieron referendados por un hecho histórico: la revolución cubana; en cambio el hecho histórico que rodeó a los que venimos después del «boom» son las dictaduras, son las derrotas».

De la América de las transformaciones a la del dolor o fracaso hay un puente, pues, que los escritores del «posboom», como Moyano, atraviesan escribiendo y consolidando su obra, pese a dificultades.

Daniel Moyano ha escrito una hermosa novela, envuelta en nieblas y nubes bajas que, en un primer momento, si no se está atento, si no se hace un esfuerzo especial, puede difuminarse, hacerse inaccesible. La atmósfera es irreal y lírica, busca la complicidad del lector, apela a sus sensaciones. Ocurren en esas páginas muchas cosas, hay muchas historias, que conforman una memoria colectiva, pero todo está como en el aire; es una realidad la de ese pueblo, Minas Altas, de esos pueblos, de esa sierra, de esa cordillera, es una realidad totalmente evanescente.

Moyano maneja un español muy rico, brillante, aunque tal vez mantenga el tono alto demasiado continuado, y a veces, por eso, su prosa se hace monótona, por igual, dentro de un tono evidentemente brillante. Los planos de la narración están alterados, en una conseguida combinación de realismo mágico y lírico. Hay soterrada, tras esa atmósfera mágica, algo trágico, el drama de un pueblo, de unos pueblos, de una gente que fabula, que sueña, pero que a la vez sufre. Al final se insiste en que contar historias, pasarse unas a otros es una manera de conservar la memoria colectiva de una comunidad.

El comienzo, por lo contado, es duro, se hace difícil, incluso, en ocasiones, incomprensible; pero, según avanza el relato, y una vez que el lector se encuentra a gusto en esa atmósfera, todo se hace, dentro de la inaudable dificultad, más claro y diáfano.

Moyano sostiene bien el equilibrio épico y lírico de toda la narración, de todas las historias entremezcladas, que van y vienen, a lo largo de las páginas; son historias que se nos ofrecen entrelazadas, unidas como las cerezas.

Hay historias verdaderamente hermosas, la de los muleros de la Sierra, por ejemplo, la de esa banda de músicos ambulantes que se va haciendo, que va creciendo, según avanzan, según van recorriendo la Cordillera (es conocida la afición literaria que tiene Moyano por la música).

Páginas muy bellas son, así mismo, las que añogen a una especie de cosmogonía, de mundo a medio hacer, o que se va haciendo a paletadas de fantasía, de lirismo, esa zoología fantástica, ese bestiario irreal, esos tiburones-humanoides.

Pero para encontrarse con todo ello hay que hacer un esfuerzo especial, que tal vez no esté dispuesto a hacerlo un lector medio. En este sentido es un libro hermoso, pero difícil, que hay que leer despacio, puestos los cinco sentidos, pero, en cualquier caso, hay que leerlo, como creo que se podrá hacer, dado que está ya decidida su publicación.

INFORME SOBRE LA OBRA "AMOR TO "EATIL", de Kalman Barsy

De lectura fácil, agradable y por lo general divertida, esta obra narra las peripecias de dos amigos, Tulio y Alonso, a los que se les ocurre la idea de enriquecerse mediante la compra de una serie de muñecas inflables de tamaño natural -cada una de ellas la imitación de una famosa actriz de cine-, con el objeto de prostituir las posteriormente como si de mujeres de carne y huesos se trataran. Las aventuras más propias de una tradición picaresca tienen lugar durante la primera parte: el fracaso inicial de esta prostitución, la aventura en el camión de los amigos, e incluso la estancia en la finca del futuro presidente de la República... A partir de este momento, sin embargo, las aventuras de los dos amigos empieza a alternarse con la descripción de un conjunto de historias paralelas, hasta converger finalmente, que acusan la filtración y la presencia de la política. Ello no es óbice para que siga habiendo momentos divertidos o hasta para el desenfado del libro al tratar de esas mismas cuestiones -de cariz político- y en ocasiones de modo brillante, pero muy su tilmente quizá el acento puesto antes en los dos pícaros -y que podía haber acabado teniendo un justo relieve cómico-trágico- se desplaza ahora desde ellos hacia una situación global, en la que ya no podemos identificarlos tanto como protagonistas. Esta cesación de su identidad como protagonistas, en mi opinión, nos impide a nosotros seguirles en su aventura hasta el final y ellos convertirse en dueños de su destino, porque parece entonces -paradójicamente- que no merecían realmente ese destino de protagonistas, y que el destino que tienen después de todo no era tan personal e intransferible como hubiéramos podido creer al principio.

La historia narra, finalmente, el intento de utilización de las muñecas por parte del ejército con fines propagandísticos, y la reconciliación postrera de los amigos con un sentimiento de solidaridad colectiva -más que política, pienso-, con la naturaleza y -en especial para uno de ellos- con el amor.

También podría haber sido este el destino del libro. Y quizá lo sea, o se acunte al menos, porque qué duda que cabe de que la inclusión de las Amazonas -sus descendientes, habitantes de la Amazonía Florida- como legítimas representantes del contacto humano con la naturaleza y el distanciamiento irónico con respecto a los elementos políticos del libro, podían haber sido también dos grandes asuntos prioritarios de una aventura picaresca. Y uno tiene la sensación de que de haber acabado triunfando plenamente Kalman Barsy en ese distanciamiento, amén de haber logrado una cinceladura mucho más nítida de los personajes y en general de la historia que tenía entre manos, esta -lo que no acaba de ser así- podría haber sido una gran obra. El autor despliega una fácil capacidad narrativa, demuestra inteligencia e ingenio (léase entero sino el cap. XIII, pg. 168) e incluso algo más, y ello no puede en modo alguno dejarse de reseñar, pero también la impresión de que el relieve producido no ha arropado con fuerza los rigores y las contradicciones de los personajes, de la historia. Una sutil huella conformista escribió inconscientemente esa historia -o se dejó llevar- más ante sí misma que ante la historia.

VALORACION

Creo que el libro debería ser leído de nuevo, y solicitar además para esa nueva lectura las 70 páginas aproximadamente que le faltan. No se puede recomendar sin más su publicación, pero personalmente tampoco puedo desechar esa posibilidad, puesto que estoy convencido de que hay libros publicados mucho peores y además desconozco el tono medio de los libros que se vienen publicando. Como tampoco puedo dejar de admitir el que simpatizo tal vez más con las intenciones del libro -a veces contradictorias- que con su expresión final. Hay algo de inacabado en "Amor portátil" y en sus personajes, de excesiva simplificación en sus piezas, y no en las ideas que aquí se manejan, contradicción interesante que incumba quizás más al propio Kalman Barsy y a sus futuros libros que a éste que hemos comentado.

Daniel Moyano, narrador argentino, afincado en España desde hace varios años, ha publicado numerosos títulos. Varios de ellos han aparecido en editoriales hispanas antes que en las argentinas. Su última entrega ha sido: "Tres golpes de timbal" que sin apartarse exageradamente de su línea narrativa, abre una nueva perspectiva en su mundo. La novela ha aparecido bajo el sello de Ediciones Alfaguara.

En "Tres golpes de timbal" nos hallamos ante el problema tan conocido de la erfandad del hombre. Tal vez, convendría hablar en plural, de la humanidad. Pero lo que resulta destacable en este trabajo es el tratamiento que Moyano da a la historia. La forma tan hábil como la conduce, y con lo cual permite que se puedan sacar importantes conclusiones. Evidentemente, precisa de la compañía del lector en esta aventura literaria. Un lector que esté atento, y que establezca la unión entre ese hombre angustiado, desesperado por alcanzar un tipo de vida que le permita describirse a sí mismo y, a la vez, por el que pueda hallar un camino de huida para los suyos, y, aquella gente que vive bajo la amenaza de la crueldad. El único punto libre del enorme ámbito en el que habitan tiranos.

La escritura que oscila entre directa y simbólica. Va dando una visión amplia de esas dos historias narradas. Y permitiendo que haya un vínculo entre ambas. Sólo así se puede entender las razones del novelista.



30-XI-89

*El mundo
Cronica de la
Balears*

Cursos

La Rábida

~~Avda León Sabaiz 179~~

(955)

35/0 9/12
35/0 4/52

Mercedes Lamforero

Avda de la Agencia de Luis

Agencia Meliá - Paris, Recoledo,

si pudiese.

Función de la literatura

Queridos amigos; en el primer encuentro que tuvimos hablamos de la función de la literatura, y la comparábamos con la del mito en las sociedades primitivas; tratar de aprehender o explicar la realidad desconocida mediante el uso de signos. El hombre que pintó el bisonte en las cuevas de Altamira lo hizo para "tenerlo" o dominarlo y conocer a fondo su naturaleza. Las sociedades primitivas oponían mitos a los hechos que no podían explicarse o le resultaban intolerables. Al hecho de morir, por ejemplo, le antepusieron el mito del eterno retorno. Con ello nacía la imaginación.

Desde este punto de vista interpretamos la mitología griega, y vimos también que en civilizaciones apartadas o desconocidas, sin conexión con el mundo europeo conocido, se cumplía la misma función, debido no a un mutuo conocimiento sino a la misma estructura de la mente. Los primitivos pobladores de México, mediante juegos verbales (en realidad poéticos), buscaban una "palabra verdadera" que les explicara el mundo en sombras en que vivían y les permitiera acceder a una divinidad eterna que intuían, donde estaban todos los secretos de la existencia misteriosa.

La imaginación, pues, no es una simple actitud lúdica del hombre sino una función de su mente o de su espíritu, una necesidad, un signo distintivo en la escala animal o zoológica a la que pertenecemos. Necesitamos el porqué de todas las cosas, queremos saber de dónde venimos y hacia dónde vamos. El hombre que escribe (y el que lee, ya que leer es también un acto creativo), ejerce esa función, conciente o inconcientemente. Cervantes escribe el Quijote, entre otras cosas, para ver qué pasa con los sueños o ilusiones, para indagar en la naturaleza del hombre. Don Quijote sueña la realidad, y esto parece ser una permanente agonía cuando dice: "Yo, Sancho, nací para vivir muriendo".

Los pretextos que puede invocar un escritor para escribir pueden ser muchos, pero todos llevan a cumplir esta función que dijimos. En la literatura volcamos nuestros deseos más recónditos, aquellos a los que la realidad se opone. San Juan de la Cruz escribe su "Cántico espiritual" para satisfacer sus deseos de unión mística y a la vez para tener acceso a la realidad oculta; Miguel Hernández, en su maravillosa Elegía, intenta "desamordazar y regresar" al amigo muerto.

El escritor encuentra un placer en la función, y a través de ella busca la belleza. Porque la belleza parece ser una verdad, tal como decía el poeta inglés John Keats en su "Oda a un ruiseñor": "La belleza es verdad, y la verdad es belleza". Con la literatura como instrumento, el hombre vuelca su subjetividad en la realidad inamovible que le rodea. Esto significa que no está conforme con el mundo tal como es o se le presenta, y entonces busca incorporarle sus sueños o deseos. Con tanta fuerza, que a veces logra agregarle criaturas de ficción que ya parecen reales, como don Quijote (o el quijotismo) por ejemplo.

Literatura de evasión, literatura de interpretación

Queridos amigos: voy a tratar de resumir lo que dijimos en la segunda clase, de modo que les sirva de ayuda memoria. Recordarán que entrábamos en una librería, donde nos dábamos con una selva en la que todo estaba mezclado, lo bueno con lo innecesario, las obras de calidad artística junto a las meramente comerciales. Entonces establecíamos una división: por un lado los libros producidos por la industria de la cultura, a los que llamamos literatura de evasión, por el otro las obras con calidad artística, que llamamos literatura interpretativa. No hay distinción absoluta en estas clasificaciones, pero no hay que llevar las tendencias a una rigidez que convertiría a la literatura en una fórmula.

Para diferenciarlas mejor, nos preguntábamos por el objeto de cada una. Y veíamos que mientras el de la literatura de evasión es el placer o la distracción, el de la interpretativa es el placer más la comprensión. En la práctica, no son compartimentos estancos sino los dos polos entre los que se mueve la literatura de ficción. En uno se ubican los lectores inexpertos, en otro los exigentes y maduros.

En la literatura comercial o de evasión encontramos las siguientes características: nos hace olvidar temporalmente de nuestros problemas; no cuestiona la realidad, aceptando un orden de antemano, donde todo está en su lugar, y es racional y lógico; carece de subjetividad, es decir, el punto de vista no parece humano sino mecánico; es más una invención (algo así como una máquina de juegos electrónicos) que un descubrimiento; distraen de la realidad del mundo y de la problemática del hombre; satisfacen los deseos del lector inmaduro, de eludir la realidad.

En la literatura interpretativa podemos ver que: a través de la imaginación nos hace profundizar en el mundo que vivimos (interno o externo) y comprender nuestros problemas, no eludirlos; ilumina algún aspecto de la realidad, la vida humana o la conducta (hemos visto cómo Kafka "descubrió" un aspecto de la realidad del que no éramos plenamente conscientes); es la penetración, a través del conocimiento, en la naturaleza y condiciones de nuestra existencia, diciéndonos: mira, así es el mundo, así nosotros. Funciona como una especie de historia del espíritu humano, contrapuesto a la historia de los hechos sociales o colectivos. Sus autores actúan, a través del tiempo, como hitos de la irracionalidad (los deseos, las búsquedas) contra el positivismo y el conformismo. Algunos nombres: Dostoiévski, Tolstói, Galdós, Joyce, Kafka; y un largo etcétera. Con sus experiencias imaginarias, han profundizado en la realidad que se nos oculta.

Hemos visto que el conflicto central de Kafka eran sus dudas sobre la naturaleza humana, partiendo de la visión o sentimiento de lo absurdo. Sabiendo esto, vemos que un autor reputado como de difícil comprensión, ahora puede resultar más claro. Escribe "El proceso" (donde un hombre es enjuiciado y ejecutado por un tribunal invisible, sin que él pueda enterarse de su delito) para demostrar lo absurdo; en "La metamorfosis", investiga sobre nuestra naturaleza animal; en "El castillo", ve que tampoco podemos aspirar a la divinidad; en "América", procura llevar a su personaje al encuentro con un fundamento para vivir, a una especie de tierra prometida. Entonces ya estamos en condiciones de asimilar a Kafka y hacer nuestra su experiencia.

Sobre el concepto "argumento"

Queridos amigos: Intentamos definir lo que entendemos por "argumento" en una ficción, diciendo que es un conjunto de hechos que componen una historia. Habría que agregar: de hechos y personajes, pero por ahora nos interesa aislar el concepto "argumento". Es como el plano del terreno que recorreremos, pero no el viaje. Es el elemento más aparente o fácil de la ficción, lo que salta a la vista, y se concentra normalmente en los sucesos principales. No debe confundirse con el "contenido" de la narración.

No debemos leer (o escribir) en función exclusiva del argumento o acción, sino a través de él, buscando lo que pueda revelarnos. En un buen relato las acciones son connotativas, conducen a un significado, no están puestas porque sí.

En todo relato hay protagonistas y antagonistas. El choque de acciones, ideas o deseos entre ambos constituye lo que se denomina "conflicto". Este puede ser en contra de fuerzas externas, naturaleza física, personas o grupos, sociedad, hombre contra su entorno, contra elementos de su propia naturaleza (hombre contra hombre); y su naturaleza puede ser física, mental, emocional o moral. El personaje central del conflicto es el protagonista (bueno o malo); lo que está en su contra, antagonista (personas, cosas, convenciones sociales, su propio carácter).

Suspense: responde a la pregunta del lector: ¿qué pasará ahora? No es absolutamente necesario. Para descubrir su validez conviene preguntarse cuál es su significado. Su elemento principal es la sorpresa, muy común en la literatura de evasión. El final sorpresivo es legítimo; cuando es hallado mediante un juego limpio, sin escamoteos previos; cuando sirve a un propósito o significado; cuando parece lógico y natural, no conseguido por manipulación de coincidencias falsas o forzadas; cuando refuerza el sentido de la historia contada. Esto se vincula con lo que se conoce por final feliz o final triste. Sobre este tema podemos decir que una historia artísticamente resuelta no necesita estos extremos. Una buena historia prefiere la indeterminación, como sucede en la vida.

La unidad artística es esencial al buen argumento. No debe contener nada irrelevante, que no contribuya al sentido real y total; nada que no haga avanzar los hechos en el sentido real de la historia. Cada hecho debe engendrar al siguiente, formando una cadena de efectos. No manipular el argumento ni dejarse llevar por necesidades afectivas ajenas a la historia. La manipulación conduce a la falta de convicción, a lo artificial. Las secuencias deben ser probables, es decir, convincentes, no forzadas.

Función del argumento: vincular o relacionar los incidentes en el sentido total de la historia. Recordar que el argumento es importante por lo que revela, no por su entramado más o menos ingenioso.

Sobre los personajes

En las series televisivas tenemos ejemplos perfectos de los personajes típicos de la literatura de evasión o comercial; son tópicos, de fácil rotulación, buenos o malos. Allí vemos al sheriff bueno, al detective fuerte, al villano siniestro. No demandan reflexiones ni requieren imaginación, son inmediatamente reconocidos por los lectores de evasión, hacen siempre lo mismo. Podemos transferirlos de una historia a otra, y siempre valen, como si fuesen comodines. Están para enfatizar el argumento de la historia, no para fundamentar un contenido. Hacen imposible la subjetividad o la imaginación.

*Roskolnik
Intención*

En la literatura interpretativa son más complejos, hasta ambiguos, es difícil rotularlos. Ni enteramente buenos ni enteramente malos, como en la vida. Descartando oposiciones entre héroe y villano, ofrecen una gran variedad de seres humanos que nos permiten acceder a experiencias distintas de nosotros, conocerlas, "vivir" otras existencias, otros seres de la vida real, con lo que podemos lograr una mayor comprensión del mundo y de nosotros mismos. Han sido concebidos con subjetividad e imaginación.

Los autores suelen presentarlos directa o indirectamente. En la primera forma, nos dicen, por exposición y análisis, cómo son. Ejemp.: "era un ser cruel". En la segunda, los personajes actúan, realizan acciones crueles, tal como hemos visto en el cuento "Los asesinos", de Hemingway. La primera forma es más fácil y económica, pero debe estar sostenida por la acción, y se corre el riesgo de que emotivamente no sean convincentes. Los personajes en acción se dramatizan, los sentimos más próximos. Es más convincente ver actuar cruelmente que decir que es cruel.

El personaje logrado es consistente; reaccionará de acuerdo con su naturaleza, no fluctuará, al menos que haya buenas razones para un cambio de conducta. Está claramente motivado; debemos entender qué razones profundas le llevan a actuar de una manera y no de otra. Ha de ser plausible y convincente; el lector debe sentir que ese personaje puede existir en la vida real, aunque su naturaleza pueda ser fantástica.

En una ficción corta, forzosamente habrá uno o dos personajes principales, y otros secundarios. Los primeros suelen ser complejos, resisten un examen en profundidad, dejan un recuerdo en la mente del lector. Los secundarios tienen pocos atributos, pero ambos deben tener vitalidad, deben ser trabajados según el rol que cumplan en la ficción, dándole a cada uno exactamente lo que le corresponda, tanto en extensión como en intensidad. En la creación suele haber "sorpresas": es cuando el azar, buen consejero, hace crecer un personaje que creíamos irrelevante y éste pasa a convertirse en figura principal. Pero de esto del azar como fuente creativa hablaremos más adelante.

La "vida" de una ficción aparece cuando el autor insufla algo así como una respiración en sus personajes, con "palabras honestas y bien colocadas", según quería Cervantes, y nos convencen con su "realidad" (son verosímiles aunque sean fantásticos).

El tema

Queridos amigos: saber hallar el tema de un texto, aislándolo de los demás componentes con los que se encuentra ensamblado, nos ayudará en la comprensión del mismo, aumentará el placer de la lectura y nos permitirá fijarlo mejor en la memoria. Suele definírsele como la idea que se sus-tenta en la historia, su contenido central, y responde a las preguntas: ¿cuál es su propósito principal?, ¿qué nos revela?

Generalmente hay tema en todas las ficciones interpretativas, y sólo en algunas de evasión. En las primeras, suele ser el propósito o finalidad de la historia; en las segundas, cuando lo hay, es simplemente una excusa, una especie de percha para colgarla. Ya sabemos que la finalidad de este tipo de historias es entretener, crear suspenso, sorprender al lector con un final imprevisto. Hay tema cuando el autor se ha propuesto aprehender algún aspecto de la realidad, o de la vida, resaltando o revelando algo de ella; cuando ha introducido algún concepto que la historia procura ilustrar. También es tema la revelación de un tipo humano, la descripción concentrada de un personaje que nos permita comprobar que existe gente así; o las relaciones de personajes específicos con el entorno, donde el tema sería una visión del mundo o de la vida.

Hallar el tema de una historia es descubrir su unidad, y exponer su propósito central en una expresión breve y sencilla que abarque el mayor número posible de elementos relacionados. Pero cuidado, esto sólo sirve para entrar en ella. Decir que el tema del cuento de Rulfo que hemos leído es la fatalidad de la pobreza no abarca la profundidad del texto. Porque el propósito de una narración no es exponer un tema sino interpretar a través de él un aspecto de la realidad. No se dirige sólo al intelecto sino a nuestras emociones, a los sentidos, a la imaginación. El mejor tema no significa nada si no está encarnado en el todo de la historia.

A veces el tema se define en alguna frase del autor o acción de un personaje; otras, está implícito en la historia, en las relaciones entre sus elementos. Los buenos autores no escriben para ilustrar un tema predeterminado ni para tratar de demostrar nada; su intención es revelar segmentos de vida. Si este propósito se logra, el tema fluirá solo, de la propia dinámica interna del relato, formando un todo homogéneo con los personajes y el argumento. Y habrá respuesta para la pregunta: ¿qué revela este relato?

En la literatura de evasión, los temas no revelan nada; confirman prejuicios, opiniones generalizadas. En la interpretativa, exponen hechos con los que podemos estar de acuerdo o no, nos hacen reflexionar, ponen en movimiento nuestros propios juicios. La búsqueda del tema nos sirve para ver aspectos que pudieron pasar inadvertidos en la lectura, y amplía la comprensión del texto.

El punto de vista

Se refiere a quién narra la historia y cómo lo hace; cuánto le está permitido saber o conocer, hacia dónde se orienta o qué quiere mostrar un autor desde los pensamientos y sentimientos de un personaje.

Hay cuatro puntos de vista principales, más sus combinaciones:

1) Narrador omnisciente; 2) omnisciente limitado (a través de un personaje principal o un secundario); 3) Primera persona (a través de cualquier personaje); 4) narrador objetivo.

Narrador omnisciente:

La historia es contada por el autor, en 1ª persona. Sus conocimientos sobre el hecho a narrar son ilimitados, con libertad para meterse dentro de cualquier personaje y saber lo que siente o piensa. Elige contarnos lo que le interesa. Es el punto de vista más amplio y flexible, pero se presta a los abusos tentado al autor a estar demasiado presente entre la narración y los lectores; sus movimientos, yendo de un personaje a otro, pueden restarle coherencia a lo narrado y perjudicar la ilusión de realidad.

Omnisciente limitado:

Se cuenta también en 3ª persona, pero desde un personaje; todo lo percibido será a través de él. El autor no muestra lo que sienten o piensan los otros, excepto lo que puede deducirse. Ejemplo, "La puerta condenada" de Cortázar (no sabemos casi nada de la mujer que está en el cuarto contiguo). Este punto de vista es muy congruente en cuanto a realidad; ofrece elementos unitivos, experiencia directa de una persona; ayuda a resaltar detalles, lo cual aumenta su versimilitud.

1ª persona:

Es similar al omnisciente limitado. El autor no puede interpretar directamente ni ir más allá de las posibilidades de la persona que habla. Lo bueno de esta opción es que ofrece una interpretación indirecta del autor, y se presta para el uso de la ironía.

Objetivo, o dramático:

El autor no entra en sus personajes ni comenta nada. El lector se coloca en la situación de quien ve una obra de teatro o película. Ve lo que hacen y dicen los personajes, pero no sabe a fondo lo que piensan. El autor no está allí para explicarlo. Generalmente se escriben sólo con diálogos. Recuérdese el cuento "Los asesinos" de Hemingway. Es más rápido y de acción, lleva al lector a hacer sus propias interpretaciones. Las opiniones del autor están expuestas veladamente a través de la acción objetiva, con intencionalidad, entonación, lenguaje, etc.

En la literatura de evasión suele no respetarse el punto de vista. En una historia de crímenes, el lector no cuenta con todos los elementos que conoce el

Lugares: lenguaje del interior: Cerri, Jaja Cuenca.
mirada poética: La higuera

Título y número del capítulo

Placer + evasión + comprensión

IMP: Saber en qué nivel se está, y qué hay por ahí y qué por arriba, como cae se está un idioma.

Literatura de evasión, literatura de interpretación

Recapitular en resúmenes, esto, y resúmenes.

Queridos amigos: voy a tratar de resumir lo que dijimos en la segunda clase, de modo que les sirva de ayuda memoria. Recordarán que entrábamos en una librería, donde nos dábamos con una selva en la que todo estaba mezclado, lo bueno con lo innecesario, las obras de calidad artística junto a las meramente comerciales. Entonces establecíamos una división: por un lado los libros producidos por la industria de la cultura, a los que llamamos literatura de evasión, por el otro las obras con calidad artística, que llamamos literatura interpretativa. No hay distinción absoluta en estas clasificaciones, pero no hay que llevar las tendencias a una rigidez que convertiría a la literatura en una fórmula.

Para diferenciarlas mejor, nos preguntábamos por el objeto de cada una. Y veíamos que mientras el de la literatura de evasión es el placer o la distracción, el de la interpretativa es el placer más la comprensión. En la práctica, no son compartimentos estancos sino los dos polos entre los que se mueve la literatura de ficción. En uno se ubican los lectores inexpertos, en otro los exigentes y maduros.

En la literatura comercial o de evasión encontramos las siguientes características: nos hace olvidar temporalmente de nuestros problemas; no cuestiona la realidad, aceptando un orden de antemano, donde todo está en su lugar, y es racional y lógico; carece de subjetividad, es decir, el punto de vista no parece humano sino mecánico; es más una invención (algo así como una máquina de juegos electrónicos) que un descubrimiento; distraen de la realidad del mundo y de la problemática del hombre; satisfacen los deseos del lector inmaduro, de eludir la realidad.

En la literatura interpretativa podemos ver que: a través de la imaginación nos hace profundizar en el mundo que vivimos (interno o externo) y comprender nuestros problemas, no eludirlos; ilumina algún aspecto de la realidad, la vida humana o la conducta (hemos visto cómo Kafka "descubrió" un aspecto de la realidad del que no éramos plenamente conscientes); es la penetración, a través del conocimiento, en la naturaleza y condiciones de nuestra existencia, diciéndonos: mira, así es el mundo, así nosotros. Funciona como una especie de historia del espíritu humano, contrapuesto a la historia de los hechos sociales o colectivos. Sus autores actúan, a través del tiempo, como hitos de la irracionalidad (los deseos, las búsquedas) contra el positivismo y el conformismo. Algunos nombres: Dostolevski, Tolstoi, Galdós, Joyce, Kafka; y un largo etcétera. Con sus experiencias imaginarias, han profundizado en la realidad que se nos oculta.

Hemos visto que el conflicto central de Kafka eran sus dudas sobre la naturaleza humana, partiendo de la visión o sentimiento de lo absurdo. Sabiendo esto, vemos que un autor reputado como de difícil comprensión, ahora puede resultar más claro. Escribe "El proceso" (donde un hombre es enjuiciado y ejecutado por un tribunal invisible, sin que él pueda enterarse de su delito) para demostrar lo absurdo; en "La metamorfosis", investiga sobre nuestra naturaleza animal; en "El castillo", ve que tampoco podemos aspirar a la divinidad; en "América", procura llevar a su personaje al encuentro con un fundamento para vivir, a una especie de tierra prometida. Entonces ya estamos en condiciones de asimilar a Kafka y hacer nuestra su experiencia.

Punto de vista: sobre un cuento leído, mientras dentro de un personaje y contar lo que trío de él.
IMP: sobre cada tema, texto con ejemplos que amplían lecturas.

Sobre el concepto "argumento"

Queridos amigos: Intentamos definir lo que entendemos por "argumento" en una ficción, diciendo que es un conjunto de hechos que componen una historia. Habría que agregar: de hechos y personajes, pero por ahora nos interesa aislar el concepto "argumento". Es como el plano del terreno que recorreremos, pero no el viaje. Es el elemento más aparente o fácil de la ficción, lo que salta a la vista, y se concentra normalmente en los sucesos principales. No debe confundirse con el "contenido" de la narración.

No debemos leer (o escribir) en función exclusiva del argumento o acción, sino a través de él, buscando lo que pueda revelarnos. En un buen relato las acciones son connotativas, conducen a un significado, no están puestas porque sí.

En todo relato hay protagonistas y antagonistas. El choque de acciones, ideas o deseos entre ambos constituye lo que se denomina "conflicto". Este puede ser en contra de fuerzas externas, naturaleza física, personas o grupos, sociedad, hombre contra su entorno, contra elementos de su propia naturaleza (hombre contra hombre); y su naturaleza puede ser física, mental, emocional o moral. El personaje central del conflicto es el protagonista (bueno o malo); lo que está en su contra, antagonista (personas, cosas, convenciones sociales, su propio carácter).

Suspense: responde a la pregunta del lector: ¿que pasará ahora? No es absolutamente necesario. Para descubrir su validez conviene preguntarse cuál es su significado. Su elemento principal es la sorpresa, muy común en la literatura de evasión. El final sorpresivo es legítimo; cuando es hallado mediante un juego limpio, sin escamoteos previos; cuando sirve a un propósito o significado; cuando parece lógico y natural, no conseguido por manipulación de coincidencias falsas o forzadas; cuando refuerza el sentido de la historia contada. Esto se vincula con lo que se conoce por final feliz o final triste. Sobre este tema podemos decir que una historia artísticamente resuelta no necesita estos extremos. Una buena historia prefiere la indeterminación, como sucede en la vida.

La unidad artística es esencial al buen argumento. No debe contener nada irrelevante, que no contribuya al sentido real y total; nada que no haga avanzar los hechos en el sentido real de la historia. Cada hecho debe engendrar al siguiente, formando una cadena de efectos. No manipular el argumento ni dejarse llevar por necesidades afectivas ajenas a la historia. La manipulación conduce a la falta de convicción, a lo artificial. Las secuencias deben ser probables, es decir, convincentes, no forzadas.

Función del argumento: vincular o relacionar los incidentes en el sentido total de la historia. Recordar que el argumento es importante por lo que revela, no por su entramado más o menos ingenioso.

Sobre los personajes

En las series televisivas tenemos ejemplos perfectos de los personajes típicos de la literatura de evasión o comercial; son tópicos, de fácil rotulación, buenos o malos. Allí vemos al sheriff bueno, al detective fuerte, al villano siniestro. No demandan reflexiones ni requieren imaginación, son inmediatamente reconocidos por los lectores de evasión, hacen siempre lo mismo. Podemos transferirlos de una historia a otra, y siempre valen, como si fuesen comodines. Están para enfatizar el argumento de la historia, no para fundamentar un contenido. Hacen imposible la subjetividad o la imaginación.

En la literatura interpretativa son más complejos, hasta ambiguos, es difícil rotularlos. Ni enteramente buenos ni enteramente malos, como en la vida. Descartando oposiciones entre héroe y villano, ofrecen una gran variedad de seres humanos que nos permiten acceder a experiencias distintas de nosotros, conocerlas, "vivir" otras existencias, otros seres de la vida real, con lo que podemos lograr una mayor comprensión del mundo y de nosotros mismos. Han sido concebidos con subjetividad e imaginación.

Los autores suelen presentarlos directa o indirectamente. En la primera forma, nos dicen, por exposición y análisis, cómo son. Ejemp.: "era un ser cruel". En la segunda, los personajes actúan, realizan acciones crueles, tal como hemos visto en el cuento "Los asesinos", de Hemingway. La primera forma es más fácil y económica, pero debe estar sostenida por la acción, y se corre el riesgo de que emotivamente no sean convincentes. Los personajes en acción se dramatizan, los sentimos más próximos. Es más convincente ver actuar cruelmente que decir que es cruel.

El personaje logrado es consistente; reaccionará de acuerdo con su naturaleza, no fluctuará, al menos que haya buenas razones para un cambio de conducta. Está claramente motivado; debemos entender qué razones profundas le llevan a actuar de una manera y no de otra. Ha de ser plausible y convincente; el lector debe sentir que ese personaje puede existir en la vida real, aunque su naturaleza pueda ser fantástica.

En una ficción corta, forzadamente habrá uno o dos personajes principales, y otros secundarios. Los primeros suelen ser complejos, resisten un examen en profundidad, dejan un recuerdo en la mente del lector. Los secundarios tienen pocos atributos, pero ambos deben tener vitalidad, deben ser trabajados según el rol que cumplan en la ficción, dándole a cada uno exactamente lo que le corresponda, tanto en extensión como en intensidad. En la creación suele haber "sorpresas"; es cuando el azar, buen consejero, hace crecer un personaje que creíamos irrelevante y éste pasa a convertirse en figura principal. Pero de esto del azar como fuente creativa hablaremos más adelante.

La "vida" de una ficción aparece cuando el autor insufla algo así como una respiración en sus personajes, con "palabras honestas y bien colocadas", según quería Cervantes, y nos convencen con su "realidad"(son verosímiles aunque sean fantásticos).

Construcción, imperio de un estilo.

F. Schubert
Sonata "Arpeggiato" en la menor

5

Chaus Stick

El tema (Se suu tratadista
universidades USA)

Queridos amigos: saber hallar el tema de un texto, aislándolo de los demás componentes con los que se encuentra ensamblado, nos ayudará en la comprensión del mismo, aumentará el placer de la lectura y nos permitirá fijarlo mejor en la memoria. Suele definirse como la idea que se sus-tenta en la historia, su contenido central, y responde a las preguntas: ¿cuál es su propósito principal?, ¿qué nos revela?

Generalmente hay tema en todas las ficciones interpretativas, y sólo en algunas de evasión. En las primeras, suele ser el propósito o finalidad de la historia; en las segundas, cuando lo hay, es simplemente una excusa, una especie de percha para colgarla. Ya sabemos que la finalidad de este tipo de historias es entretener, crear suspenso, sorprender al lector con un final imprevisto. Hay tema cuando el autor se ha propuesto aprehender algún aspecto de la realidad, o de la vida, resaltando o revelando algo de ella; cuando ha introducido algún concepto que la historia procura ilustrar. También es tema la revelación de un tipo humano, la descripción concentrada de un personaje que nos permita comprobar que existe gente así; o las relaciones de personajes específicos con el entorno, donde el tema sería una visión del mundo o de la vida.

Hallar el tema de una historia es descubrir su unidad, y exponer su propósito central en una expresión breve y sencilla que abarque el mayor número posible de elementos relacionados. Pero cuidado, esto sólo sirve para entrar en ella. Decir que el tema del cuento de Rulfo que hemos leído es la fatalidad de la pobreza no abarca la profundidad del texto. Porque el propósito de una narración no es exponer un tema sino interpretar a través de él un aspecto de la realidad. No se dirige sólo al intelecto sino a nuestras emociones, a los sentidos, a la imaginación. El mejor tema no significa nada si no está encarnado en el todo de la historia.

A veces el tema se define en alguna frase del autor o acción de un personaje; otras, está implícito en la historia, en las relaciones entre sus elementos. Los buenos autores no escriben para ilustrar un tema predeterminado ni para tratar de demostrar nada; su intención es revelar segmentos de vida. Si este propósito se logra, el tema fluirá sólo, de la propia dinámica interna del relato, formando un todo homogéneo con los personajes y el argumento. Y habrá respuesta para la pregunta: ¿qué revela este relato?

En la literatura de evasión, los temas no revelan nada; confirman prejuicios, opiniones generalizadas. En la interpretativa, exponen hechos con los que podemos estar de acuerdo o no, nos hacen reflexionar, ponen en movimiento nuestros propios juicios. La búsqueda del tema nos sirve para ver aspectos que pudieron pasar inadvertidos en la lectura, y amplía la comprensión del texto.

Una puerencia tengo por tu acerto
una afetencia por tu confianza
y una dolencia de melancolía
por la ausencia del día de tu visita.

De los 350 personas que veos
eros 12 personas que visualizo.

Ania sobor la acorda Sol.

Bco. Alg. Reyes - Bilette

El punto de vista

Se refiere a quién narra la historia y cómo lo hace; cuánto le está permitido saber o conocer, hacia dónde se orienta o qué quiere mostrar un autor desde los pensamientos y sentimientos de un personaje.

Hay cuatro puntos de vista principales, más sus combinaciones:

1) Narrador omnisciente; 2) omnisciente limitado (a través de un personaje principal o un secundario); 3) Primera persona (a través de cualquier personaje); 4) narrador objetivo.

Narrador omnisciente:

La historia es contada por el autor, en 3ª persona. Sus conocimientos sobre el hecho a narrar son ilimitados, con libertad para meterse dentro de cualquier personaje y saber lo que siente o piensa. Elige contarnos lo que le interesa. Es el punto de vista más amplio y flexible, pero se presta a los abusos tentando al autor a estar demasiado presente entre la narración y los lectores; sus movimientos, yendo de un personaje a otro, pueden restarle coherencia a lo narrado y perjudicar la ilusión de realidad.

Omnisciente limitado:

Se cuenta también en 3ª persona, pero desde un personaje; todo lo percibido será a través de él. El autor no muestra lo que sienten o piensan los otros, excepto lo que puede deducirse. Ejemplo, "La puerta condenada" de Cortázar (no sabemos casi nada de la mujer que está en el cuarto contiguo). Este punto de vista es muy congruente en cuanto a realidad; ofrece elementos unitivos, experiencia directa de una persona; ayuda a resaltar detalles, lo cual aumenta su versimilitud.

1ª persona:

Es similar al omnisciente limitado. El autor no puede interpretar directamente ni ir más allá de las posibilidades de la persona que habla. Lo bueno de esta opción es que ofrece una interpretación indirecta del autor, y se presta para el uso de la ironía. (Bayer)

Objetivo, o dramático:

El autor no entra en sus personajes ni comenta nada. El lector se coloca en la situación de quien ve una obra de teatro o película. Ve lo que hacen y dicen los personajes, pero no sabe a fondo lo que piensan. El autor no está allí para explicarlo. Generalmente se escriben sólo con diálogos. Recuérdese el cuento "Los asesinos" de Hemingway. Es más rápido y de acción, lleva al lector a hacer sus propias interpretaciones. Las opiniones del autor están expuestas veladamente a través de la acción objetiva, con intencionalidad, entonación, lenguaje, etc.

En la literatura de evasión suele no respetarse el punto de vista. En una historia de crímenes, el lector no cuenta con todos los elementos que conoce el

El punto de vista

Se refiere a quién narra la historia y cómo lo hace; cuánto le está permitido saber o conocer, hacia dónde se orienta o qué quiere mostrar un autor desde los pensamientos y sentimientos de un personaje.

Hay cuatro puntos de vista principales, más sus combinaciones:

1) Narrador omnisciente; 2) omnisciente limitado (a través de un personaje principal o un secundario); 3) Primera persona (a través de cualquier personaje); 4) narrador objetivo.

Narrador omnisciente:

La historia es contada por el autor, en 3ª persona. Sus conocimientos sobre el hecho a narrar son ilimitados, con libertad para meterse dentro de cualquier personaje y saber lo que siente o piensa. Elige contarnos lo que le interesa. Es el punto de vista más amplio y flexible, pero se presta a los abusos tentado al autor a estar demasiado presente entre la narración y los lectores; sus movimientos, yendo de un personaje a otro, pueden restarle coherencia a lo narrado y perjudicar la ilusión de realidad.

Omnisciente limitado:

Se cuenta también en 3ª persona, pero desde un personaje; todo lo percibido será a través de él. El autor no muestra lo que sienten o piensan los otros, excepto lo que puede deducirse. Ejemplo, "La puerta condenada" de Cortázar (no sabemos casi nada de la mujer que está en el cuarto contiguo). Este punto de vista es muy congruente en cuanto a realidad; ofrece elementos unitivos, experiencia directa de una persona; ayuda a resaltar detalles, lo cual aumenta su verosimilitud.

1ª persona:

Es similar al omnisciente limitado. El autor no puede interpretar directamente ni ir más allá de las posibilidades de la persona que habla. Lo bueno de esta opción es que ofrece una interpretación indirecta del autor, y se presta para el uso de la ironía.

Objetivo, o dramático:

El autor no entra en sus personajes ni comenta nada. El lector se coloca en la situación de quien ve una obra de teatro o película. Ve lo que hacen y dicen los personajes, pero no sabe a fondo lo que piensan. El autor no está allí para explicarlo. Generalmente se escriben sólo con diálogos. Recuérdese el cuento "Los asesinos" de Hemingway. Es más rápido y de acción, lleva al lector a hacer sus propias interpretaciones. Las opiniones del autor están expuestas veladamente a través de la acción objetiva, con intencionalidad, entonación, lenguaje, etc.

En la literatura de evasión suele no respetarse el punto de vista. En una historia de crímenes, el lector no cuenta con todos los elementos que conoce el detective. En cambio en "Crimen y castigo", de Dostoievski, a través del punto de vista del criminal se iluminan aspectos psicológicos y morales del personaje detective. En cambio en "Crimen y castigo" o de vista del criminal se iluminan aspectos p

Set, lluvia, peces de sombra.
niños mojándose en la virginitad de lo creado.
El personaje observa el paisaje - presencias
y. farfadeteau. Abre la ventana. Sensorial: frío,
etc. ve la inmensidad. Angustia. El lenguaje,
también protagonista. Siente su frío
interior. O sea: el paisaje externo es proyección
de él. El paisaje es pretexto para
pintar un estado de ánimo. Equilibrio
y ordenes, como objetos, se unen al paisaje.
Introspectivo. Sublimado por sus ordenes,
dice: consigue paz interna. Oír alientos
ante el cielo. introspección. Lenguaje.

Uno de los puntos
de vista es que ofrece una interpretación indirecta del autor. Y se presta para el
de analizar el omniactivo limitado. El autor no puede interpretar directamente
la persona.

El autor no entra en una persona ni comenta nada. El lector se coloca en la
Directivo o dramático.
Uno de los puntos
de vista es que ofrece una interpretación indirecta del autor. Y se presta para el
de analizar el omniactivo limitado. El autor no puede interpretar directamente
la persona.

El autor no entra en una persona ni comenta nada. El lector se coloca en la
Directivo o dramático.
Uno de los puntos
de vista es que ofrece una interpretación indirecta del autor. Y se presta para el
de analizar el omniactivo limitado. El autor no puede interpretar directamente
la persona.

Ejercicio: leer un cuento analizando sus elementos uno por uno y decir si contribuyen al significado final del relato o si por el contrario lo perturbaban, o si su contribución es mínima.

Clase:

- Recapitular concepto de un cuento (Hemingway)
- Aplicar en la lectura de un cuento (Hemingway) si su contribución es mínima.
- Proponer un argumento, desarrollar verbalmente y dar ejemplos.

El símbolo literario

El concepto compresión

0 Decir lo más con lo menos, No significa brevedad sino que cada palabra y acción se eligen para su máxima efectividad, La fuerza de una explosión es proporcional a lo mucho que se ha almacenado en un volumen mínimo, Mientras mayor sea el contenido en relación con las palabras empleadas, la fuerza de un relato aumentará, y con ella su efectividad y comunicación con el lector,

Vías para conseguir compresión

1 Eligiendo incidentes y detalles que contribuyan al significado final del relato, Estos elementos además dan coherencia, En el cuento «Es que somos tan pobres», de Rulfo, las hermanas mayores de la protagonista, que se marcharon a la ciudad y se hicieron pirujas, son el antecedente que permite la tremenda carga expresiva y emotiva (compresión) que hay en el incidente final, cuando los pechitos de la Tacha comienzan a trabajar para su destrucción,

2 Omitiendo todos los hechos que no sean útiles a ese fin, o que su utilidad sea mínima, Si Rulfo, en el cuento citado, hubiese contado las razones de la pobreza de la familia, la compresión habría sido menor, porque esas incidencias, que omitió sabiamente, no apuntaban al final de la historia,

3 Eligiendo, en lo posible, detalles polivalentes que sirvan a varios propósitos a la vez, que pinten al personaje pero que al mismo tiempo hagan avanzar la acción, que no debe detenerse nunca, Siguiendo con el ejemplo de Rulfo, cuando dice que los pechos de la Tacha son alborotadores, la pintura hace avanzar los hechos hacia el final, A la vez son polivalentes, significan la pureza de la vida que comienza y al mismo tiempo la posible pérdida por razones externas, Y esto produce compresión en el relato, elementos como éstos son los que permiten que uno escuche esa voz interna, tan fuerte, que hay en este cuento, cuyo final es una verdadera explosión de todo lo contenido en tan pocas palabras,

Resumen: Def = decir lo más con lo menos Pág. 1

- Vías:
- 1: incidentes o hechos que contribuyan al signific. final.
 - 2: omitiendo los que no o cuya utilidad sea mínima.
 - 3: detalles polivalentes q. sirvan a varios propósitos y hagan avanzar la acción: ej.: los pechos de la Tacha, pureza, destrucción, alborotadores.

El símbolo literario

El símbolo (como la ironía, que veremos después) es un recurso que permite lograr comprensión, incrementando la fuerza explosiva de un cuento. Por parte del lector, requiere atención y madurez. Cuando en un relato hay símbolos (porque no es una condición sine qua non y muchísimas buenas historias no los tienen), y el lector los capta, esto significa que su lectura ha tocado fondo.

Las letras del alfabeto, los números, los signos algebraicos, no tienen sentido en sí mismos; son algo otro. Son símbolos arbitrarios. El símbolo literario, en cambio, en vez de ser algo otro, es algo más de lo que representa.

Su definición podría ser: algo que significa más de lo que es; un objeto, persona, situación o acción que, aparte de su significado literal, sugiere o lleva implícitos otros significados.

Todo esto no quiere decir que el autor de un cuento ponga estos elementos conscientemente en sus trabajos. Si el encuentro de un autor con un tema o motivación narrativa es honesto y profundo, los símbolos y demás elementos que estudiamos se darán por añadidura.

Por parte del lector, hallarlos requiere tacto y percepción. La mayoría de los cuentos se mueven en el nivel literal, de allí el peligro de buscarlos donde no existen y caer en la tentación de verlos donde no están, forzando la interpretación. Pero la percepción de los símbolos es esencial para una comprensión completa del texto literario.

Cómo buscarlos

1 Los símbolos, cuando existen en una narración, hacen unas especies de señales o de guiños, que suelen ser; énfasis, repetición, posición. Si no aparecen claramente estas señales, hay que tener mucho cuidado al asignarle carácter simbólico a una idea o acción.

2 El significado simbólico de un hecho debe ser soportado por todo el relato, no por una simple circunstancia, y debe confluir hacia su significación total, hacia su tema. No responde a una significación universal sino a la que tenga dentro del texto. Por ejemplo, la sombra de una nube puede ser signo de fertilidad (lluvia), en circunstancias

fertilidad, paz sucesiva (brilla la joya) placer,
 crecimiento, belleza, plenitud, lo que ella, la
~~esta~~ chica, "moullia" al decir "podriamos tener todo eso".

3 Para poder decir que se trata de un simbolo, éste debe significar un significado diferente en clase de su significado literal. Porque un simbolo es algo más que la representación de una clase o tipo. En caso contrario, se trata de un ejemplo de o de evidencia de. Don Guitote es algo más que evidencia o ejemplo de un tipo humano, porque no es de tipo en. Es ejemplo de la humanidad en general, que suena, lo contrario, pues, evidencia de con simbolo de.

4 De acuerdo con esto, vamos a buscar simbolos en el cuento que hoy nos ha traído Maria, y después en el de Rulfo.



Resumen del texto que significa más de la que es (interpretación)

1. hacer un resumen: en forma, referencia literaria. Tener que ofrecer claramente estos detalles

2. El significado simbólico de los detalles que se dan en el texto, no los detalles del contenido, pero sí los detalles de la estructura universal como a la que se refieren los detalles del texto?

3. Para que sea simbólico, debe haber un significado hipotético, un nivel, un nivel. No tiene que ser ejemplo o evidencia de algo, sino algo más que se revela a través de él.

El símbolo es algo en el mundo, pero no es el mundo. B. Los símbolos son cosas que existen en el mundo, pero no son el mundo. C. Los símbolos son cosas que existen en el mundo, pero no son el mundo.

Los símbolos son cosas que existen en el mundo, pero no son el mundo. D. Los símbolos son cosas que existen en el mundo, pero no son el mundo.

El símbolo literario

El concepto *compresión*

Decir lo más con lo menos. No significa brevedad sino que cada palabra y acción se eligen para su máxima efectividad. La fuerza de una explosión es proporcional a lo mucho que se ha almacenado en un volumen mínimo. Mientras mayor sea el contenido en relación con las palabras empleadas, la fuerza de un relato aumentará, y con ella su efectividad y comunicación con el lector.

Vías para conseguir *compresión*

1 Eligiendo incidentes y detalles que contribuyan al significado final del relato. Estos elementos además dan coherencia. En el cuento «Es que somos tan pobres», de Rulfo, las hermanas mayores de la protagonista, que se marcharon a la ciudad y se hicieron pirujas, son el antecedente que permite la tremenda carga expresiva y emotiva (compresión) que hay en el incidente final, cuando los pechitos de la Tacha comienzan a trabajar para su destrucción.

2 Omitiendo todos los hechos que no sean útiles a ese fin, o que su utilidad sea mínima. Si Rulfo, en el cuento citado, hubiese contado las razones de la pobreza de la familia, la compresión habría sido menor, porque esas incidencias, que omitió sabiamente, no apuntaban al final de la historia.

3 Eligiendo, en lo posible, detalles polivalentes que sirvan a varios propósitos a la vez, que pinten al personaje pero que al mismo tiempo hagan avanzar la acción, que no debe detenerse nunca. Siguiendo con el ejemplo de Rulfo, cuando dice que los pechos de la Tacha son alborotadores, la pintura hace avanzar los hechos hacia el final. A la vez son polivalentes, significan la pureza de la vida que comienza y al mismo tiempo la posible perdición por razones externas. Y esto produce compresión en el relato, elementos como éstos son los que permiten que uno escuche esa voz interna, tan fuerte, que hay en este cuento, cuyo final es una verdadera explosión de todo lo contenido en tan pocas palabras.

Pechos
Tacha

El símbolo literario

El símbolo (como la ironía, que veremos después) es un recurso que permite lograr comprensión, incrementando la fuerza explosiva de un cuento. Por parte del lector, requiere atención y madurez. Cuando en un relato hay símbolos (porque no es una condición sine qua non y muchísimas buenas historias no los tienen), y el lector los capta, esto significa que su lectura ha tocado fondo.

Las letras del alfabeto, los números, los signos algebraicos, no tienen sentido en sí mismos; son algo otro. Son símbolos arbitrarios. El símbolo literario, en cambio, en vez de ser algo otro, es algo más de lo que representa.

Su definición podría ser: algo que significa más de lo que es; un objeto, persona, situación o acción que, aparte de su significado literal, sugiere o lleva implícitos otros significados.

Todo esto no quiere decir que el autor de un cuento ponga estos elementos conscientemente en sus trabajos. Si el encuentro de un autor con un tema o motivación narrativa es honesto y profundo, los símbolos y demás elementos que estudiamos se darán por añadidura.

Por parte del lector, hallarlos requiere tacto y percepción. La mayoría de los cuentos se mueven en el nivel literal, de allí el peligro de buscarlos donde no existen y caer en la tentación de verlos donde no están, forzando la interpretación. Pero la percepción de los símbolos es esencial para una comprensión completa del texto literario.

Cómo buscarlos

1 Los símbolos, cuando existen en una narración, hacen unas especies de señales o de guiños, que suelen ser: énfasis, repetición, posición. Si no aparecen claramente estas señales, hay que tener mucho cuidado al asignarle carácter simbólico a una idea o acción.

2 El significado simbólico de un hecho debe ser soportado por todo el relato, no por una simple circunstancia, y debe confluir hacia su significación total, hacia su tema. No responde a una significación universal sino a la que tenga dentro del texto. Por ejemplo, la sombra de una nube puede ser signo de fertilidad (lluvia), en circunstancias

textuales determinadas, o augurio de precariedad o de desgracia, o un pasado que se quiere ocultar, etc.

3 Para poder decir que se trata de un símbolo, éste debe sugerir un significado diferente, en clase, de su significado literal. Porque un símbolo es algo más que que la representación de una clase o tipo. En caso contrario, se trata de un ejemplo de o de evidencia de. Don Quijote es algo más que evidencia o ejemplo de un tipo humano, porque no es de sino en. Es ejemplo de la Humanidad en general, que sueña. No confundir, pues, evidencia de con símbolo de.

4 De acuerdo con esto, vamos a buscar símbolos en el cuento que hoy nos ha traído Marisa, y después en el de Rulfo.

♦ ♦ ♦

textuales determinadas, o sugiero de precariedad o de destrucción, o un pasado que se quiere ocultar, etc.

Para poder decir que se trata de un símbolo, éste debe sugerir un significado diferente en clase de su significado literal. Porque un símbolo es algo más que una representación de una clase o tipo. En caso contrario, se trata de un ejemplo de o de evidencia de Don Quijote es algo más que evidencia o ejemplo de un tipo humano, porque no es de otro tipo. Es ejemplo de la Humanidad en general, que sueña. No confundir, pues, evidencia de un símbolo de

de acuerdo con esto, vamos a buscar símbolos en el cuento que hoy nos ha traído Méndez, y después en el de Rulfo.

- 1º no huela nunca a Arroyo
- 2º La halla empicada, y a partir de allí inicia una búsqueda de ella en prosperidad.

Tiene que encontrar lo que no buscaba, porque es + interesante lo que buscaba.

• Emplear lenguaje poético
mala de malismo: que la infirmitad de
(E, la autocrisis entre los
DISCO HSWIOS2

Compresión:

Decir lo más y lo menos. No significa brevedad sino efectividad.

Se consigue:

- 1 Eligiendo hechos o detalles que contribuyan al significado final. Da coherencia
- 2 Omitiendo lo innecesario, lo que no sean útiles a ese fin.
- 3 Detalles polivalentes (pechos de Tacha).

Símbolo: (se captan cuando el lector trae fondo)

a, b, c, 1, 2, 3 etc. son símbolos, no tienen sentido en sí mismos, son algo otro. El lit. es algo + de lo que representa. Significa más de lo que es

Cómo buscarlo: hacer giros con

+ enfasis, repetición, posición. Si no aparecen claramente, no forzar; no confundir con evitación de algo o ejemplo.

Debe ser expuesto por todo el relato

Pelando a sca = buscona

Sobre la Ironía

El término "ironía", en literatura, encierra varios significados, todos los cuales tienen en común una especie de **discrepancia o incongruencia**. Es como un contraste compuesto por dos términos, uno de los cuales parece ser la burla del otro. No debe confundirse con "sarcasmo", que es un lenguaje que usamos para producir inquietud o dolor. **El escritor usa la ironía para sugerir la complejidad de una experiencia, para hacer indirectamente una evaluación de la materia que está tratando, y al mismo tiempo para conseguir "compresión"**. Podemos distinguir tres clases de ironía:

IRONIA VERBAL - Es la más simple y, para el escritor, la menos importante, y se trata de una figura de lenguaje mediante la cual damos a entender lo opuesto a lo que decimos. Ejemplo, cuando Marco Antonio, en "Julio César" de Shakespeare, refiriéndose a sus enemigos políticos dice "pero ellos son hombres honorables" (los alumnos darán ejemplos diversos). El contraste reside entre lo que se dice y lo que se quiere decir; o sea, que el uno es como la burla del otro,

Otro uso de la ironía, con propósitos sarcásticos, está dado por la chica del cuento "Colinas como blancos elefantews". El chico le dice que después de la operación, ellos serán tan felices como antes;

-Entonces piensas que todo irá bien y seremos felices como antes,

-Estoy seguro, No tienes nada que temer, Conozco a muchas chicas que lo hicieron,

-Yo también -dijo la muchacha-, **Y después todas fueron muy felices.**

Donde la muchacha quiere significar exactamente lo contrario de lo que ella dice,

A veces, lo que se dice y lo que se quiere decir coinciden, es decir, que lo que se dice es cierto en un sentido pero fundamentalmente erróneo o falso en otro (los alumnos buscarán ejemplos),

IRONIA DRAMATICA - Es el contraste entre lo que el personaje dice y lo que el lector entiende por cierto. Un señor norteamericano dice: "Yo

Pelón de los 20 años = Ironía

desapruebo el principio según el cual los blancos deben realizar también trabajos duros, porque esto va contra su dignidad". El lector entiende que al trabajo duro deben hacerlo los negros, El valor de esta ironía radica en los comentarios y expectativas que suscita en él,

IRONIA DE SITUACION - Es la más importante, y consiste en la discrepancia manifiesta entre la apariencia y la realidad, entre la expectación y la realización, o entre lo que es y lo que podría parecer apropiado. Ejemplos, un gran cazador que resulta cazado; un mendigo que consulta un horóscopo y éste le dice que se abstenga de viajes de cruceros por mar (los alumnos inventarán más ejemplos; yo debo buscarlos en los cuentos estudiados),

La ironía permite al autor ganar mayor poder de expresión mientras economiza. Como el símbolo, la ironía permite sugerir significados sin necesidad de enunciarlos explícitamente. Yuxtaponiendo dos hechos discordantes en la solución correcta, el escritor desata una corriente de significados entre ellos, como la corriente entre los polos de una batería eléctrica. No necesitamos que nos digan que el horóscopo se equivoca, porque lo estamos viendo o sintiendo. Los contrastes planteados por la ironía generan significados, y ayudan a descubrir el tema, la finalidad del texto literario.

Síntesis

Verbal; damos a entender lo contrario de lo que decimos; "pero ellos son hombres honorables"

Dramática; "contraste entre lo que se dice y lo que el lector entiende por cierto; "el trabajo duro va contra la dignidad del hombre blanco".

De situación; discrepancia manifiesta entre la apariencia (lo que sucede en la superficie) y una realidad profunda. Ej.; en el cuento Tía Lila se describe un partido de fútbol, pero se trata de asesinatos de inocentes,



IRONIA DRAMATICA - Es el contraste entre lo que el personaje dice y lo que el lector entiende por cierto. Un señor nortamericano dice: "yo

El tema

Queridos amigos; saber hallar el tema de un texto, aislándolo de los demás componentes con los que se encuentra ensamblado, nos ayudará en la comprensión del mismo, aumentará el placer de la lectura y nos permitirá fijarlo mejor en la memoria. Suele definírsele como la idea que se sustenta en la historia, su contenido central, y responde a las preguntas: ¿cuál es su propósito principal?, ¿qué nos revela?

Generalmente hay tema en todas las ficciones interpretativas, y sólo en algunas de evasión. En las primeras, suele ser el propósito o finalidad de la historia; en las segundas, cuando lo hay, es simplemente una excusa, una especie de percha para colgarla. Ya sabemos que la finalidad de este tipo de historias es entretener, crear suspenso, sorprender al lector con un final imprevisto. Hay tema cuando el autor se ha propuesto aprehender algún aspecto de la realidad, o de la vida, resaltando o revelando algo de ella; cuando ha introducido algún concepto que la historia procura ilustrar. También es tema la revelación de un tipo humano, la descripción concentrada de un personaje que nos permita comprobar que existe gente así; o las relaciones de personajes específicos con el entorno, donde el tema sería una visión del mundo o de la vida.

Hallar el tema de una historia es descubrir su unidad, y exponer su propósito central en una expresión breve y sencilla que abarque el mayor número posible de elementos relacionados. Pero cuidado, esto sólo sirve para entrar en ella. Decir que el tema del cuento de Rulfo que hemos

leído es la fatalidad de la pobreza no abarca la profundidad del texto. Porque el propósito de una narración no es exponer un tema sino interpretar a través de él un aspecto de la realidad. No se dirige sólo al intelecto sino a nuestras emociones, a los sentidos, a la imaginación. El mejor tema no significa nada si no está encarnado en el todo de la historia.

A veces el tema se define en alguna frase del autor o acción de un personaje; otras, está implícito en la historia, en las relaciones entre sus elementos. Los buenos autores no escriben para ilustrar un tema predeterminado ni para tratar de demostrar nada; su intención es revelar segmentos de vida. Si este propósito se logra, el tema fluirá solo, de la propia dinámica interna del relato, formando un todo homogéneo con los personajes y el argumento. Y habrá respuesta para la pregunta: ¿qué revela este relato?

En la literatura de evasión, los temas no revelan nada; confirman prejuicios, opiniones generalizadas. En la interpretativa, exponen hechos con los que podemos estar de acuerdo o no, nos hacen reflexionar, ponen en movimiento nuestros propios juicios. La búsqueda del tema nos sirve para ver aspectos que pudieron pasar inadvertidos en la lectura, y amplía la comprensión del texto.



Clásica representación del glifo, animal fabuloso mitad águila mitad león. Ilustración del libro "De vita et moribus philosopharum", de Diógenes Laercio (Lyon,1541).

BESTIARIOS (1)

Quizá la máxima dificultad esté en determinar el momento - siquiera por aproximación- en el que el hombre, en su medio cultural, quiso adquirir o precisó de una concreta cualidad animal, complementaria de sus limitaciones o traspasar a ciertos animales cualidades humanas o divinas: la mitología griega, plagada de simbolismos, nos acercó con Icaro al deseo de volar, no muy alto; pero ese mismo deseo, y otros, estaban anteriormente muy desarrollados, cabe con mayor fuerza, en la cultura egipcia: Amón, con su cabeza de carnero (curiosamente el cristianismo representaría con posterioridad al diablo con la cabeza y el cuerpo de carnero en los aquelarres); Horus, cuerpo de hombre y cabeza de halcón, para personificar la bóveda celeste...

Cronológicamente más cerca, la cultura griega generó toda una suerte de criaturas, plasmadas incluso en su literatura: Quirón, el más sabio y justo de todos los centauros, preceptor de Aquiles; cíclopes y sirenas, en la Odisea; Pegaso, el caballo alado que superaba la barrera de las distancias y hacía posible el sueño de volar...

Hasta llegar a la Edad Media se registra un "vacío fantástico", especialmente en la cultura occidental. A grandes rasgos, la desaparición del Imperio romano y el asentamiento del cristianismo -que también utilizaría los bestiarios con fines moralizantes-, redujo la cultura a los centros monacales,

donde los goliardos -auténticos ilustrados de la época- velaban por conservarla. Hasta los inicios del siglo XII, especialmente con el Románico (son centenares las representaciones arquitectónicas de glifos y bichas (1)), no se produce un "renacimiento", que generará toda una literatura fantástica, con extrañas criaturas como protagonistas: dragones, sirenas, aves de roc, unicornios... y consiguientemente se crearán los más importantes libros, bestiarios, que tratarán de animales fabulosos (reales o imaginarios), como figurativos del bien o del mal, de la virtud o del vicio.

En busca del unicornio

Centauros, pegasos, unicornios... la dependencia que el hombre tuvo del caballo hasta prácticamente la presente centuria, en la que se ha sustituido paulatinamente por el coche (también mitificado), fabricó un conjunto de criaturas fantásticas, con elementos de distintos animales. De algún modo se procedía a una "choperización", dándoles además unas características -en algunos casos morales- que bien servían para identificarlos con el miedo, el poder, la pasión...

La mitología griega, particularmente rica en bestias, monstruos y otras criatu-

ras - al igual que la hindú- y otras orientales- ideó una raza de centauros, mitad hombres, mitad caballos, algunos con nombre propio, que se localizaban en Tesalia. Y a su alrededor fructificó una literatura fantástica, que culminaría en la **Odisea**, de Homero. Entre las fábulas más conocidas está la de Atalanta y los centauros, una representación de hasta dónde puede llegar la pasión, que también se plasmaría en las clásicas y extendidas **Centauromaquias** o luchas entre centauros y lapitas, sus exterminadores.

Según las leyendas, el unicornio sólo podía ser atrapado en presencia de una doncella virgen, que le ofrecía sus pechos. El mítico animal manifestaba entonces una desmedida docilidad.



En "Primera parte de la Historia Natural y Moral de las Aves" (1617), el canónigo Francisco Marcuello escribe, en el capítulo XIX, sobre el Pegasso: "Tratando Solino de Etiopía y de los monstruos y fieras que se crían en ella, dice: **la ave Pegasso se cría también en aquella región de Etiopía, la cual no tiene cosa alguna de caballo, sino las orejas. Pomponio Mela afirma lo mismo en el libro tercero de su Situ Orbis.**

Plinio no la llama ave, sino caballo con alas, aunque también dice que se cría en Etiopía, con estas palabras: **Cría la Etiopía muchas lincas, y Sfinges de pelo pardo, con dos tetas que le salen del pecho, y otros muchos animales semejantes a monstruos: cría caballos con alas, y armados de cuernos, a los cuales llaman pegassos.**

Alberto Magno, en el libro *De Natura Animalium*, citado en el *Hortus sanitatis*, dice: **Pegasso es un animal grande y espanto de Etiopía, que tiene forma de caballo, alas como águila, pero mucho mayores, la cabeza armada con cuernos y tan monstruoso que casi todos los demás animales se espantan de su vista, de grande cuerpo, y admirable en la huída. Los pegassos más corren que vuelan, ayudados por los remos de las alas; y herido el aire por virtud de sus plumas se conmueven los vientos, como cuando se levanta un grande torbellino. Devoran muchos manjares, muévase de noche, son molestos a los animales y, principalmente al hombre".**

Probablemente el animal más fabuloso de los bestiarios sea el unicornio, de magnífico cuerno en mitad de la fren-

te, al que atribúan propiedades curativas, básicamente contra la impotencia (2). Iconográficamente se le representa como un caballo blanco -¿la pureza?- con un largo cuerno en mitad de la frente, enteramente un colmillo de narval. Es fácil pensar que los balleneros traficaron con estas piezas y que contribuyeron a la expansión de leyendas sobre los unicornios.

En "El jardín de las delicias", de El Bosco, se advierten varios unicornios, junto a doncellas que les muestran sus pechos. Es otra representación de la extendida leyenda, según la cual sólo podía ser cazado al manifestar mansedumbre en presencia de una virgen.

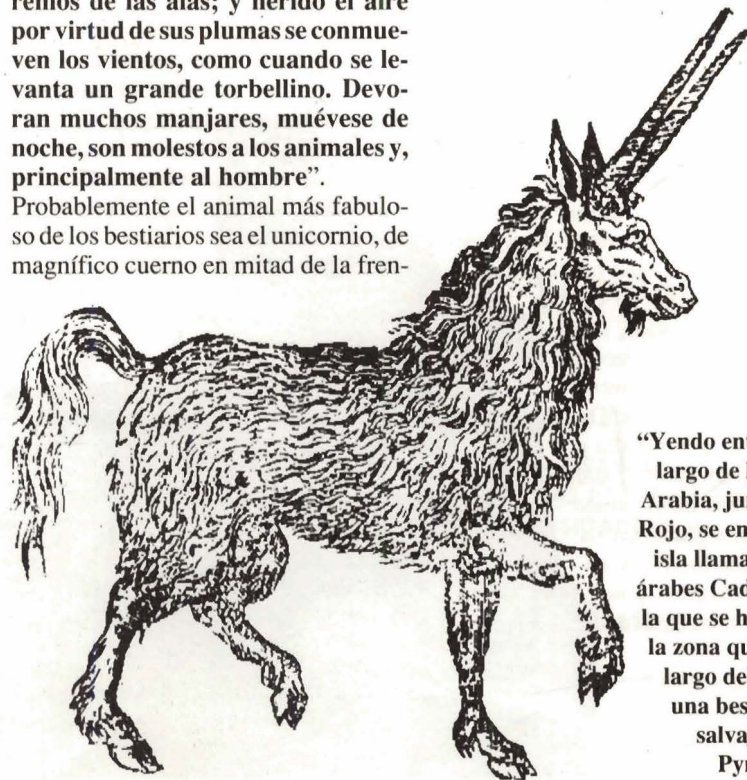
Marco Polo, que seguro conocía las leyendas sobre los unicornios, se apresuró a desdecir fantasías, aunque luego incurriera en otras. En su "Libro de las maravillas", en la parte que dedica a la India y especialmente en el capítulo en el que se refiere a Java menor, dice: "Tienen muchos elefantes y bastantes unicornios, que apenas son más pequeños que un elefante: tienen el pelo de búfalo, el pie como el del elefante, un cuerno en mitad de la frente, muy gordo y negro. Y os digo que no hacen ningún daño a los hombres y a los animales con su cuerno, sino sólo con su lengua y las rodillas, porque su lengua tiene

espinas muy largas y agudas. Cuando quiere destruir a un ser, lo pisotea y aplasta en el suelo con las rodillas, luego le inflige los males que hace con su lengua. Tiene la cabeza como jabalí salvaje y el porte siempre inclinado hacia tierra; permanece gustosamente entre el barro y el fango en lagos y bosques. Es un animal vil de ver y repugnante. No es del todo como nosotros, los de aquí, decimos y describimos cuando pretendemos que se deja atrapar por el pecho de una doncella. Es todo lo contrario de lo que creemos".

Otras criaturas

Si Marco Polo en su "Il Milione" describe las leyendas de unicornios, cuando describe al rinoceronte de Java menor cae en tremenda fantasía, al referirse al pájaro de Roc: "Os aseguro que yo, Marco Polo, cuando oí hablar al principio, pensé que esos pájaros eran glifos, pero luego me dirigí hacia quienes decían haberlos visto. Y quienes los han visto afirmaron de forma constante que no se parecían en modo alguno a ninguna bestia terrestre, y que sólo tenían dos patas como los pájaros: dice que es exactamente como un águila, pero desmesuradamente grande.../ Dicen que es tan grande y tan poderoso que coge un elefante y lo lleva por el aire muy alto sin ayuda de ningún otro pájaro, luego lo dejan caer a tierra, de forma que el elefante se destruye completamente.../ Quienes lo han visto dicen que algunos son tan vastos que las alas abiertas tienen más de treinta pasos y que las penas (plumas mayores, en las extremidades. Sirven para dirigir el vuelo) son de doce pasos de largo. Y son muy gordas.../ Este mensajero trajo a su señor, el Gran Can, una pluma del citado pájaro Roc; yo la medí; yo, Marco Polo..."

También incurre en deliciosa fantasía cuando describe a los **hombres-perro** de las islas de Angamán: "Porque tened por cierto que los hombres de esta isla tienen todos una cabeza de.../...de perro y dientes y ojos como perros; y no debéis dudar de que sea cierto, porque os digo en resumen que son completamente semejantes a la cabeza de los grandes mastines... son gentes muy crueles y se comen a los hombres completamente crudos.



"Yendo entonces a lo largo de la costa de Arabia, junto al mar Rojo, se encuentra la isla llamada por los árabes Cademoth, en la que se halla, hacia la zona que está a lo largo del río Plate, una bestia que los salvajes llaman Pyrasouppi."

Los bestiarios ocupan un tiempo, sirven a una iconografía (incluida la religiosa, como la de San Jorge aniquilando al dragón)... Todos los especialistas coinciden en señalar que el bestiario por excelencia es el "Physiologus", la mejor compilación de interpretaciones alegóricas de la naturaleza animal y vegetal, libro base de los posteriores bestiarios medievales. Los más importantes son el de Filipo de Thau (1121), editado por Thomas Wright (Londres, 1841); el de Pedro de Picardía y el Guillermo de Normandía, ambos del siglo XIII, publicados por Hipeau (París, 1860); el "De animalibus", atribuido a Alberto Magno; el "Tractatus de bestiis et aliis rebus", supuestamente de Hugo de San Victor; el "Speculum naturale", de Víctor de Beauvais...

NOTAS

(1) Bicha.- Figura de animal fantástico, representado con cabeza y busto de mujer y cuerpo de pez o de otro animal. Hay otras variaciones. En arquitectura se utiliza como ornamentación. En la escultura ibérica está la de Balazote, en Albacete: cuerpo animal y cabeza humana, en posición de descanso, con las patas replegadas y el rostro ligeramente vuelto a la izquierda.

(2) Juan Eslava Galán, premio Planeta 1978, en su obra "En busca del unicornio", desarrolla las aventuras de una expedición castellana hacia el África ecuatorial, atravesando el Sahara, para hacerse con un cuerno de unicornio, que debería remediar la impotencia del monarca Enrique IV. En el epílogo de la obra, se indica: "En un ángulo del dicho cajón se encontró un objeto fusiforme gris, que remitido para su examen al Instituto de Biología Animal del CSIC, resultó ser un fragmento de cuerno de rinoceronte africano".

(3) Odilón Redon, maestro pictórico del Simbolismo, tiene varias composiciones con centauros.

bien es cierto que no son los únicos, porque otro excelente bestiario es "Historiae Naturalis libri", de Joannes Johston (Amsterdam, 1657), un libro considerado raro entre los librereros de antiguo. La obra presenta en su portada un magnífico grabado, que reproduce dos centauros sujetando una piel de león.

Un bestiario inédito es el manuscrito a Juan de Austria, hijo bastardo del emperador Carlos V, de Martín de Villaxide (Circa, 1570), que se encuentra depositado en la Biblioteca Agustiniana de Santa María de la Vid, sin que se sepa el modo en que fue allí depositado. La obra tiene 241 folios sin numerar y su temática es básicamente zoológica: descripciones de animales aéreos (incluido Icaro), marítimos y terrestres con breves consejos morales. Adornan el manuscrito gran cantidad de dibujos coloreados, de candorosa ingenuidad. El lugar de redacción de la obra parece ser el monasterio de Yuste. En el texto se puede leer: "Después de que vuestra excelencia partió de Yuste..." El autor, Martín de Villaxide, no ha podido ser identificado. La fecha de composición: hacia 1570, antes de Lepanto, pues se hace referencia al regreso de don Juan de Austria de la guerra de Granada contra los moriscos.

Los bestiarios actuales, como el de Joaquín Barceló, con este pisci-canis, son el resultado de un trabajo concienzudo, de una imaginación prodigiosa.

(piscicani-canino).



Capitulum. lxxiii.

¶ Redent. Dicitur. Inloro. Pleret den sunt belu maritico toto corpore beluio bipede: bnta speciem all qud form aris cu homine. Dicitur aut qu motu talio ordinone imitane motu debet. Audi fur pro cui gemitur eun ac plantae. De his plenus dictum est in uerbo in cap. Balena. ¶ Ex libro de na. r. Dicitur monstru marii mum est ut air plimue. q. una co nulli potest expum repititit alioe mli q. sic molia carno imment. hoc balena e graui oculo pericquirit: uentibus maculento ferretur feminam utri: punita: c motu la cerat. ¶ Sic uero ad huc in mobilis: ad repugnandum meriten: pondere suo onerare ac punire inuulide. Solus noue runt gualium in altum mare reuocacero: to oceano redende. E contra uero erit in malicia pernicia laborant: fugientibus oc curreta: in aurao anguliquo truda: c inuulda uigecialio uideret.

Fragmento de una página del libro anónimo "Hortus sanitatis" (Estrasburgo, 1497 ?)

Otra obra "contemporánea" al manuscrito de Martín de Villaxide, es el tratado "De Monstruos y prodigios" (), de Ambroise Paré (1509-1590). En el capítulo 36 de su obra escribe: "Yendo a lo largo de la costa de Arabia, junto al mar Rojo, se encuentra la isla llamada por los árabes Cademoth, en la que se halla, hacia la zona que está a lo largo del rio Plate, una bestia que los salvajes llaman Pyrassoupi.



TALLER LITERARIO/TEMAS DE DISCUSION Y ANALISIS

Un relato es una obra de arte individual. Ver sus partes y la manera en que se combinan, nos lleva a comprender su unidad. Esto significa que: el éxito de un relato depende de la interrelación entre todas sus partes en procura de una unidad "entera" que contenga o planee el efecto deseado. Este es el principio que rige al cuento moderno, en contraposición al antiguo "tale".

Las pautas dadas por Poe: efecto único, lugar y atmósfera. Concentración, economía de recursos, decir lo más con lo menos, lo cual le da intensidad. Debe eliminarse todo lo que no lleve a ese efecto único. La atmósfera es fundamental para conseguir este efecto único. Atmósfera, en ficción, es el aire, el espacio en el que una idea y una acción pueden respirar libremente.

A la mitad exacta del *Pedro Páramo* de Juan Rulfo se escucha el mugido de una vaca. Fulgor Sedano, el brazo armado del cacique, da órdenes a los vaqueros de aventar el ganado de Enmedio más allá de lo que fue Estagua, y de correr el de Estagua para los cerros del Vilmayo. "¡Y apriéntenle —termina— que ya se nos vienen las aguas!"

Apenas sale el último hombre a los campos lluviosos, entra a todo galope Miguel Páramo, el hijo consentido del cacique, se apea del caballo casi en las narices de Fulgor y deja que el caballo busque solo su pesebre.

"—¿De dónde vienes a estas horas, muchacho?", le pregunta Sedano.

"—Vengo de ordeñar", contesta Miguel y en seguida, en la cocina mientras le preparan sus huevos, le contesta a Damiana que llega *de por ahí*, de visitar madres. Y pide que se le dé de comer igual que a él a una mujer que está allá afuerita, con un molote en su rebozo que arrulla diciendo que es su crío.

"—Parece ser que le sucedió alguna desgracia allá en sus tiempos, pero, como nunca habla, nadie sabe lo que le pasó. Vive de limosna."

Mugir, ordeñar, parir, arrullar: en silencio, de limosna, porque sufrimos una desgracia *allá en otros tiempos*.

Quisiera recordar este centro deceptivamente simple de la novela de Rulfo, antes de adentrarme en su impresionante y compleja estructura multi-intencional. Esta se presenta virtualmente con un elemento clásico del mito: la búsqueda del padre. Juan

19
Preciado, el hijo de Pedro Páramo, llega a Comala: como Telémaco, busca a Ulises. Un arriero llamado Abundio lo conduce. El Caronte y el Estigio que ambos cruzan es un río de polvo. Abundio se revela como hijo de Pedro Páramo y abandona a Juan Preciado en la boca del infierno de Comala. Juan Preciado asume el mito de Orfeo: va a contar y va a cantar mientras descendiendo al infierno, pero a condición de no mirar hacia atrás. Lo guía la voz de su madre, Doloritas. La Penélope humillada del Ulises de barro, Pedro Páramo. Pero esa voz se vuelve cada vez más tenue: Orfeo no puede mirar hacia atrás y, esta vez, desconoce a Euridice: no son esta sucesión de mujeres que suplantán a la madre y que más bien parecen Virgilio con faldas: Eduviges, Damiana, Dorotea la Cuarraca con su molote arrullado.

Son ellas quienes introducen a Juan Preciado en el pasado de Pedro Páramo: un pasado contiguo, adyacente, como el imaginado por Coleridge: no atrás, sino al lado, detrás de esa puerta, al abrir esa ventana. Así, al lado de Juan reunido con Eduviges en un cuartucho de Comala está el niño Pedro Páramo en el excusado, recordando a una tal Susana. No sabemos que está muerto; podemos suponer que sueña de niño a la mujer que amará de grande. ~~XXX~~

Eduviges está con el joven Juan al lado de la historia del joven Pedro: le revela que iba a ser su madre y oye el caballo de otro hijo de Pedro Páramo, Miguel, que se acerca a contarnos su muerte. Pero al lado de esta historia, de esta muerte, está presente otra: la muerte del padre de Pedro Páramo.

Simultáneamente:

- Ulysses remite a la Odissea
- Identif. muerte y voces - J. Preciado
- No encuentra la muerte: ella a él.
- J. Preciado y Eduviges
- P. Páramo, en el baño recuerda a Susana; suponemos que de niño, sueña a la mujer que amará de grande.
- Se oye el caballo de Miguel Páramo, el hijo consentido de P.P., que se acerca a contarnos su muerte.
- También está presente la muerte del padre de P.P.
- Bartolomé, el padre de Susana, sacrifica a Fernando el nombre y ella ama.

050 - muerte y voces - murmullos
"como decir que la
palabra ("nostalgia de la
muerte"): vinculada con
la "palabra verdadera" que
buscamos en el diá.

Eduviges le ha preguntado a Juan en la página 27:
"¿Has oído alguna vez el quejido de un muerto?"
"No, doña Eduviges."
"Más te vale, contesta la vieja."
Este diálogo es retomado en la página 36:
"Más te vale, hijo, más te vale."

20
Pero entre los dos diálogos de Eduviges, que son el mismo diálogo en el mismo instante, palabras idénticas a sí mismas y a su momento, palabras espejo, ha muerto el padre de Pedro Páramo, ha muerto Miguel el hijo de Pedro Páramo, el padre Rentería se ha negado a bendecir el cadáver de Miguel, el fantasma de Miguel ha visitado a su amante Ana, la sobrina del señor cura y éste sufre remordimientos de conciencia que le impiden dormir. Hay más: la propia mujer que habla, Eduviges Dyada, en el acto de hablar y mientras todo esto ocurre contiguamente, se revela como un ánima en pena y Juan Preciado es recogido por su nueva madre sustituta, la nana Damiana Cisneros.

Tiempo
Tenemos pues dos órdenes primeras de la estructura literaria en Pedro Páramo: una realidad dada y el movimiento de esa realidad. Los segmentos dados de la realidad son cualesquiera de los que he mencionado: Rentería se niega a enterrar a Miguel, el niño Pedro sueña con Susana encerrado en el baño, muere el padre de Pedro, Juan Preciado llega a Comala, Eduviges desaparece y la sustituye Damiana.

X Tiempo
Pero esos segmentos sólo tienen realidad en el movimiento narrativo, en el roce con lo que les sigue o precede, en la yuxtaposición del tiempo de cada segmento con los tiempos de los demás segmentos. Cuando el tiempo de unas palabras — Más te vale hijo, más te vale — retorna nueve páginas después de ser pronunciadas, entendemos que esas palabras no están separadas por el tiempo, sino que son instantáneas y sólo instantáneas; no ha ocurrido nada entre la página 27 y la página 36. O más bien: cuanto ha ocurrido ha ocurrido simultáneamente.

Apenas entendemos que los tiempos de Pedro Páramo son tiempos simultáneos comenzamos a acumular

y a yuxtaponer, retroactivamente, esta contigüidad de los tiempos que vamos conociendo. La historia de Pedro Páramo que le cuentan a Juan sus madres sucesivas es una historia política y psicológica "realista". Pedro Páramo es la versión jalisciense del tirano patrimonial cuyo retrato hemos evocado en las novelas de Valle Inclán, Gallegos y Asturias: el mini-César que manipula todas las fuerzas políticas pero al mismo tiempo debe hacerles concesiones; el Príncipe agrario que, no sin grandeza, se hace eco de la hermosa frase de Maquiavelo:

Dios no lo hará todo, pues esto nos despojaría de nuestro libre albedrío y de la parcela de gloria que nos pertenece.

Maquiavelo es el hermano de los conquistadores del Nuevo Mundo; El Príncipe es un elogio de la voluntad y una condenación de la providencia; es el manual para el hombre nuevo del Renacimiento que se propone ser el gobernante nuevo, sin herencias que dependan de la veleidosa Fortuna. Descendiente de los conquistadores de la Nueva Galicia, émulo teroz de Nuño de Guzmán, Pedro Páramo acumula todas las grandes lecciones de Maquiavelo, salvo una. Como el florentino, el jalisciense sabe que un príncipe sabio debe alimentar algunas animosidades contra él mismo, a fin de aumentar su grandeza cuando las vengas; sabe que es mucho más seguro ser temido que ser amado. En los divertidos segmentos en los que Rulfo narra los tratos de Pedro Páramo con las fuerzas revolucionarias, el cacique de Comala procede como lo recomendó Maquiavelo y como lo hizo Cortés: une a los enemigos menos poderosos de tu enemigo poderoso; luego arruínalos a todos; luego usurpa el lugar de todos, amigos y enemigos, y no lo sueltas más. Maquiavelo, Cortés, Pedro Páramo: no está de más poseer una virtud verbal y también una mente capaz de cambiar rápidamente. Pedro Páramo, el conquistador, el príncipe: Comete las crueldades de

Empezar como

lo muerto como fin de la cultura europeo, como comienzo en la precolombiana

la otra lección de Machiavello: evitar los vaivenes de la fortuna novela clásica está en cois. P. Páramo está en cois. las fuentes. el mito.

Empezar con inspec de México, desde res, los pueblos, desde res, Cortes, lo palabra ciudad de su historia, el ser "un murmullo de polvo desde el otro lado del río de la muerte" como quiso C. Fuentes.

Centros de la Tercera de Fuentes.

un solo golpe; distribuye los beneficios uno por uno. Y sin embargo, este héroe del maquiavelismo patrimonial del Nuevo Mundo, señor de horca y cuchillo, amo de vidas y haciendas, dueño de una voluntad que impera sobre la fortuna de los demás y apropia para su patrimonio privado todo cuanto pertenece al patrimonio público, este profeta armado del capricho y la crueldad impunes, rodeado de sus bandas de mayordomos ensangrentados, no aprendió la otra lección de Maquiavelo.

No basta imponer la voluntad; hay que evitar los vaivenes de la Fortuna, pues el príncipe que depende de ella, será arruinado por ella. Pedro Páramo no es Cortés, no es el Príncipe maquiavélico porque, finalmente, es un personaje de novela. Tiene una falla secreta, un resquicio por donde las recetas del poder se desangran inútilmente. La fortuna de Pedro Páramo es una mujer, Susana San Juan, con la que soñó de niño, encerrado en el baño.

No incurriré en el lugar común de decir que la fractura del monolito de Pedro Páramo es el amor de una mujer que no lo quiere a él y a la cual no puede ni comprar ni sojuzgar. Esta fórmula melodramática no es la de Rulfo (por más que Pedro Páramo, como toda novela latinoamericana que se aprecie, tiene que admitir, así sea como reflejo crítico, cómico en Manuel Puig, severo en Mario Vargas Llosa, que el melodrama es el hecho central de la vida personal en América Latina: sólo en el Sumo Pontífice y en Simplemente María nos reconocemos ecuménicamente todos los latinoamericanos).

No; el papel de Susana San Juan es mucho más vasto y más único, más singular. Su primera función, si retornamos de la frase retomada de Eduviges Dyada y a la razón de esta técnica, y si la acoplamos al tremendo aguafuerte político y psicológico del cacique rural que Rulfo acaba por ofrecernos, es la de ser soñada por un niño y la de abrir, en ese niño que va a ser el tirano Páramo, una ventana anímica que acabará por destruirlo. Si al final de la novela Pedro Páramo

se desmorona como si fuera un montón de piedras, es porque la fisura de su alma fue abierta por el sueño infantil de Susana: a través del sueño, Pedro fue arrancado a su historia política, maquiavélica, patrimonial desde antes de vivirla, desde antes de serla. Sin saberlo, ingresó desde niño al mito, a la simultaneidad de tiempos que rige el mundo de su novela. Ese tiempo simultáneo será su derrota porque, para ser el cacique total, Pedro Páramo no podía admitir heridas en su tiempo lineal, sucesivo, lógico.

Pero en el centro mismo de la novela hay un mugido: el silencio es roto por las voces que no entendemos, las voces mudas del ganado mugiente, de la vaca ordeñada, de la mujer parturienta, del niño que nace, del molote inánime que arrulla en su rebozo una mendiga. Este silencio es el de la etimología misma de la palabra mito: mu, nos dice Erich Mahler, imitación del sonido elemental, res, trueno, mugido, musitar, murmurar, murmullo, mutismo. De la misma raíz procede el verbo griego muern, cerrar, cerrar los ojos, de donde derivan misterio y mística, los ritos y las enseñanzas secretas.

Novela misteriosa, mística, musitante, murmurante, mugiente y muda, Pedro Páramo concentra así todas las sonoridades muertas del mito. Mito y Muerte: esas son las dos "emes" que coronan todas las demás antes de que las corone el nombre mismo de México: novela mexicana esencial, insuperada e insuperable, Pedro Páramo se resume en el espectro de nuestro país: un murmullo de polvo desde el otro lado del río de la muerte.

La novela, como se sabe, se llamó originalmente Los murmullos y Juan Preciado, al violar radicalmente las normas de su propia presentación narrativa para ingresar al mundo de los muertos de Comala, dice:

-Me mataron los murmullos

(lo dice claro, mente, es claro)

Lo mató el silencio. Lo mató el misterio. Lo mató la

Juro

21

Kholar

ESTO como comiendo

ESTO (Juro)

muerte. Lo mató el mito de la muerte. Juan Preciado ingresa a Comala y al hacerlo ingresa al mito encarnando el proceso lingüístico descrito por Kahler y que consiste en dar a una palabra el significado opuesto: como el *mutus* latín, *mudo*, se transforma en el *mot* francés, *palabra*, la onomatopeya *mu*, el sonido inarticulado, el mugido, se convierte en *mythos* la definición misma de la palabra.

Pedro Páramo es una novela extraordinaria, entre otras cosas, porque se genera a sí misma, como novela mítica, de la misma manera que el mito se genera verbalmente: del mutismo de la nada a la identificación con la palabra, de *mu* a *mythos* dentro del proceso colectivo que es indispensable a la gestación mítica, que nunca es un desarrollo individual. El acto, explica Hegel, es la épica. Pedro Páramo, el personaje, es un carácter de epopeya. Su novela, la que lleva su nombre, es un mito que despoja al personaje de su carácter épico.

Cuando Juan Preciado es vencido por los murmullos, la narración deja de hablar en primera persona y asume una tercera persona colectiva: de allí en adelante, es el *nosotros* el que habla, el que reclama el *mythos* de la obra.

En la antigüedad el mito nutre a la épica y a la tragedia. Es decir: las precede en el tiempo. Pero también en el lenguaje, puesto que el mito ilustra históricamente el paso del silencio —*mudo*— a la palabra —*mythos*—.

La precedencia en el tiempo —pero también la naturaleza colectiva del mito es explicada por Carl Gustaf Jung cuando nos dice, en *Los arquetipos del inconsciente colectivo*, que los mitos son revelaciones originales de la sique pre-consciente— declaraciones involuntarias acerca de eventos síquicos inconscientes. Los mitos, añade Jung, poseen un significado vital. No sólo la representan: son la vida síquica de la tribu, la cual inmediatamente cae hecha pedazos o decae cuando pierde su herencia mitológica, como un hombre que ha perdido su alma.

Recuerdo dos narraciones modernas que de manera ejemplar asumen esta actitud colectiva en virtud de la cual el mito no es inventado, sino vivido por todos: el cuento de William Faulkner, *Una rosa para Emilia*, y la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*. En estos dos relatos, el mito es la encarnación colectiva del tiempo, herencia de todos que debe ser mantenida, patéticamente, por todos, pues cabe distinguir dos niveles del universo mítico:

El primero es el del *mito cosmogónico*, celebración del origen del nacimiento: Dios crea al mundo y éste es el primer mito.

El segundo es el *mito post-cosmogónico*, en el que la unidad primigenia se pierde al intervenir la historia. Esta pugna histórica puede manifestarse épicamente, como celebración del orden del poder humano, o trágicamente, como lamento de la pérdida de la unidad previa al poder. En todo caso, el mito post-cosmogónico requiere una *representación*: los dioses no repiten el acto de la creación; esta ausencia debe ser reparada por el acto humano representativo. Y este acto a menudo rebasa los límites del mito, su fijeza mortal en el origen, para reclamar la autoridad humana, rebelde y culpable cuando Prometeo desafía a Zeus, *al nivel mítico*, pero aceptable y heroica cuando Agamenón emplea el fuego de Prometeo contra los muros de Troya, *al nivel épico*, pero trágica y dolorosa cuando Agamenón regresa a Argos y conoce en su hogar la falibilidad detrás de la coraza heroica, la fisura de la casa de Atreo. Las tumbas guardadas por Clitemnestra y Electra se llenan con la sangre de las trincheras de Troya y el silencio de la muerte vuelve a reinar, el mutismo original del mito, ansioso otra vez, como dice Hegel, de volver a ser *mythos*, palabra, vida.

En este alto nivel artístico se instala la novela *Pedro Páramo*. Mircea Eliade advierte que el sustrato mítico de la narrativa y de la historia es la evidencia de que el hombre no puede escapar al tiempo porque nunca hubo y nunca habrá un tiempo sin tiempo. Por ello la función de la cultura mítica es hacer saber que el

esto, punto de vista

XX

XX

X

XX
XX

X

XXX

lost paradise

P.P. fuera del mito
JUNG

tiempo puede ser dominado, debe ser dominado si el tiempo primigenio, original sin rupturas, ha de ser reconquistado.

Re-conquistado, ¿por qué? Porque la memoria nos dice que entonces el hombre fue feliz. El arte cumple un vasto recorrido en busca de la tierra feliz del origen, de la isla de Nausicaa de Homero a la Edad de oro de Luis Buñuel, pasando por el Paraíso cristiano de Dante y la Edad de Oro de Don Quijote. Pedro Páramo también contiene su antes feliz: la Comala descrita por la voz ausente de Doloritas, el murmullo de la madre:

Un pueblo que huele a miel derramada.

Pero este pueblo frondoso que guarda nuestros recuerdos como una alcancía sólo puede ser recobrado en el recuerdo; es el "Edén subvertido" de López Velarde, creación histórica de la memoria pero también mito creado por el recuerdo. Hago la distinción griega entre *mnemé*, la memoria que es una técnica y es creada y la *anamnésis*, el recuerdo que es mítico y crea. Hay, pues, dos maneras de reconocer el pasado de Comala y Pedro Páramo.

Uno es el histórico y todas las explicaciones clásicas acerca de por qué se escribe la historia nos devuelven la idea de una estructura, de una cosa creada. Se trata para Herodoto de conservar la memoria de los actos de griegos y bárbaros, para Tucídides de ilustrar la lucha por el poder a fin de evitar que los errores se repitan, para Polibio de demostrar que toda la historia del mundo converge en Roma y para Livio de ofrecer modelos prácticos. Lección, legitimación, explicación, estructura, técnica.

En cambio, el mito tiene un carácter estructurante: estructurante, lo hemos visto, de la épica y de la tragedia; y por ello, de la historia colectiva y de la individualidad. Estructurante, aun, de sí mismo y de otros mitos. El mito, indica Jung en sus *Símbolos de transformación*, es lo que es creído siempre, en todas partes y

por todos. Por lo tanto, el hombre que cree que puede vivir sin el mito, o fuera de él, es una excepción. Es como un ser sin raíces, que carece del vínculo con el pasado, con la vida ancestral que sigue viviendo dentro de él, e incluso con la sociedad humana contemporánea. Como Pedro Páramo en sus últimos años, viejo e inmóvil en un equipal junto a la puerta grande, de la Media Luna, esperando a Susana San Juan como Heathcliff esperó a Catherine Earnshaw en las *Cumbres borrascosas*, pero separado radicalmente de ella porque Susana pertenece al mundo mítico de la locura, la infancia, el erotismo y la muerte y Pedro pertenece al mundo histórico del poder, la conquista física de las cosas, la estrategia maquiavélica para subyugar a las personas y asemejarlas a las cosas.

Este hombre fuera del mito, añade Jung, no vive en una casa como los demás hombres, sino que vive una vida propia, hundida en una manía subjetiva de su propia hechura, que él considera como una verdad recién descubierta. La verdad recién descubierta de Pedro Páramo es la muerte, su deseo de reunirse con Susana —"No tarda ya. No tarda. Esta es mi muerte. Voy para allá. Ya voy" —. Muere una vez que ha dejado a Comala morir, porque Comala convirtió en una feria la muerte de Susana San Juan:

—Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre.

Y así lo hizo.

Pedro Páramo, al condenar a muerte a Comala y sentarse en un equipal a esperar la suya, aparece como ese hombre sin mito del cual habla Jung: por más que la haya sufrido y por más que la haya dado, es un recién venido al reino de la muerte, que es parte de la realidad de la sique. Y la sique —prosigue Jung— no es algo de hoy: su genealogía se remonta a muchos millones de años. La conciencia individual es sólo la flor y el fruto de una temporada surgida del sustrato perenne debajo de la tierra.

JUNG

XX
ESTO

XX

ESTO

ESTO

Jung

Abundio Martínez (monstruo de la muerte)
arriero a caballo P.P.

Concluye Jung: La conciencia individual se encontraría en mejor armonía con la verdad si tomase en cuenta la existencia de este sustrato. "Pues la materia radical es la madre de todas las cosas."

Desde la perspectiva jungiana, es probable que Pedro Páramo, el hombre que no vive, come o bebe como los demás hombres, el hombre sin mito, sólo pueda reconocerse y reconocer a Comala como una ausencia por venir: la muerte está en el futuro, es un fin, nunca un comienzo. Se condena a muerte.

Pero para todos los demás, para ese coro de viejas nanas y señoritas abandonadas, brujas y limosneras, y sus pupilos fantasmales, los hijos de Pedro Páramo, Miguel y Abundio y Juan Preciado al cabo, la muerte está en el origen, se empieza con la muerte, lo primero que debemos recordar es la muerte:

Allá me oirás mejor —dice la voz de Doloritas, la madre de Juan, mientras guía a su hijo entre los murmullos de Comala—. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz.

En la obra de Pedro Páramo, Comala sabe que estamos condenados a muerte:

Abundio
monstruo
P. Páramo
Pedro Páramo es en cierto modo una telemaquia, la saga de la búsqueda y reunión con el padre. Pero como el padre está muerto —lo asesinó uno de sus hijos, Abundio el arriero— buscar al padre y reunirse con él es buscar a la muerte y reunirse con ella. Esta novela es la historia de la entrada de Juan Preciado al reino de la muerte, no porque encontró la suya, sino porque la muerte lo encontró a él, lo hizo parte de su educación, le enseñó a hablar e identificó muerte y voces, o, más bien, la muerte como un ansia de palabra, la palabra como eso que Villaurrutia llamó, certeramente, la nostalgia de la muerte.

Juan Preciado dice que los murmullos lo mataron: es decir, las palabras del silencio. "Mi cabeza venía

llena de ruidos y de voces. De voces, sí. Y aquí, donde el aire era escaso, se oían mejor. Se quedaban dentro de uno, pesadas."

Es la muerte la realidad que con mayor gravedad y temor y ternura exige el lenguaje como prueba de su existencia. Quienes permanecen junto a las tumbas mientras los guerreros y los políticos actúan las hazañas de la epopeya lo saben: ¿no es Clitemnestra la única voz de su hija sacrificada, Ifigenia, en espera del regreso del padre, Agamenón que la sacrificó?, ¿no es Susana San Juan la única voz de su amante sacrificado, Florencio, en espera de la muerte del padre, Bartolomé, que lo sacrificó? Junto a las tumbas: cerca del mito. Rulfo va más lejos: dentro de las tumbas, lado a lado, diálogo de los muertos:

—Siento como si alguien caminara sobre nosotros.
—Ya déjate de miedos. Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados.

En *Pedro Páramo* el mito tiene la precedencia en el tiempo porque tiene la precedencia en la muerte. Por idéntica razón, tiene la precedencia en el lenguaje. "El mito es el nombre de cuanto existe, o subsiste", escribe Paul Valéry, "pero sólo en la medida en la que el habla es su causa". Suprema paradoja: nacido del mugido, del mutismo, el mito se convierte en identidad de la palabra. ¿Por qué? Porque es la primera identidad que adquiere la palabra y también la primera palabra que adquiere la identidad. Hay lenguaje antes de la épica y la tragedia; lo hay, sobra decirlo, antes de la novela, que es una lucha constante por revitalizar el lenguaje corriente, la moneda verbal de la calle: "La marquesa salió a las cinco de la tarde".

El mito es la identidad del lenguaje porque es la primera identidad con el lenguaje. Imaginemos el terror de dar voz por vez primera a los dioses: tal fue el pánico del mitólogo y seguramente pasaron siglos antes de

ESTO

que alguien se atreviese a rebasar el silencio para dar a conocer las divinas palabras. Hegel recuerda en la Estética que el oráculo griego de Dodona, intermediario de la voz de los dioses, no osaba manifestarse sino a través del suspiro agitado del castaño sagrado, el murmullo del arroyo o los tonos que el viento lograba arrancar a la vasija de bronce. El propio Apolo, dios de la sabiduría, sólo revelaba su voluntad a través de la voz indefinida de la Naturaleza, el sondio natural o los tonos inconexos de las palabras.

Hay aquí un esfuerzo gigantesco y prolongado para llegar a identificar mito y palabra y, en su encuentro, mantener el recuerdo, la sique original de la tribu. El mito es la protohistoria, dice Gianbattista Vico, pero una vez inmersos en la historia, sólo a través del mito podemos reconocer de nuevo nuestra filiación, nuestra casa común. Vladimir Propp, en la Morfología del Cuento, distingue una veintena de funciones propias del cuento de hadas ruso. El orden de las mismas puede variar, pero no se encuentra un cuento que no incluya, en una forma u otra, una combinación de varias de estas funciones.

Levi Straus ha aplicado un sistema similar a los mitos, buscando la unidad mitológica mínima, a la vez histórica y estructural, que llama el mitema. A través de tres órdenes de mitemas —el parentesco, los monstruos y los pies— Levi Straus ofrece la radiología mitemática del Edipo y abre un camino para desentrañar, en toda obra narrativa, un sustrato mítico íntimamente aliado al sustrato verbal de la obra. Pero no al nivel mínimo, sino todo lo contrario, al nivel de generalización mayor, es posible también proponer un esbozo de temática universal del mito que incluiría las siguientes constantes:

- 1) El mundo creado (R. Crusoe)
- 2) La pugna entre los dioses y los ancestros
- 3) La Edad de Oro Cervantes
- 4) La pérdida del Paraíso } Cumbres
- 5) Los amantes originales } Borascosas

- 6) La mujer incomprendida Ana Karenina, Emma Bovary
- 7) El asesinato de la Divinidad (Endemoniados (Dostoievski))
- 8) El robo del fuego sagrado D. Quijote, Ah ab.
- 9) La regeneración anual del mundo
- 10) La concepción virginal del héroe.
- 11) El incesto T. Uzun, Musil
- 12) La rivalidad entre hermanos (Chaos Koranizor)
- 13) La madre dolorosa (Gorki, la de Raskolnikov)
- 14) El exterminio del monstruo (Moby Dick)
- 15) La resurrección del héroe (Stimou y Costino)
- 16) La tierra de los muertos Rulfo

¿Hay mitos nuevos, nacidos de circunstancias nuevas? El gran crítico de Harvard, Harry Levin, recuerda que Emerson pidió una mitología industrial de Manchester y Dickens se la dio; Trotsky pidió un arte revolucionario que reflejase todas las contradicciones del sistema social revolucionario, pero Stalin se lo negó. En cambio, es difícil no encontrar resonancias ciertas, degradadas, como dice Mircea Eliade, pero no menos significativas, de las constantes más generales que enumeré arriba:

Robinson Crusoe asiste a la creación del mundo: es el Zeus protestante, el Yavé del capitalismo. El Marqués de Sade en el siglo XVIII y Proust en el nuestro, le dan la inflexión de la perversidad a la pugna entre Dios y los Ancestros: las orgías del castillo de Blangis son, quizás, menos temibles que el desafío íntimo a la divinidad y al parentesco que cometen la señorita Vinteme y su amante lésbica al escupir sobre el retrato del padre muerto. La Edad de Oro reaparece como evocación reverberante en Cervantes la pérdida del paraíso y los amantes originales tienen su realidad novelística más alta en las Cumbres borrascosas de Emily Brontë y los avatares modernos de Eva, la mujer incomprendida, se llama Emma Bovary y Ana Karenina. El asesinato de la divinidad es el requisito para que los endemoniados de Dostoievsky consagren en la historia, parejamente, al nihilismo y al totalitarismo y la regeneración anual del mundo es celebrada por

X

Conclusión
de Fuentes.

ESTO

28

una larga línea de novelas, de Rousseau a D.H. Lawrence pasando por Thomas Hardy.

La concepción virginal del héroe está implícita en todas las madres puras de la novela sentimental del siglo XIX y aun en las más grandes: la madre de David Copperfield y la de Lucien de Rubempré. La *mater dolorosa* es la de Raskolnikov y es la de Gorki, y la rivalidad entre hermanos es el mito que mueve la intriga de los *Hermanos Karamazov*, el *Hombre de la máscara de hierro*, los *Hermanos Corsos* y *La casa de los Pyncheon* de Nathaniel Hawthorne. El mito del incesto está en el centro de las obras modernas de Thomas Mann y Robert Musil, el exterminio del monstruo es el mito de *Moby Dick* y la resurrección del héroe el de *Crimen y castigo* a través del contacto con la tierra rusa, el de *Tonio Kruger* en la vida del arte y el de *Don Quijote* en la fe en la lectura; pero también el de Esteban Dédalo en los laberintos de "la conciencia creada de mi raza".

El fuego sagrado salen a robarlo Don Quijote por los caminos de La Mancha y el capitán Ajab por las avenidas del océano, Vautrin en la conquista de París y Sorel en la conquista napoleónica de la señorita de La Molle, todos ellos versiones del Prometeo y de su vástago más famoso, el Dr. Fausto renacentista de Marlowe, individualista de Goethe y finalmente el Leverkühn de Thomas Mann, el Fausto corrompido por la distancia entre el arte y la historia en el siglo XX.

La tierra de los muertos, en cambio, tiene escasa descendencia novelística. Es el mito de Juan Rulfo y en él este autor crea y encuentra su arquetipo narrativo.

Para Jung, el arquetipo es el contenido del inconsciente colectivo, y se manifiesta en dos movimientos: a partir de la madre, la matriz que le da forma; y a través del padre, el portador del arquetipo, su *mitóforos*. Desde esta ventana, podemos ver la novela de Rulfo como una visita a la tierra de la muerte que se sirve del conducto mítico supremo, el regreso al útero,

a la madre que es recipiente del mito, fecundada por el mito -Doloritas y las madres sustitutas, Eduviges, Damiana, Dorotea-

¿Hacia qué cosa nos conducen todas ellas junto con Juan Preciado? Hacia el portador del mito, el padre de la tribu, el ancestro maldito, Pedro Páramo fundador del Nuevo Mundo, el violador de las madres, el padre de toditos los hijos de la chingada.

Todas las parejas posibles e imposibles de la literatura que Julieta Campos enumera en su más reciente novela de Orfeo y Eurídice a Hans Castorp y Claudia Chauchat, buscan salvarse juntos de la muerte y reconquistar el pasado idílico, el paraíso personal perdido. Pero aquí, ¿cómo reconstruir nada, a través de esta madre humillada y este padre cruel?, ¿cómo desalojar a la muerte con el odio, la venganza, el resentimiento y la humillación?

El desplazamiento de la promesa de vida y regeneración del mundo yermo de Pedro Páramo y Doloritas, los padres de Juan Preciado, al mundo erótico de Susana San Juan resulta imposible porque dijimos Susana pertenece al mito y Pedro Páramo a la épica. Susana San Juan, protagonista de varios mitos entrecruzados -el incesto con su padre Bartolomé, la pareja idílica con su amante Florencio- es portadora de uno que los resume todos: el del eterno presente de la muerte. Enterrada en vida, habitante de un mundo que rechina, prisionera de una "sepultura de sábanas", Susana no hace ningún distinguo entre lo que Pedro Páramo llamaría vida y lo que llamaría muerte: si ella tiene "la boca llena de tierra" es, al mismo tiempo, porque "tengo la boca llena de ti, de tu boca, Florencio".

Susana San Juan ama a un muerto: una muerta ama a un muerto. Y es esta la puerta por donde Susana escapa al dominio de Pedro Páramo. Pues si el cacique tiene dominios, ella tiene demonios. Loco amor, lo llamaría Breton; loco amor de Pedro Páramo hacia Susana San Juan y loco amor de Susana San Juan hacia ese nombre de la muerte que es Flo-

ESTO

ESTO

ESTO

rencia. Pero no loco amor de Susana y Pedro.

Por su clima y temperamento, *Pedro Páramo* es una novela que se parece a otra: las *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë. Es interesante compararla porque ha habido una pugna necia en torno a la novela de Rulfo, una dicotomía que insiste en juzgarla sólo bajo la especie poética o sólo bajo la especie política, sin entender que la tensión de la novela está entre ambos polos, el mito y la épica, y entre dos duraciones: la duración de la pasión y la duración del interés.

Esto también es cierto de la obra de Emily Brontë, donde Heathcliff y Cathy pertenecen, simultáneamente y en tensión, a la duración pasional de la recuperación del paraíso erótico de la infancia y a la duración interesada de su posición social y su posesión monetaria. Georges Bataille ve en *Cumbres borrascosas* la historia de la ruptura de una unidad poética y en seguida la de una rebelión de los expulsados del reino original, de los malditos poseídos por el deseo de recrear el paraíso. En cambio, el crítico marxista Arnold Kettle ve en la obra la historia de una transgresión revolucionaria de los valores morales de la burguesía mediante el empleo de las armas de la burguesía: Heathcliff humilla y arruina a los Lynton manipulando el dinero y la propiedad, los bienes raíces y las dotes matrimoniales.

Ambos tienen razón respecto a Brontë y la tendrían respecto a Rulfo. No son estas novelas reducibles. La diferencia entre ambas es más interna y secreta: Heathcliff y Cathy están unidos por una pasión que se sabe destinada a la muerte. La sombría grandeza de Heathcliff está en que sabe que por más que degrade a la familia de Cathy, manipule y corrompa monetariamente a sus antiguos amos, el tiempo de la infancia compartida con Cathy —esa maravillosa instantaneidad— no regresará; Cathy también lo sabe y por ello, porque ella es Heathcliff, se adelanta a la única semejanza posible con la tierra perdida del instante: la tierra de la muerte. Cathy muere para decirle a Heathcliff —Éste es nuestro hogar verdadero, reúnete

aquí conmigo.

Susana San Juan hace sola este viaje y por ello su destino es más terrible que el de Catherine Earnshaw. No comparte con Pedro Páramo ni la infancia ni el erotismo ni la pasión ni el interés: Pedro Páramo ama a una mujer radicalmente separada de él, a un fantasma que, como Cathy, le precede a la tumba pero sólo porque Susana ya estaba muerta y Pedro no lo sabía. Y sin embargo, Pedro la amó, Pedro la soñó y porque la soñó y la amó es un ser vulnerable, frágil, digno a su vez de amor y no el cacique malvado, el villano de película muda, el conquistador de los muros de Palacio, que pudo haber sido. Pedro le debe a Susana su herida; Susana le invita a reconocerse en la muerte.

La muerte, dice Bataille de *Cumbres borrascosas*, es el origen disfrazado. Puesto que el regreso al tiempo instantáneo de la infancia es imposible, el loco amor sólo puede consumarse en el tiempo eterno e inmóvil de la muerte: un instante sin fin. El fin absoluto contiene en su abrazo todas las posibilidades del pasado, del presente, y del futuro. La infancia y la muerte son los signos del instante porque siendo instantáneos, sólo ellos pueden renunciar al cálculo del interés.

Infancia y muerte: ¿serán estos los dos temas verdaderos de *Pedro Páramo*?, ¿se resuelven en esta cercanía las oposiciones entre mito y epopeya, el pasado idílico que recuerda Doloritas y la antigua desgracia que recuerda la Cuarraca, el mugido inarticulado de las vacas y las pesadas palabras que matan a Juan Preciado?

Rulfo, como Job en el sueño de la tumba, escribe una novela poemática donde no cabe hacer la distinción entre *hypnos* y *tanatos*, entre el sueño y la muerte. La educación de Juan Preciado, no una educación sentimental ni un *bildungsroman*, sino un *totensroman*, una novela para la muerte y un *angsttraum*, un sueño para el miedo, ha consistido en viajar hacia el origen para llegar al padre y descubrir que el padre es historia y la historia es injusta y que el padre, el jefe, el conquistador, debe morir para ingresar al eterno pre-

ESTO
XX
X

XX

X
XX

ESTO

sente, que es la muerte.

En la muerte, retrospectivamente, sucede la totalidad de Pedro Páramo. De allí la estructura paralela y contigua de las historias: cada una de ellas es como una tumba; más bien: es una tumba, crujiente, mojada y vecina de todas las demás. Aquí, completada su educación en la tierra, su educación para la muerte y el terror, acaso Juan Preciado alargue la mano y encuentre, él sí, ahora sí, su propia pasión, su propio amor, su propio reconocimiento: acaso Juan Precia-

do, en el cementerio de Comala, acostado junto a ella, con ella, conozca y ame a Susana San Juan y sea amado por ella, como su padre quiso y no pudo, y quizás por esto Juan Preciado se convierte en fantasma para conocer y amar a Susana San Juan en la tumba.

El destino entonces se habrá cumplido, fuera de las páginas del libro en cuyo centro el ganado muge, una limosnera arrulla un molote como si fuese un crío porque le sucedió una desgracia allá en sus tiempos y el silencio busca desesperadamente a la palabra.

Aprender de Rulfo
el uso del diálogo

Glosario de Términos Literarios

ABSTRACCION

Una idea o cualidad extraída de un acto particular o de un objeto concreto al cual originalmente estaba adherida. Números, clases y atributos son abstracciones que no existen por ellas mismas sino en objetos y acciones. Los sentidos perciben cosas concretas; la mente puede convertirlas en significados abstractos. Por ejemplo, el narrador del cuento «Bartleby» de Melville, extrae de un acto concreto ("...me devolvió los peniques y chelines cuidadosamente sueltos en el suelo...") la abstracción expresada como "la *honestidad* de este hombre común". En muchas ficciones modernas las abstracciones se evitan según la riqueza, complejidad y precisión de un acto u objeto específico esté presente. Las ideas abstractas se provocan, naturalmente, pero están sustentadas por una circunstanciabilidad concreta. El tema de un cuento no es la historia sino una abstracción de ella. Y el tema es relativamente menos significativo hasta que puede ser percibido en la instancia específica de donde fue sacado (ver también "Imagen" y "Circunstancialidad").

ACCION

Cadena de hechos en un cuento, especialmente los movimientos que van desde la perturbación hasta el equilibrio. Como distintivo del argumento o trama, la acción denota los hechos por sí mismos, no su ordenación unificada (ver "Argumento").

ALEGORIA

Narración en la que, punto por punto, las abstracciones son representadas por personajes específicos, acciones u objetos. Puede reflejar o no, en los niveles literales, las experiencias humanas normales. Pero siempre reflejará un significado superior, ya sea intelectual, moral, religioso o político. Debe corresponder estricta y consistentemente con cada punto del significado superior —la idea o sistema de ideas— que esté reflejando. Una buena alegoría debe reunir tres condiciones: 1, los hechos literales, personajes y objetos deben concurrir para una efectiva aunque no necesariamente verosímil narrativa; 2, los detalles de la narración deberán corresponderse con sus equivalentes abstractos; 3, el significado superior al que apuntan los detalles debe ensanchar la experiencia universal humana (ver págs. 169/170).

ALUSION

Una breve referencia, tácita o manifiesta, a una persona, lugar, hecho u obra de arte bien conocida. La asociación evocada por la referencia agrega claridad y a menudo profundidad al significado. Una alusión también puede sugerir comparaciones o contrastes en aquellos aspectos de la narración aludidos.

Algunos ejemplos de temas

Sobre el «tema»

01 Se podría intentar una definición diciendo que es la idea que se sustenta en la historia, su finalidad central. Responde a ¿cuál es su propósito principal y qué nos revela?

02 No todas las narraciones lo tienen. Hay historias en las que el autor sólo se propone horrorizar, excitar, crear suspenso, hacer reír, sorprender al lector con un final imprevisto, hallar al asesino; características, todas éstas, de la literatura de evasión.

03 Hay tema cuando el autor ha procurado, conciente o no, aprehender algún aspecto de la realidad revelando o resaltando algún aspecto de ella; cuando el autor ha introducido algún concepto que la historia procura ilustrar. Aparece, tras la lectura y captación total del texto, como un residuo de significado, como un signo que simboliza todo el contenido de la historia.

04 Hay tema en todas las ficciones 'interpretativas' y sólo en algunas de evasión. En las primeras, suele ser el propósito o finalidad de la historia. En la segunda, cuando lo hay, es una excusa, una especie de percha donde colgar la historia.

04 También puede ser tema la revelación de un tipo humano. Entonces el tema es la descripción concentrada del personaje revelado, y su respuesta a la pregunta formulada en 01 responde: "Existe gente así". Ampliando este hecho, cuando hay personajes específicos en situaciones específicas, y se habla de sus relaciones entre ellos y de ellos con el mundo, entonces el tema sería la visión del mundo o de la vida, ingrediente fundamental de los grandes escritores de todos los tiempos.

05 El tema relaciona y ensambla todos los elementos de un relato y constituye finalmente su unidad. Pero cuidado, hallar el tema no es definir una historia, sólo nos sirve para entrar verdaderamente en ella. El propósito de una narración no es exponer un tema sino interpretar a través de él un aspecto de la realidad. No se dirige sólo a nuestro intelecto sino a las emociones, los sentidos, a la imaginación. El mejor tema no significa nada si no está encarnado en el todo de la historia. Por eso, si decimos que el tema de Otelo por ejemplo,

Ante el gloriar y de variada.
niña tradición hispana

es el terrible coste de los celos, con ello no abarcamos la profundidad de la obra, Hallar el tema es descubrir su unidad,

06 A veces el tema suele mostrarse en alguna frase del autor o acción de un personaje; otras, está implícito en la historia, en las relaciones entre sus elementos, El narrador no es filósofo ni pensador, su misión es revelar la vida, Los buenos autores no escriben para ilustrar un tema o en busca de moralejas o mensajes, sino para dar vida a algo y con ello producir placer, Si esto está logrado, el tema fluye solo, respondiendo a la pregunta ¿qué revela este relato?

En consecuencia, no hay que buscar temas para escribir, sino segmentos de vida,

07 Los temas de la literatura de evasión no modifican al lector ni le revelan nada; en cambio confirman sus prejuicios, refuerzas las opiniones más comunes (por ejemplo, el trabajo ennoblece), satisface sus deseos, Representan la vida como nos gustaría que fuese, no como es, La literatura interpretativa cuestiona estos tópicos y procura modificarlos; expone temas, que examinan o explican los hechos, con los que podemos estar de acuerdo o no, En todo caso, pone en movimiento nuestro juicio, nos hace reflexionar, además de agradarnos por su belleza, Buscar, como lectores, el tema, nos sirve para ver aspectos del relato que puedan haber pasado inadvertidos, Es además la prueba de que hemos comprendido la historia, Y comprender bien y a fondo una historia es una de las vías de acceso para escribir bien las propias,

08 Consejos para buscar el tema; a] explorar la naturaleza del conflicto central y sus derivaciones; b] ver qué cambios se han producido en el personaje central y qué aprendió éste antes de concluir su acción final; c] ver si el título nos orienta,

09 Es conveniente; a] expresar el tema en una frase con sujeto y predicado; decir algo de algo, que no sea una simple nominación, como por ejemplo decir que el tema de "Es que somos tan pobres", de Rulfo, es la pobreza; más correcto sería decir que es "la pobreza que conduce a la pérdida del futuro"; b] no debe contener referencias a los hechos o a los personajes; c] es raro que un tema sea claramente expresado con una generalización universal; d] desde que tema es el concepto central de la historia unificado, la definición debe abarcar todos sus elementos, o la mayor parte de ellos; e] puede ocurrir que la historia no tenga unidad, lo cual dificulta el hallazgo del tema; ante lo cual, no debe ser contradecido por ninguna parte o detalle de la historia, y todo debe pertenecer

al texto, nunca a nuestra experiencia personal; f] cuidado de no caer en el cliché, no acudiendo a viejas sentencias o fórmulas verbales,

10 Entre el tema y el autor, generalmente hay siempre una relación de simpatía. Cada autor busca o encuentra los temas que de alguna manera se vinculan con sus preocupaciones centrales, sus vivencias, sus sentimientos, con su mundo. El tema de "Es que somos tan pobres" de Rulfo, difícilmente hubiese tentado a Cortázar por ejemplo, que vibra en otras cuerdas y es sensible a otros aspectos de la realidad. Cuando se nos presente un tema, conviene preguntarse si tiene alguna relación, por más remota que sea, con nuestra visión del mundo y de la vida. Y si ésta existe, entonces vamos por un buen camino. En caso contrario, las posibilidades de fracasar son mayores,

Eva futura
El midasno secreto
La fortuna x la ciencia
Los muertos
Bartleby.

Sobre el concepto "argumento"

Queridos amigos: Intentamos definir lo que entendemos por "argumento" en una ficción, diciendo que es un conjunto de hechos que componen una historia. Habría que agregar: de hechos y personajes, pero por ahora nos interesa aislar el concepto "argumento". Es como el plano del terreno que recorreremos, pero no el viaje. Es el elemento más aparente o fácil de la ficción, lo que salta a la vista, y se concentra normalmente en los sucesos principales. No debe confundirse con el "contenido" de la narración.

No debemos leer (o escribir) en función exclusiva del argumento o acción, sino a través de él, buscando lo que pueda revelarnos. En un buen relato las acciones son connotativas, conducen a un significado, no están puestas porque sí.

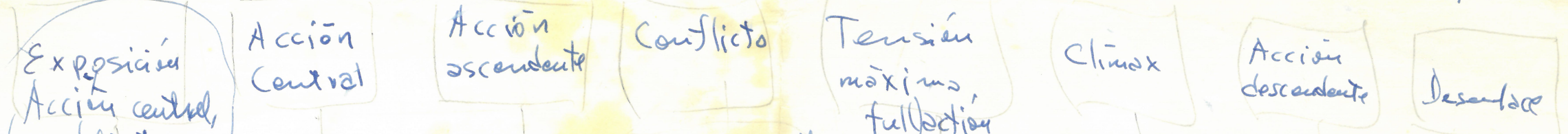
En todo relato hay protagonistas y antagonistas. El choque de acciones, ideas o deseos entre ambos constituye lo que se denomina "conflicto". Este puede ser en contra de fuerzas externas, naturaleza física, personas o grupos, sociedad, hombre contra su entorno, contra elementos de su propia naturaleza (hombre contra hombre); y su naturaleza puede ser física, mental, emocional o moral. El personaje central del conflicto es el protagonista (bueno o malo); lo que está en su contra, antagonista (personas, cosas, convenciones sociales, su propio carácter).

Suspense: responde a la pregunta del lector: ¿qué pasará ahora? No es absolutamente necesario. Para descubrir su validez conviene preguntarse cuál es su significado. Su elemento principal es la sorpresa, muy común en la literatura de evasión. El final sorpresivo es legítimo: cuando es hallado mediante un juego limpio, sin escamoteos previos; cuando sirve a un propósito o significado; cuando parece lógico y natural, no conseguido por manipulación de coincidencias falsas o forzadas; cuando refuerza el sentido de la historia contada. Esto se vincula con lo que se conoce por final feliz o final triste. Sobre este tema podemos decir que una historia artísticamente resuelta no necesita estos extremos. Una buena historia prefiere la indeterminación, como sucede en la vida.

La unidad artística es esencial al buen argumento. No debe contener nada irrelevante, que no contribuya al sentido real y total; nada que no haga avanzar los hechos en el sentido real de la historia. Cada hecho debe engendrar al siguiente, formando una cadena de efectos. No manipular el argumento ni dejarse llevar por necesidades afectivas ajenas a la historia. La manipulación conduce a la falta de convicción, a lo artificial. Las secuencias deben ser probables, es decir, convincentes, no forzadas.

Función del argumento: vincular o relacionar los incidentes en el sentido total de la historia. Recordar que el argumento es importante por lo que revela, no por su entramado más o menos ingenioso.

¿USCAR LO QUE PUEDA REVELARNOS UN ARGUMENTO



Burca
Montenegro

Prota. y anta.
dropus de acciones
o ideas. Contre:
fijas. d. externas,
naturaleza física,
sociedad, perso-
nas, entorno,
etc. y su naturaleza,
puede ser física,
mental, emocio-
nal o moral;

11 de julio
Londres

VER.
ORIS percepción
y capacidad expresiva

El final
sorpresivo y
legítimo
cuando se lo
habla sin
escamoteos
previos. Sorpre-
sa o profunde-
da lit. evasión.

Cuento de
Felisberto se
su crederes
y. cuerpo es
El Partes.

El nuevo Sirve a un
propósito o signifi-
cado; debe ser mate-
rial (ver Deus ex mach-
ina).
Una buena
historia no
llega a extre-
mos, prefiero
la indeter-
minación,
como la
vida.

Generalmente
introduce per-
sonajes,
tiempo y
situación.
Defini-
ción arpe-
mento: es
el camino,
no el viaje.
No confundir
con el "conte-
nido". Es un
conjunto de he-
chos y persona-
jes que compo-
nen una
historia.

El corazón
del relato:
el humor
piso algo,
blanduzco.

Es impor-
tante por
lo que
revela, no
por su
ingrui-
dad.

La lincha-
zón, lo
se d., etc.
Deben hacer
avanzar
los hechos
en el sentido
real de la
historia.
No debe tener
nada irrele-
vante.
Cada hecho
enuncia al
siguiente.
Cadena de
efectos

Comencios,
su propio
carácter

Suspens:
¿qué
pasará
ahora?
Debe tener
significado,
no ser
gratuito.
Reforzar el
sentido de
la historia
contada.
No debe ser
forzado.

Revolu-
ción y
desarrollo
de la mis-
ma, de
problema
plantado

Revela-
ción
máxima
de acción
signifi-
cativa

El hecho
que se
tran-
quiliza
y navega
a la deriva.
en el
cuento
de Qui-
rosa

Acciones deben
ser connotativas:
conducen a un signifi-
cado.

RESUMEN DE LAS ESTRUCTURAS ESTUDIADAS

ARGUMENTO

1. Determinar quién es el protagonista de la historia. Determinar el conflicto. ¿Es éste físico, intelectual, moral o emocional?
¿Tiene unidad el argumento? ¿Conducen todos sus episodios al significado y al efecto de la historia? ¿Nace cada episodio como consecuencia del anterior y conduce al siguiente? El final, ya sea feliz o no, o indeterminado, ¿está conseguido limpiamente?
2. Si hay suspense en la obra, ver si responde a la pregunta ¿y qué va a pasar ahora? Trata de hallar, si los hay, ejemplos de dilema y de misterio.
3. Si existe el elemento sorpresa, ver si ésta ha sido limpiamente usada, es decir, no manipulada de antemano. Ver si esa sorpresa es significativa o no, es decir, si conduce al propósito final de la historia.

PERSONAJES

4. ¿Qué medios utiliza el autor para revelarnos a los personajes? ¿Son directos o indirectos? ¿Los describe o los hace actuar? ¿Tienen realmente vida o son ideas o metáforas? ¿Son cortados de una sola pieza, es decir, malos o buenos, o son indeterminados o ambiguos?
5. Ver si sus acciones son consecuentes con ellos, y por lo tanto convincentes. Recuerden el ejemplo de los angelitos que les dí, ésos que juegan a ser malos y no pueden.
6. ¿Están los personajes suficientemente desarrollados como para justificar su rol en la narración? ¿Son redondos o forzados?
7. Si el personaje evoluciona, o se va revelando o cambiando, determinar: a) si esos cambios se justifican, de acuerdo

Am

con lo que el personaje es por definición, es decir, si no ha sido forzado; b) si está suficientemente motivado para esos cambios; c) si el "tiempo" interno de la narración es suficiente o no para esos cambios.

TEMA

8. Ver si la historia lo tiene o no.
9. Para buscarlo, recordar: a) qué nos revela esta historia; b) qué propósito ha tenido el autor, qué me ha querido decir; c) cuál es la naturaleza del conflicto principal; d) qué cambios ha sufrido el personaje; e) qué nos dice el título.
10. Definirlo con una oración que tenga sujeto y predicado. Recordar que "todos" los elementos de la narración deben caber en la definición, de lo contrario ésta es errónea. Hallar el tema de una historia significa haberla comprendido totalmente. Ver si es significativo y revelador.

PUNTO DE VISTA

11. Recordar: quién cuenta la historia y hasta dónde le está permitido llegar.
12. Determinar el punto de vista: narrador omnisciente, omnisciente limitado, primera persona, objetivo o dramático.
13. Considerar si es el adecuado o no y ver qué pasaría si lo cambiásemos por otro.
14. Recordar que todos son limitados, y que cada uno sirve para determinado "color".
15. Respetar los límites de cada uno.
16. Recordar que cuando las historias nacen bien, vienen con su punto de vista ya resuelto.

SIMBOLO E IRONIA

17. Recordar el concepto "compresión". Se produce cuando las palabras están cargadas de otros significados.
18. Ver si en la historia en cuestión existen o no símbolos e ironía.
19. Recordar que son guiños del autor, repeticiones estratégicamente distribuidas; releer "Colinas como blancos elefantes", de Hemingway, y ver el uso de los símbolos. Aplicar el criterio de búsqueda a otras historias, que podrán tenerlos o no.
20. Recordar los casos de ironía: verbal (damos a entender lo contrario de lo que decimos); dramática (contraste entre lo que se dice y lo que el lector entiende por cierto); situacional (discrepancia manifiesta entre la apariencia, o sea lo que sucede en la superficie, y una realidad profunda, recuerden que vanidosamente puse como ejemplo mi cuento "Tía Lila", donde se describe un partido de fútbol pero se está hablando de un genocidio o asesinato de inocentes. Recordar que la ironía y los símbolos significan "compresión", ese elemento tan importante en cualquier texto literario.

HUMOR, EMOCION, SENTIMENTALISMO

21. Entendemos por humor y emoción la aprehensión sensual del conocimiento revelado en un texto literario. Estos conocimientos o revelaciones penetran en nosotros a través de los sentimientos, al revés de los que pueda darnos la filosofía, la historia o la psicología.
22. El humor debe brotar de la acción, ser significativo. Surge de una visión cómica de la vida, "El pedido de mano" de Chejov es un buen ejemplo.

23. En obras como "Frankenstein", el horror parte de una irrealidad básica, es el producto final, y exagera o falsifica la realidad. En la escena de Dostoyevski donde el padre borracho retuerce el brazo de su hija pequeña, el horror es el acompañamiento natural de una revelación de vida, lo verdaderamente terrible es la realidad, no el monstruo inventado, y en vez de ocultarla, descubre la realidad.
24. Las emociones no deben describirse, surgen de la acción, están en la historia, sostenidas por la situación, y expresan la complejidad, ambigüedad y variedad de la vida. Se obtienen mediante un tratamiento honesto de los personajes y las situaciones. El sentimentalismo, en cambio, exagera y manipula la materia, recuerden las series televisivas y los tangos lacrimógenos.
25. La pregunta que debemos hacerle a un texto para buscar humor y emoción son: ¿Surgen de los hechos o están manipuladas por el autor?

FANTASIA

26. "Verdad", en ficción, no significa fidelidad a los hechos. La ficción es lo opuesto a éstos. La finalidad del narrador es comunicar verdades por medio de hechos imaginarios. Una situación improbable puede revelar una verdad sobre la condición humana, como por ejemplo "Los viajes de Gulliver", "La divina comedia", "La Odisea".
27. Puede ser escapista o de evasión, o interpretativa. En el primer caso, se trata de entretener al lector contándole una aventura con platos voladores, describiendo su mecánica; la finalidad es divertir, no revelar nada. En el segundo, el mismo tema puede ser utilizado para crear circunstancias en las que la conducta humana puede ser observada y estudiada.

28. Hay cuentos realistas, sin fantasía, que falsean la verdad. Hay cuentos de los llamados fantásticos, con fantasía, que revelan la verdad. Todo depende, como siempre, de la finalidad del autor. Las preguntas: ¿Hay fantasía? ¿Está utilizada por el gusto de la fantasía misma o expresa una verdad humana?

29. Para juzgar los cuentos, debemos formular dos preguntas: ¿Ha conseguido el autor su propósito central? ¿En qué medida es éste significativo y qué profundidad tiene?

PROPUESTA DE CUENTOS A LEER DURANTE EL CURSO

Kafka/La metamorfosis

Cortázar/El perseguidor

Joyce/Los muertos

Gogol/El capote, La nariz

Chejov/Vaňka

Faulkner/Una rosa para Emilia

Hawthorne/Wakefield

Hemingway/Un lugar limpio y bien iluminado

James/Otra vuelta de tuerca

Flaubert/Un corazón simple

Tolstoy/La muerte de Iván Ilich

Maupassant/La señorita Harriett

Ayala/El Hechizado

Bierce/Un suceso en el puente del río del búho

Melville/Bartleby, el escribiente

García Márquez/Un viejo con unas alas enormes

Hernández (Juan José)/Así es mamá

Rulfo/Es que somos tan pobres

Jacobs/La pata de mono

Borges/El milagro secreto

Villiers de l'Isle-Adam/La tortura por la esperanza

Poe/El corazón delator

Leopoldo Alas/ Adiós, cordera

Introducir el Conde Olivos,
 a su vez cada cuando aparecen
 Mozart o cualquier otro
 músico, las aves que van
 volando se paran a escuchar.
 Los demás versos generarán
otras situaciones.

IMP. Para esp. "Urutai". El pajarraco
 aparece en la mano del rey, en
 busca de afecto (como el mono
 en el cuento de Ayala), cuando el
 Sordaca va a darle la mano,
 de modo que pierde el turno,
 y va detrás visto Ayala, pero
 se se la da.

Los mejores, el impetu
 a. hora y calla y luego
 es Cervantes en la eternidad,
 la revelación que todo es lo mismo,
 la misma sustancia y materia por
 hace "variaciones", una

Entre el 2 y 5 de octubre,
 H. York.

conde Olivos

araña es Beethoven, etc., por
 ese Mozart aparece, todo es
 lo mismo dice.

(La Voz Poética de una Generación)

ENCUENTROS CON EL 50

del 27 al 29 de Mayo

Oviedo 1987

Ediciones F.M.

Hasta 3/10 vsta

54158202 (10:10)

Part. 5646924
 Pilar Martín López x
 250.000 Ptas.

(a) 250.000 Ptas.

diffusion

Sordali, la punta
 Balú, la punta
 del velo.



Humor y emoción

Filosof } conocimiento
 Hist. }
 Psico }
 Lit. }

" penetran a través de nuestros sentimientos. los tocan."

aprehensión sensorial del significado y conocimiento revelado.

Christe — no es significativo

Humor y burla } es significativo, fluye de la acción } una visión cínica de la vida.
 Ej) El pedazo de mano

Horror — puntos que cruzan

Frankenstein
 ↓
 el horror es el producto final

↓
 Inestabilidad básica

↓
 Exageran y falsifican la realidad.

Borotcho Dostoiowski

↓
 El honor es el acompañamiento natural de una revelación de vida.

↓
 Lo terrible es la realidad.

↓
 descubren la realidad

La Tachia, qué hay.

Emoción y sentimentalismo

Sentimentalismo

- Dibaja desde afuera } se describen
- Idiomas y acentos
- Series televisivas
- Emoción engañosa o inventada
- Exageran y manipulan la materia

No usar

- Términos como triste, patético, feliz, desconsolado
- No forzar con palabras lo que uno siente en la historia

- Tópicos: sufrimiento, maltrato, patriotismo, etc.
- Busca efectos ~~en~~ ajenos a la propia historia
- Visión edulcorada

- Stock de personajes, tópicos
- Todo tiene un lado positivo, siempre triunfa la virtud, el sufrimiento va al ciclo.
- Trilce - Citar cuento "El pedazo de mano"

Sin embargo de Camula: a ver si hay emoción y donde, o sentimentalismo y donde.

Emoción

- Como los personajes, indirectamente.
- No debe describirse

• Trata la vida con fidelidad



• La emoción está en la historia, expresada por la situación.

• Conviene con la verdad.

Stock de Temas

La emoción se obtiene con un tratamiento honesto de personajes y situaciones, que refleje la complejidad ambigüedad variedad de la vida

Antecedentes

- Utopia y Utopia
- Platón: República / A.C.
- T. Moro: Utopia
- F. Bacon: Nueva Atlantida
- T. Campanella: La ciudad del Sol
- Herbert G. Well - Satiras
- A. Huxley: Un mundo feliz

17 siglos

Simulaciones científicas

Con contenidos
míticos
psicológicos
filosóficos
lo paranormal
(soluciones maravillosas,
insólitas pero posibles
en la ficción)

- Hoffmann
- Poe
- Alfred ~~van~~ Jarry
- Kafka
- Borges
- Cortázar

Narrar lo desconocido

Con apotes científicos (ciencia ficción) no confundir

- Salgari
 - Stevenson
 - Bredbury
- subordinan lo científico a la imaginación

Con apotes científicos es ficción
ampliada por la imaginación científica

Posibilidades latentes del orden científico concretadas pero posibles

- Julio Verne
- Herbert Wells
- E. L. Holmberg
- Luyones
- Isaac Asimov
- Fred Hoyle
- etc.

Elementos

- Mito (inconc. colectivo mem. pueblos)
- Psicología (subconsciente)
- Metempsicosis (transmigración)
- Policial (qu inventó Poe)
- Metamorfosis

Juanes M. Oro La Ciudad del Sol Tomo, Camy, Gualta
 Republica Platón Bacon, la nueva Atlántida

- Verdad ≠ hechos. Son opuestos
- Juego, de la mente al papel.
- Imaginados en profunde, corporizan verdades vida humana

Oswell Wells Huxley Hundo Feliz Brubbery Utopico y científico

Distancia

Finalidad artist. Comunicar verdades (hechos imaginarios).

Ej.: Gulliver, partiendo situación improbable revela verdades sobre la condición humana, más cierta que si hubiera surgido de situae. real.

- La noche boca arriba
- La Metamorfosis

Mito (inconsciente colectivo) de lo pueblo. Parapsicología (subconsciente) Metamorfosis: no rigen leyes Policial

Ambito clasico: espejos Sueños espacio ext

Materializa } introduce existencia humana

- fantasmas
- dragones
- hadas
- monstruos
- invoces espacio
- milagros

Fábula Ciencia ficción ghost stories

Escapista o falso

- Exhibe maravillas mecánicas
- Entretienen el aventuras no significativas
- Queda en su propio fin, el gusto por lo extraño

Interpretativa o verdadera

- Utilizado como medio donde lo conducto humana puede ser observada y estudiada.
- Comunica un conocimiento profundo.
- Necesidad de verdad

Parten de fantasía pura:

- Div. Comedia
- Odissea
- Gulliver
- Alicia
- Sueños Quevedo
- Job

Escala valores:

- Si el propósito central no ha sido conseguido
- En qué medida este propósito central es significativo

Elementos, unidad orgánica. Labirinto de su casa.

Si preguntamos los elementos interpretados en una unidad orgánica, también hay que hacerlos por su raíz, alcance y valor, lo cual nos lleva otra vez al esquema

escape vs interpretación. Cuando revela, mejor su profundidad y respiración



UNIVERSIDAD
HISPANOAMERICANA
SANTA MARIA DE
LA RABIDA

Rectorado de la Universidad de Sevilla.

C/ San Fernando, 4

41004 - SEVILLA

ESPAÑA



UNIVERSIDAD
HISPANOAMERICANA
SANTA MARIA DE
LA RABIDA

La Rábida
21810 Palos de la Frontera
(Huelva)
Telefs. 35 04 52 - 35 09 12
Fax: (955) 350158

Ponentes:

- R. Ramiñez Heredia
- F. Jiménez
- M. Escolano
- R. Moyano (charla y concierto)

pedir consejo a Snel
e invitarlo a él.

• HETERODOXOS, REFORMADORES Y MARGINADOS EN LA ANTIGUEDAD CLASICA.

Director: Fernando Gascó

Secretario: Javier Alvar

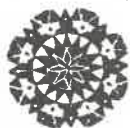
• LA ACUICULTURA EN LA REGION SURATLANTICA

Director: Fernando González Laxe

Secretario: Jose Luis Osuna

• LA AVENTURA DE CONTAR

Director: Daniel Moyano



UNIVERSIDAD
HISPANOAMERICANA
SANTA MARIA DE
LA RABIDA

La Rábida
21810 Palos de la Frontera
(Huelva)
Telefs. 35 04 52 - 35 09 12
Fax: (955) 350158

LUNES 30

- 10.00 HORAS . La ciudad de Sócrates y los sofistas: integración y rechazo.
Domingo Plácido
- . El programa plurianual del desarrollo de la acuicultura española.
Rafael Jaen Vergara.
- . Introducción a las técnicas narrativas
Daniel Moyano
- 13.00 HORAS AUTOBUS SALIDA PLAYA
- 16.00 HORAS Cine-ciclo: Steven Spielberg
Proyección de la película:
"EL SECRETO DE LA PIRAMIDE"
- 18.00 HORAS .Alejandro desde el oriente
Antonio Guzman
- .La acuicultura: una actividad económica emergente.
Fernando Gonzalez Laxe
- .Introducción a las técnicas narrativas.
Daniel Moyano
- 20.00 HORAS SALIDA AUTOBUS
- 20.30 HORAS Muestra de danza Iberoamericana en el estadio Colombino.



UNIVERSIDAD
HISPANOAMERICANA
SANTA MARIA DE
LA RABIDA

La Rábida
21810 Palos de la Frontera
(Huelva)
Telefs. 35 04 52 - 35 09 12
Fax: (955) 350158

MARTES 31

10.00 HORAS

. Aristónico de Pérgamo ¿Utopía del Helenismo?

M^a Luisa Sánchez León

. Problemática y futuro de la empresa acuícola en
el Sur de España.

Rafael López Gamonal

. El argumento

Daniel Moyano

13.00 HORAS

AUTOBUS SALIDA PLAYA

16.00 HORAS

Ciclo-cine Steven Spielberg

Proyección de la película

"NUESTROS MARAVILLOSOS ALIADOS"

18.00 HORAS

. Heterodoxias y adaptaciones ideológicas. El
bellum iustum en la historiografía de S.I. a. C.
Cristobal González Román.

. La acuicultura andaluza sus problemas y posibles
soluciones.

Francisco Alba Riesgo

. Práctica: Invención de Argumentos

Daniel Moyano

20.00 HORAS

VISITA A LAS REPRODUCCIONES DE LA NAO SANTA M^a Y DE
LAS CARBELAS PINTA Y NIÑA.

-Presencia en el muelle de atraque de las Autoridades Locales

.Acto de bienvenida: palabras del Alcalde e intercambio de
regalos protocolarios.

.Cócktail

.Recorrido por la exposición y demás actividades integradas en
el recinto Quinto Centenario.

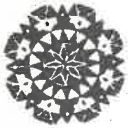


UNIVERSIDAD
HISPANOAMERICANA
SANTA MARIA DE
LA RABIDA

La Rábida
21810 Palos de la Frontera
(Huelva)
Telefs. 35 04 52 - 35 09 12
Fax: (955) 350158

MIERCOLES 1

- 10.00 HORAS
- . Religiosidad, medicina y retórica en la experiencia de Elio Aristides.
Salvatore Nicosia
 - . La financiación de las inversiones acuícolas andaluzas.
Jose Luis Osuna Llana
 - . Los personajes
Daniel Moyano
- 11.30 HORAS
- . Fuentes de documentación para la investigación acuícola.
- 13.00 HORAS
- AUTOBUS SALIDA PLAYA
- 16.00 HORAS
- Ciclo-cine: Steven Spielberg
Proyección de la película:
"EL COLOR PURPURA"
- 18.00 HORAS
- . Vida y muerte del peregrino Proteo
Fernando Gascó
 - . La acuicultura andaluza: estructura y potencialidades.
Gumersindo Ruiz-Bravo
 - . Práctica: Creación de Personajes
Daniel Moyano
- 22.00 HORAS
- SALIDA AUTOBUS
- 22.30 HORAS
- ACTUACION DEL GRUPO LAFANIA ALL STARS, EN EL MUELLE DE LEVANTE.



UNIVERSIDAD
HISPANOAMERICANA
SANTA MARÍA DE
LA RÁBIDA

La Rábida
21810 Palos de la Frontera
(Huelva)
Telefs. 35 04 52 - 35 09 12
Fax: (955) 350158

JUEVES 2

10.00 HORAS

. Marginalidad e integración en los cultos místéricos.

Jaime Alvar

. Las formulas de trabajo asociado en la acuicultura onubense

Ignacio Palacios Esteban

. El tema

Daniel Moyano

11.30 HORAS

. Las corporaciones locales y desarrollo de la acuicultura en Huelva

Jose Angel Santana.

13.00 HORAS

AUTOBUS SALIDA PLAYA

16.00 HORAS

Ciclo-cine: Steven Spielberg

Proyección de la película:

"El imperio del Sol"

18.00 HORAS

. Alternativas ideológicas y literarias en la historiografía cristiana del s. IV d. C.

Javier Lomas Salmonte.

. MESA REDONDA

La acuicultura onubense a debate

Fernando González Vila

Antonio García Marquez (UGT)

Miguel Conde (CC.OO)

Enrique Nardiz

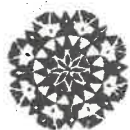
. Práctica: Búsqueda del "Tema" en cuentos famosos .

23.00 HORAS

SALIDA AUTOBUS

24.00 HORAS

Cumbre Flamenca: Muelle Levante



UNIVERSIDAD
HISPANOAMERICANA
SANTA MARIA DE
LA RABIDA

La Rábida
21810 Palos de la Frontera
(Huelva)
Telefs. 35 04 52 - 35 09 12
Fax: (955) 350158

VIERNES 3

10.00 HORAS

- . **Fin del mundo rebeldes y heterodoxos**
Juan Gil Fernández

- . **Conferencia de clausura:**
Pesca y acuicultura: una coexistencia posible
José Loira

- . **La narrativa corta**
Fernando Quiñones

13.00 HORAS

AUTOBUS SALIDA PLAYA

16.00 HORAS

Ciclo-cine: STEVEN SPIELBERG
Proyección de la película:
"ROGER RABBIT"

18.00 HORAS

Práctica narrativa con el Director del curso
Daniel Moyano

**"ESTA PROGRAMADA UNA CONFERENCIA EXTRAORDINARIA
SOBRE LA CONSTRUCCION DE LAS NAVES COLOMBINAS
Y UNA PROYECCION DE VIDEO; PENDIENTE DE CONFIRMAR
DIA Y HORA"**



UNIVERSIDAD
HISPANOAMERICANA
SANTA MARIA DE
LA RABIDA

La Rábida
21810 Palos de la Frontera
(Huelva)
Telefs. 35 04 52 - 35 09 12
Fax: (955) 350158

La Universidad de La Rábida quiere, ante todo, darte la bienvenida a la sede donde espera y desea que pases una feliz y provechosa estancia a lo largo del Curso al que asistes.

Para que desde un principio te sientas familiarizado con ella y a fin de que el seguimiento del Curso pueda llevarse con un eficaz desarrollo, te suministramos a continuación una serie de normas e informaciones que podrán serte útiles y que, seguidas adecuadamente, harán que colabores en el buen funcionamiento de la Universidad.

INFORMACION DE TIPO ACADEMICO.

Entre la documentación que te ha sido suministrada, encontrarás el horario diario previsto para el desarrollo de las actividades académicas y culturales. A fin de no retrasar la marcha normal de unas u otras es por lo que te rogamos te ajustes con **toda puntualidad al horario fijado.** Si en todos los actos es recomendable esta norma, queremos resaltar especialmente el que se refiere a Sesiones de trabajo Conferencias y Mesas Redondas por deferencia con los conferenciantes y asistentes al curso.

El diploma expedido por la Universidad sólo le será entregado a los asistentes matriculados que hayan llevado con regularidad el seguimiento completo del curso. Por lo demás, para cualquier consulta que quieras realizar a este respecto, no dudes en dirigirte al Director y/o Secretario del Curso.

INFORMACION DE ORDEN INTERNO

LAVANDERIA Y TELEFONO: En la puerta de tu habitación, encontrarás el funcionamiento y listado de precios de la lavandería así como el horario, forma de abono y uso del teléfono a través de la central telefónica. También puedes disponer de un teléfono de monedas instalado en el vestíbulo. Para cualquier consulta que quieras aclarar a este respecto, puedes dirigirte a la Gobernanta de la Universidad, y a las recepcionistas, que mantendrán turnos las 24 horas del día

SERVICIO DE COMEDOR :El horario establecido es el siguiente:

DESAYUNO : de 9 a 10 horas

ALMUERZO : de 14 a 15,30 horas

CENA : de 21,30 a 22,30 horas



UNIVERSIDAD
HISPANOAMERICANA
SANTA MARIA DE
LA RABIDA

La Rábida
21810 Palos de la Frontera
(Huelva)
Telefs. 35 04 52 - 35 09 12
Fax: (955) 350158

Te rogamos te ajustes a los amplios márgenes fijados, si es que deseas hacer uso de ellos. Es imprescindible presentar el carnet y el bono del día y servicio correspondiente que, junto a la documentación, te han sido suministrados. (Se ruega no entregar el bono si no ha utilizado algún servicio)

SERVICIOS VARIOS

CAFETERIA : La cafeteria interior está abierta desde las 10 de la mañana hasta las 22,30 horas. La cafeteria exterior, desde despues de la cena hasta las 2 de la madrugada.

SERVICIOS RECREATIVOS

PLAYA : El desplazamiento (de 13 a 14,30 de la tarde) se realizará mediante autobús contratado por la universidad, debiendo los usuarios respetar puntualmente las horas de salida y regreso.

Para los JUEGOS DE SALON están reservados los 3 vestíbulos de la planta alta con el fin de no molestar a las personas que estén en los salones de la planta baja y sala de video.

Por los demás, en el TABLON DE ANUNCIOS del vestíbulo dispones de información acerca de horarios de trenes, autobuses, monumentos y otros servicios.

Rogamos rellenen el cuestionario optativo que se adjunte en la carpeta, que será recogido el último día del curso.

Para cuantas otras consultas desees realizar puedes hacerlo al personal de la Universidad que tienes a tu disposición :

DIRECTOR: PROF.DR. FRANCISCO J. FERRARO GARCIA

SECRETARIA: D^a MERCEDES LAMPARERO DOMINGUEZ

GABINETE DE PRENSA : D^a CARMEN OTERO ALVARADO

GOBERNANTA: D^a GLORIA GOMEZ DIAZ

ACTIVIDADES CULTURALES: D^a VERONICA ALVAREZ RUIZ

ADMINISTRACION: D^a MANUELA RODRIGUEZ FERNANDEZ

SECRETARIA DE ALUMNOS: M^a TERESA LOPEZ GUILLEN

SECRETARIA DE DIRECCION: D^a MARIA GAVIRA RODRIGUEZ

CONSERJE: D. CLAUDIO MORALES

SERVICIOS TECNICOS: D. MANUEL JESUS CEPEDA DOMINGUEZ

RECEPCIONISTAS: D^a FATIMA DIAZ GARCIA Y D^a INMACULADA DIAZ DIAZ

VIGILANTE NOCTURNO: D.IGNACIO RUIZ DELGADO.

