

The background features a vibrant, abstract pattern of overlapping, translucent shapes in shades of pink, magenta, cyan, and yellow. A large, circular inset in the upper left quadrant shows a more detailed, symmetrical mandala-like pattern with a central starburst motif. The overall aesthetic is modern and artistic.

47-2

Boletín de
Literatura
Comparada

ISSN 0325-3775 / eISSN 2683-8397
Número 47, vol. 2 (2022)
Mendoza, Argentina

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Centro de Literatura Comparada



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



Boletín de Literatura Comparada

Número 47, v 2
NOVIEMBRE 2022 – ABRIL 2023

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Centro de Literatura Comparada
Mendoza, Argentina
CC BY-NC-SA 4.0

Datos de la revista - Journal's information
BOLETÍN DE LITERATURA COMPARADA
Número 47, vol. 2, NOVIEMBRE 2022 – ABRIL 2023
Mendoza (Argentina) ISSN 0325-3775, e-ISSN 2683-8397
Licencia CC BY-NC-SA 4.0

Centro de Literatura Comparada, CLC
Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras; Gabinete 305,
Centro Universitario, Ciudad de Mendoza
Mendoza (C.P. 5500), Argentina
Teléfono: 0054-261-4135000- int. 2212
e-mail: centrolitcomp@gmail.com
web: www.ffyl.uncu.edu.ar/clc

Suscripciones y Canje
Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.
Centro Universitario, Ciudad de Mendoza, Mendoza (C.P. 5500), Argentina
Fono/Fax: (261) 4135000, interno 2240, Mendoza, Argentina
e-mail: canje-ffyl@logos.uncu.edu.ar
web: <http://ffyl.uncu.edu.ar>

Versión impresa: Talleres Gráficos de la Facultad de Filosofía y Letras, UNCUYO, Argentina -
Printed in Argentina - editorial@ffyl.uncu.edu.ar

Revista
Boletín de Literatura Comparada
a. I, n. 1 (1976) Mendoza, Argentina: Universidad Nacional
de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras. CLC; Centro de
Literatura Comparada.
Número 47, vol. 2, NOVIEMBRE 2022 – ABRIL 2023
152 pp.
ISSN 0325-3775
e-ISSN 2683-8397
semestral
I. Literatura. II. Literatura Comparada. III. Teoría y Crítica Literaria.



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



ÁREA DE REVISTAS
CIENTÍFICAS Y
ACADÉMICAS

Revista promovida por ARCA (Área de Revistas Científicas y Académicas)
de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

Contacto y redes:

Mail: revistascientificas@ffyl.uncu.edu.ar

Facebook: [@arca.revistas](https://www.facebook.com/arca.revistas) | Instagram: [@arca.revistas](https://www.instagram.com/arca.revistas)

LinkedIn: ARCA – FFYL | Twitter: [@ArcaFFYL](https://twitter.com/ArcaFFYL)

Youtube: [área de revistas científicas ARCA](https://www.youtube.com/channel/UCarcast) | blog: <https://arcarevistas.blogspot.com/>

Boletín de Literatura Comparada (BLC)

Presentación

El ***Boletín de Literatura Comparada*** (BLC) aparece ininterrumpidamente desde 1976. Está subsidiado por la Secretaría de Investigación, Internacionales y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo. En una primera etapa estuvo destinado a difundir principalmente las investigaciones de los miembros del Centro de Literatura Comparada (CLC) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. También ha dado lugar en sus páginas a la publicación de actas de congresos de la Asociación Argentina de Literatura Comparada (AALC) y a coloquios de la especialidad. En la actualidad, es una publicación de periodicidad semestral, con referato, abierta a la publicación de trabajos comparatistas escritos por especialistas del país y el extranjero. Se encuentra indexado en Latindex Catálogo 2.0, el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas, REDIB, Dialnet, MIAR, LatinREV y ERIHPLUS. Los números XXVI–XXVII (2001–2002), XXXVI (2011) y 45.2. (2020) ofrecen índices generales de la revista. Se obtiene por canje y venta.

Boletín de Literatura Comparada (BLC)

Presentation

The ***Boletín de Literatura Comparada*** (*Comparative Literature Bulletin*) has been published continuously since 1976, subsidized by the Department of Research, International and Postgraduate of the National University of Cuyo. At the beginning, its main objective was to publish the research conducted by the members of the Comparative Literature Center (CLC) of the College of Humanities of the Universidad Nacional de Cuyo. It has also published congress minutes of the Argentine Association of Comparative Literature (AALC) and colloquies in this field. Currently, it is a peer reviewed biannual journal, open to the publication of original research in the field of comparative literature by national and international specialists. It is indexed in Latindex Catálogo 2.0, Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas, REDIB, Dialnet, MIAR, LatinREV, and ERIHPLUS. Issues 26–27 (2001–2002), 36 (2011), and 45.2 (2020) feature general tables of contents for the journal. It can be acquired through exchange and purchase.

Índice

EDITORIAL. Lila Bujaldón de Esteves	11
ARTÍCULOS	
Préstamos y cercanías entre arte textil y literatura · <i>Loans and Proximity between Textile Art and Literature</i> Elena Duplancic de Elgueta	17
De la novela a la serie: <i>La Plaza del Diamante</i> · <i>From the Novel to the Series: La Plaza del Diamante</i> Zoraida Sánchez Mateos	37
La recepción romántica de la tormenta como motivo literario en Lamartine, Bécquer y Zorrilla: un análisis comparativo · <i>The romantic Reception of the Storm as a Literary Motif in Lamartine, Bécquer and Zorrilla: A Comparative Analysis</i> Pablo Medel	61
La construcción identitaria de los personajes en “Silvio en El Rosedal”, de Julio Ramón Ribeyro, y en <i>Calle de las Tiendas Oscuras</i> , de Patrick Modiano · <i>Identitary Construction of the Characters in "Silvio at El Rosedal", by Julio Ramón Ribeyro, and Missing Person, by Patrick Modiano</i> Manuel Alejandro Coral González	91
El enigma de Rimbaud y el poeta como imagen ausente en dos cuentos de <i>Putas asesinas</i> , de Roberto Bolaño · <i>The Enigma of Rimbaud and the Poet as an Absent Image in Two Stories from Roberto Bolaño's Putas Asesinas</i> Enrique Schmukler	113

RESEÑAS

Mutatis mutandis Revista Latinoamericana de Traducción. Volumen 15, número 1 (11/02/2022), 246 páginas. ISSN (online): 2011-799X. <https://doi.org/10.17533/udea.mut>

Patricia López Rodríguez 135

Hidalgo, Max. *Los estudios literarios en Argentina y en España: institucionalización e internacionalización. 1. Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura*. Santa Fe, Ediciones Universidad Nacional del Litoral, 2022. 507 páginas

Paula Simón 145

Las opiniones vertidas en los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente el pensamiento del Comité Editorial.



Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una Licencia Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 internacional (CC BY-NC-SA 4.0). Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato; adaptar,

transformar y construir a partir del material citando la fuente. Bajo los siguientes términos: Atribución —debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial —no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. CompartirIgual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>. Esta revista se publica a través del SID (Sistema Integrado de Documentación), que constituye el repositorio digital de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/>, en su Portal de Revistas Digitales en OJS: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php>.

Nuestro Repositorio Digital Institucional forma parte del SNRD (Sistema Nacional de Repositorios Digitales) <http://repositorios.mincyt.gov.ar/>, enmarcado en las leyes argentinas: Ley N° 25.467, Ley N° 26.899, Resolución N° 253 del 27 de diciembre de 2002 de la entonces Secretaría de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva, Resoluciones del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva N° 545 del 10 de septiembre del 2008, N° 469 del 17 de mayo de 2011, N° 622 del 14 de septiembre de 2010 y N° 438 del 29 de junio de 2010, que en conjunto establecen y regulan el acceso abierto (libre y gratuito) a la literatura científica, fomentando su libre disponibilidad en Internet y permitiendo a cualquier usuario su lectura, descarga, copia, impresión, distribución u otro uso legal de la misma, sin barrera financiera [de cualquier tipo]. De la misma manera, los editores no tendrán derecho a cobrar por la distribución del material. La única restricción sobre la distribución y reproducción es dar al autor el control moral sobre la integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocido y citado.

The copy of these articles is allowed providing the proper citation of the sources. The following paper is under the "Attribution- NonCommercial- ShareAlike" license 4.0 international (CC BY-NC-SA 4.0). You have freedom to copy and redistribute the material through any medium or form; to adapt, change, and create a document based on the material citing the source correctly. The following is an explanation of the terms: Attribution -- you should correctly give credit, copy the link to the license, and indicate made changes if there are any. You may do it in any reasonable form without suggesting that the use of the material or you are supported by the licensor. Non-commercial -- you cannot use the material with commercial purposes. ShareAlike -- If you mix, change, or create a new document using the material, you should distribute its contribution using the same license than the original. There are no further restrictions -- You cannot apply legal terms or technological measures that may legally restrict others to do any and all use of the material allowed by the license. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>.

This magazine is published through an "Integrated System of Documentation" (spanish abbreviation: SID) that forms the digital archive belonging to Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/> from its digital magazines portal in OJS: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php>.

Our digital institutional archive is part of the "National Digital Archives System" (spanish abbreviation: SNRD) <http://repositorios.mincyt.gov.ar/> which is governed by the following Argentine laws: Law No. 25 467, Law No. 26 899, Regulation No. 253 from December 27th, 2002 from the then called "Secretariat of Technology, Science and Innovation", Regulations from the Ministry of Technology, Science and Innovation No. 545 from December 10th, 2008, No. 496 from May 17th, 2011, No. 622 from September 14th, 2010, and No. 438 from June 29th, 2010. All these Laws together establish and regulate the free access (open to everybody and free of charge) to scientific literature, in order to stimulate its free availability on the Internet and to allow any user to read, download, copy, print, distribute, or any other legal use without financial barriers (of any kind.)

In the same way editors shall not have the right to collect money for the distribution of the material. The only restriction about the material distribution and copy is to give the author the moral control about the integrity of his/her work and the right to be recognised and cited properly.

Normas para las contribuciones al BLC

Extensión máxima del artículo: 7000 palabras. Incluir los siguientes elementos en español y en inglés: título; resumen de 250 palabras; cinco palabras clave. En hoja aparte enviar título, autor, institución a la que pertenece y dirección de correo electrónico que será publicada.

Aparato crítico:

Citas: cuando no sobrepasan las cuarenta palabras, van en el cuerpo del texto, entre comillas y sin cursiva. Si son más extensas, van en párrafo aparte con sangría izquierda de 2cm, sin comillas ni cursiva.

Notas: numeración corrida, con notas al pie.

Referencias bibliográficas: integradas en el texto; ejemplo: (González Fernández, 1998: 125–128). No utilizar notas para estas referencias.

Bibliografía: al final del trabajo, en orden alfabético y con sangría francesa; ejemplos: Monografías y libros editados

APELLIDO, Nombre, *Título*. Lugar de edición: Editorial, año.

APELLIDO, Nombre/APELLIDO, Nombre, *Título*. Lugar de edición: Editorial, año.

APELLIDO, Nombre/APELLIDO, Nombre (eds.), *Título*. Lugar de edición: Editorial, año.

APELLIDO, Nombre, *Título*. Trad. Apellido, Nombre. Lugar de edición: Editorial, año.

Contribuciones en obras colectivas

APELLIDO, Nombre, "Título". En: APELLIDO, Nombre/APELLIDO, Nombre (eds.), *Título*. Lugar de edición: Editorial, año. pp. xx-xx.

Artículos en revistas

APELLIDO, Nombre, "Título". En: *Revista* volumen. número (año): pp. xx-xx.

Documentos en Internet

APELLIDO, Nombre, "Título", fecha. < [URL completo] >, fecha en que se visitó la página.

Si la contribución contiene reproducciones de imágenes, el autor debe hacerse responsable de conseguir los permisos de reproducción correspondientes.

Solamente se aceptarán contribuciones originales, no presentadas simultáneamente a otra revista y que no hayan sido publicadas antes en ningún idioma ni tipo de formato. Es un requisito fundamental que las mismas posean un claro enfoque comparatista. La aceptación de artículos para publicación está sujeta a arbitraje de evaluadores internos y externos. El proceso de evaluación es anónimo y doble ciego.

Las contribuciones pueden ser enviadas para evaluación por correo electrónico, en formato .doc, a cualquiera de las siguientes direcciones: centerlitcomp@gmail.com o bhc@ffyl.uncu.edu.ar.

Directora

Lila Bujaldón de Esteves (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Editora Asociada

Paula Simón (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Secretaria de Redacción

Belén Bistué (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Consejo Asesor

Assumpta Camps (Universidad de Barcelona, España)

Shawn Doubiago (University of San Francisco, Estados Unidos)

Cristina Elgue de Martini (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

María Rosa Lojo (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Alfredo Luzi (Universidad de Macerata, Italia)

Jean-Marc Moura (Universidad de Lille III, Francia)

Emilia Puceiro de Zuleta (Universidad Nacional de Cuyo, Academia Argentina de Letras)

Christoph Rodiek (Universidad de Dresde, Alemania)

Gloria Videla de Rivero (Universidad Nacional de Cuyo, Academia Argentina de Letras)

Comité Editorial

Guadalupe Barandica, Universidad Nacional de Cuyo

Mariela Calderón, Universidad Nacional de Cuyo

Graciela Caram, Universidad Nacional Cuyo

Gonzalo Córdoba, Universidad Nacional de Cuyo

Elena Duplancic, Universidad Nacional Cuyo

Claudia Garnica, Universidad Nacional de Cuyo

Lía Mallol, Universidad Nacional Cuyo

Melisa Stocco, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

María Troiano, Universidad Nacional de Cuyo

María Ester Vaquez, Universidad Nacional Cuyo

Gestor OJS: Facundo Price (Universidad Nacional de Cuyo, Área de Revistas Científicas y Académicas, Argentina)

Diseño gráfico: Clara Luz Muñiz (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

EDITORIAL

El segundo volumen de este año 2022, el 47.2, ofrece una paleta de contribuciones, varias de las cuales establecen vínculos entre literaturas latinoamericanas –como la chilena y la peruana– y autores franceses, recordándonos el lugar privilegiado que Francia ocupó desde sus inicios en el desarrollo cultural de nuestros países.

Roberto Bolaño y Arthur Rimbaud, en el caso del artículo de Enrique Schmukler, así como el cuentista peruano Julio Ramón Ribeyro y Patrick Modiano en las páginas de Manuel Coral González, dan testimonio –ya avanzado el siglo XX– de la sostenida vitalidad de dicha vinculación. Por su parte, Pablo Medel indaga desde España los vínculos literarios entre la poesía romántica de Lamartine y los versos de José Zorrilla y Gustavo A. Bécquer, en una tradición de estudios comparatistas intra-europeos que también han hallado carta de ciudadanía en la Argentina desde los trabajos pioneros de Ángel J. Battistessa y Rafael A. Arrieta.

A la mirada comparatista sobre la complicidad entre literatura y cine, Zoraida Sánchez Mateos añade el problema de una segunda transposición llevada a cabo en una “miniserie” a partir de una película basada en la novela exitosa de Mercè Rodoreda, *La Plaza del Diamante*, legitimando su indagación

en el hecho de que ese nuevo formato audiovisual multiplica exponencialmente su recepción. Junto a estas direcciones del quehacer comparatista tradicionales en la Literatura Comparada ejercida desde la Argentina, son de mencionar las cuestiones temáticas que abordan puntualmente en sus artículos los colaboradores ya mencionados de este número: el motivo de la tormenta en el Romanticismo, la identidad en la sociedad contemporánea y el tema de la guerra y posguerra españolas desde una mirada femenina.

La reflexión sobre las diversas relaciones entre la literatura y el arte textil es un esfuerzo necesario y fundante para quienes se ven tentados de manejar ambos registros estéticos, a manera del vaivén de un telar en movimiento. Elena Duplancic aporta generosamente definiciones, aspectos lingüísticos y ejemplos de un territorio tan antiguo como la palabra homérica y asumiendo a la vez la necesidad de establecer precisiones metodológicas.

Reseñar números de revistas que actualizan monográficamente nuevos campos de investigación, como la autotraducción, aporta un señalado servicio de difusión tanto para los autores como para los lectores interesados, como es el caso aquí del volumen 15.1 de *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, publicado en 2022, y comentado bajo la pluma de Patricia López Rodríguez. También la teoría, las teorías literarias localizadas y acompasadas entre España y la Argentina ofrecen una original perspectiva desde el estudio titulado *Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966*

a la posdictadura (2022), primer volumen de la colección *Los estudios literarios en Argentina y en España: institucionalización e internacionalización*, escrito por Max Hidalgo y reseñado por Paula Simón.

Finalmente celebramos la realización de las *XIII Jornadas Nacionales de Literatura Comparada* que tuvieron lugar en la Universidad Nacional de La Plata entre el 25 y el 28 de octubre y que estuvieron dedicadas a homenajear la memoria de Rolando Costa Picazo. La variedad y calidad de las ponencias, así como la participación activa de estudiantes de dicha Universidad mostraron que, a pesar del *impasse* ocasionado por la pandemia en sus reuniones periódicas, la Asociación Argentina de Literatura Comparada sigue ofreciendo un espacio de apertura y libertad ante nuevos planteos y temas del quehacer literario.

Señalamos además el apoyo del Área de Revistas Científicas y Académicas (ARCA) de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo para digitalizar y optimizar este número en la plataforma digital Open Journal System (OJS) con el enlace <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/>, por lo que seguimos reiterándoles nuestro agradecimiento.

Lila Bujaldón de Esteves
Universidad Nacional de Cuyo, Argentina
Mendoza, noviembre 2022
lilabujaldon@gmail.com



ARTÍCULOS



Préstamos y cercanías entre arte textil y literatura

Loans and Proximity between Textile Art and Literature

 <https://doi.org/10.48162/rev.54.015>

Elena Duplancic de Elgueta

Facultad de Filosofía y Letras

Argentina

elguet@gmail.com

Resumen

Este artículo indaga las posibilidades de investigación de los comparatistas que desean vincular fenómenos literarios con el arte textil. El abordaje acude a lecturas interdisciplinarias e interdiscursivas priorizando una visión del arte como actos de comunicación. Un primer momento está dedicado a establecer algunas definiciones y a reconocer aspectos lingüísticos que relacionan lo textil con la literatura. A continuación, se analiza la presencia del arte textil en la literatura y luego, de la literatura en el arte textil. Finalmente se recurre a la teoría de la comunicación para reconocer o descartar las cercanías y los préstamos entre los dos fenómenos estéticos.

Palabras claves: interdiscursividad; arte textil; literatura y otras artes

Abstract

This article investigates the research possibilities of comparatists who wish to link literary phenomena with textile art. The approach goes to interdisciplinary and interdiscursive readings prioritizing a vision of art as acts of communication. A first moment is dedicated to establishing some definitions and to recognizing linguistic aspects that relate textiles to literature. Next, the presence of textile art in literature and then literature in

textile art is analyzed. Finally, communication theory is used to recognize or discard the proximity and loans between the two aesthetic phenomena.

Key words: interdiscursivity; textile art; literature and other arts

Mi interés por las relaciones entre las artes y la literatura ha sido constante. Durante dos años consecutivos (2006-2007) dicté el “Seminario de Introducción a la Investigación. Literaturas Modernas. Artes visuales y literatura. El retrato en la pintura y la literatura. Shakespeare, Poe, Joyce” en la Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, donde se consideraban los aspectos teóricos y se ponían en relación el retrato de los artistas renacentistas con sonetos de Garcilaso de la Vega y Shakespeare, el cuento “El retrato oval” de Edgar Allan Poe, además de *El Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde y *El retrato del artista adolescente*, de James Joyce. El resultado fueron numerosas e interesantes monografías de los estudiantes.

En las *VII Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, llevadas a cabo en Mendoza en 2007, abordé cine, artes plásticas y literatura, relacionando *La chica de la perla*, de Vermeer, con la novela del mismo nombre y la película pertinente. En 2010 fue publicado en el tomo especial del *Boletín de Literatura Comparada* dedicado a las Actas del encuentro. Durante las *X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada* realizadas en La Plata en 2011 mi análisis abarcó música, literatura, acontecimientos públicos y grandes espectáculos, en el cual estudié la letra y versiones de *Miss Sarajevo*. La exposición formó parte del tomo que se dedicó a las actas en 2012.

En la quinta reunión académica de los *Encuentros con la Literatura Comparada* (Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo,

octubre 2014) expuse sobre “Aspectos del estudio comparativo de la literatura y las otras artes” y sobre “Encuentro cultural en las artes decorativas”. En el primer encuentro (2010) había considerado “Literatura y otras expresiones artísticas”. Dicha investigación generó la participación en las *X Jornadas de Literatura Comparada*, ya mencionada.

Mi interés por las artes decorativas dio lugar a la exposición en el *21st World Congress of the International Comparative Literature Association* (julio 2016, Universidad de Viena), con una ponencia titulada: “The language of art and of literature”. Allí vinculé, entre otros aspectos, un pasaje de los *Cuentos de Ise* con el arte textil de los kimonos japoneses y propuse el rescate de recursos artísticos para mejor comprender el texto. En 2021 expuse sobre el tema de este artículo, online, en un curso de extensión del *Centro de Literatura Comparada* (FFyL-UNCuyo) que abordaba la interdiscursividad.

Este subcampo disciplinar ha sido incluido en diversos manuales de Literatura Comparada o de Teoría literaria – Jeune (1968), Pichois y Rousseau (1969), Schmelling (1984), Brunel, Pichois y Rousseau (1983), Brunel y Chevrel (1989), Wiesstein (1975), Wellek y Warren (1966), Pageaux (1994), Gnisci (1999)– y, más recientemente, Cabo Aseguinolaza (2006) también se ha referido al problema de la interdiscursividad. Por su parte, Domínguez, Saussy, y Villanueva (2015) destinan un capítulo a la comparación interartística.

Cuestiones centrales, como los “talentos dobles”, “la mutua iluminación de las artes”, “la simbiosis de las artes” y las formas artísticas mixtas, pueden encontrarse en todos los

autores mencionados arriba. Sin embargo, no aparece determinada claramente una posibilidad de estudios comparatistas que tome a lo textil como el ámbito a relacionar con lo literario, lo cual abre la posibilidad para realizar algunas reflexiones.

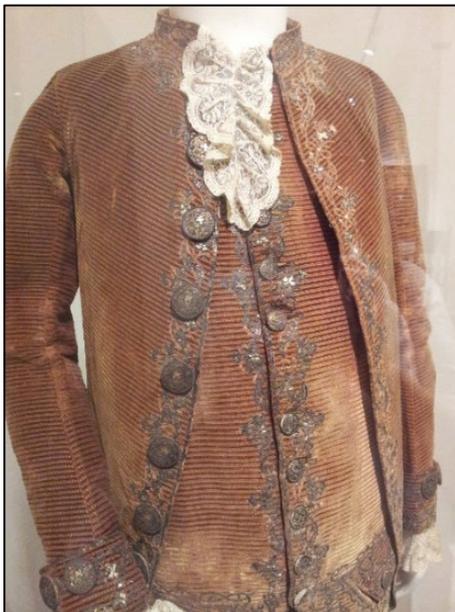
Me propongo indagar si es posible vincular lo textil y lo literario, para lo cual deberemos partir de algunas precisiones conceptuales. Desde el punto de vista lingüístico parece obvia la cercanía. Vocablos como tramar, trama, hilo, tejer, que pertenecen al campo semántico de lo textil, son usados libremente en la literatura.¹ Desde el punto de vista antropológico la actividad humana en torno a la elaboración de telas o paños es posiblemente contemporánea a los relatos de actividades y peripecias que se realizaban en forma oral en un comienzo. Sin embargo, dejaremos para otro momento la indagación de estos aspectos antropológicos. Para este trabajo tomaré en cuenta manifestaciones tanto textiles como literarias donde el deseo de transmitir las sensaciones y sentimientos por parte del autor es tan importante como el modo de hacerlo. Con esto quiero acentuar el aspecto estético,

¹ Irene Vallejo, en su presentación para *El País* de *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*, afirma: “quizás las primeras narradoras de historias fueran las mujeres mientras cosían. Porque me llama la atención que haya tantos términos en común entre los textos y los textiles, que hablemos constantemente del nudo una historia del desenlace de la narración, del hilo del relato, de bordar un discurso, de urdir una trama, y así son infinitos los términos en los que relacionamos coser y narrar. Mi teoría, mi hipótesis, es que las mujeres fueron las narradoras por antonomasia en los primeros momentos de la oralidad y, al mismo tiempo que cosían, se contaban cuentos, se contaban sus emociones, se contaban sus historias, y por eso utilizaban las metáforas de la costura, del telar, de lo que tenían en ese momento en sus manos” (Vallejo, 2021)

central en estas manifestaciones, lo cual justifica buscar préstamos y cercanías.

Arte en lo textil

Para determinar un corpus apropiado a estas reflexiones, propongo considerar como arte textil algunos ejemplos representativos que son exhibidos en los museos o muestras artísticas. Muchos tapices y gobelinos que recubrieron las paredes de los ámbitos palaciegos o eclesiásticos han sobrevivido los tiempos y se pueden contemplar como piezas de arte. Valga el ejemplo de los gobelinos en el Museo Medici-Ricchieri en Florencia o las muestras de tapices religiosos en La Academia de la misma ciudad. También piezas de vestuario han llegado a los museos. Así, por ejemplo, en el MET de Nueva York, además de la exposición continua de kimonos en la sección asiática, se ha realizado este año una muestra especial dedicada a versiones del kimono y otras particularidades de la vestimenta nipona. En 2015 el Museo de Arte Oriental de la Universidad de Alberta exhibió entre otros elementos las vestimentas de personajes nobles del mundo chino, junto a tapices que representaban reuniones sociales de personajes vestidos con dicha ropa. En el cabildo de la ciudad de Buenos Aires que funciona a modo de museo se puede observar, como parte de la muestra permanente, un traje del virrey Liniers confeccionado con tela de corderoy (*corduroy*), al mismo tiempo que algunos estandartes ingleses al telar ganados durante las “invasiones inglesas”. Sirvan estos casos para ilustrar el uso del arte textil con la finalidad de vestir, abrigar, engalanar, distinguir e identificar a los representantes del poder.



Traje del Virrey Liniers confeccionado en corderoy, Cabildo de Buenos Aires. Foto de la autora.



Guión del Regimiento 71 escocés de los Highlanders. Seda bordada con hilos de oro, 1806. Cabildo de Buenos Aires. Foto de la autora.

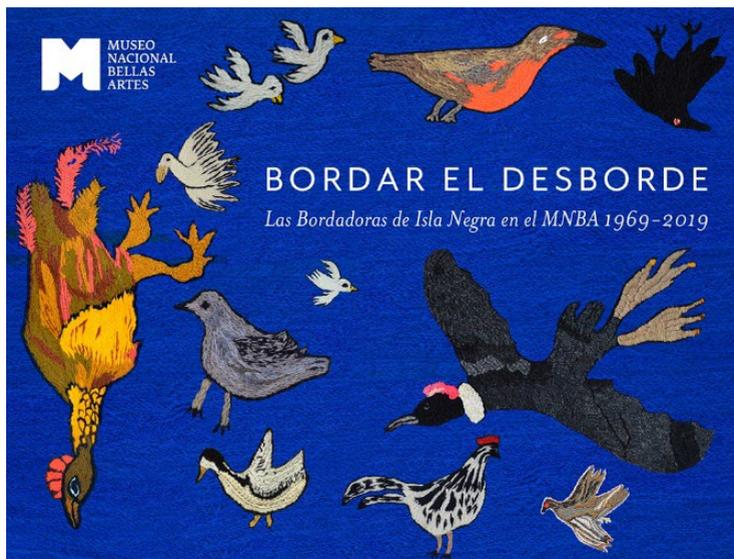
La vigencia del arte en la vestimenta se muestra en las “Fashion week”, algo un poco más “democrático”, pero igualmente

destinado a muy pocos. Se trata de las muestras por las pasarelas de distintas ciudades importantes de prendas exclusivas de los grandes diseñadores de la moda. Las pasarelas sirven de espacio museístico vivo y las obras se ven en movimiento.

Hasta aquí he mencionado casos de piezas textiles, bellamente confeccionadas, que involucran aspectos simbólicos, pero están vinculados a lo utilitario. Algunos fenómenos artísticos que implican la confección de textiles sin otro propósito que el de comunicar emociones o sentimientos, es decir de expresarse, pueden ser mencionados también en este apartado. Por una parte, se puede tratar de obras elaboradas en proyectos comunitarios, por otra parte, pueden ser piezas de autores únicos. En ambos casos me referiré a las exhibidas en museos.

En la pequeña población chilena de Isla Negra (ahora famoso paraje donde se levanta una de las moradas de Pablo Neruda y donde descansan sus restos) surgió en 1969 un grupo de mujeres conocido como las bordadoras de Isla Negra. Vecinas sencillas de la localidad que participaban de los CEMA (Centros de Madres creados durante el gobierno de Eduardo Frei Montalba dentro de una política de inclusión popular) immortalizaban con lanas sobre arpillera los elementos o las escenas de su vida diaria. Su fama creció rápidamente y fueron reconocidas a nivel mundial. En ocasión de cumplirse 50 años de sus primeros bordados, se realizó desde el 29 de agosto al 24 de noviembre de 2019 una muestra en el Museo Nacional

de Bellas Artes de Santiago de Chile bajo el nombre de “Bordar el desborde”.²



Exposición “Bordar el Desborde. Las bordadoras de Isla Negra en el MNBA 1969-2019. <https://www.uchile.cl/agenda/157119/exposicion-las-bordadoras-de-isla-negra-en-el-mnba-1969-2019>

En la muestra estable del *Art Gallery of Alberta* de Edmonton, Canadá, se pueden observar obras confeccionadas con materiales textiles o con técnicas de ese arte. Así, por ejemplo, la obra *Imago (X)* de 1988 fue elaborada por Mary Scott sobre seda, usando emulsión acrílica, cera, hoja de oro y hoja de plata. De modo similar, otra artista expone una gran rosa en el piso con una forma cónica ascendiendo sobre la pared. La

² En Argentina, el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori en CABA realiza en forma bienal Salones de arte textil desde 1979. Véase por ej. el 25° Salón de Arte Textil | Buenos Aires Ciudad - Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

estructura es una trama de alambre y lo que configura la flor son miles de pétalos rojos cosidos a la misma.



Imago (X). 1988 Mary Scott. Seda, cera, hoja de oro y hoja de plata. Art Gallery of Alberta, Edmonton. Foto de la autora.



Studies of nature I. (1994-2014) Laura Wickerson. Organza, pétalos de rosa y alfileres. Art Gallery of Alberta. Foto de la autora.

Jagoda Buić, artista plástica croata mundialmente reconocida, desarrolla las antiguas técnicas artesanales de los tejedores bosnios y las convierte en grandes tapices abstractos, muchas veces son la escenografía y/o el vestuario de famosas obras de teatro. De formación vienesa, ha participado de los grupos vanguardistas del siglo XX. Sus obras textiles han sido expuestas en los principales museos del mundo y muchas forman parte de las colecciones estables de los mismos. Sirva de ejemplo que su *Orfeo* fue comprado por el Museo Tate. Recientemente fallecida a los 92 años, esta inquieta artista es considerada una de las innovadoras del arte textil a nivel mundial. Presenta un caso claro de artista múltiple, dedicada a la producción de obras de teatro, al diseño de vestuario, mientras busca en los mitos clásicos los valores supremos que desea representar.



Clitemnestra II, 1972, Jagoda Buic. Lana y oro. Museo de Arte Moderno de Dubrovnik. Foto de [Jagoda Buić | Clytemnestra II \(1972\) | Artsy](#)

Arte textil en la literatura

Ya hemos aludido brevemente a los préstamos lingüísticos desde el arte textil que se observan en el campo de la producción o de la crítica literaria, así como a la hipótesis de Irene Vallejo sobre el origen de estos préstamos. En relación con los argumentos, temas y motivos se pueden encontrar también abundantes cercanías. Solo indicaré dos: la fábula de Aracne, eximia tejedora y bordadora del Asia Menor quien, al ser derrotada por Atenea en una contienda artística, es convertida en araña por la diosa.³ Del mismo modo, la historia de las tres moiras, tejedoras de la vida de cada humano, que aparecen en la mitología latina y algunas mitologías nórdicas, recurre al mundo textil para explicar nacimiento, vida y muerte de los seres humanos. En relación con los personajes, nadie olvida a la tejedora Penélope quien mantenía en espera a los pretendientes hilando durante el día una tela que destejía de noche mientras esperaba el regreso de Ulises.

Finalmente deseo aludir a los recursos. El que siempre se trae a colación en las relaciones entre arte y literatura es la écfrasis. Al respecto recordaré el poema narrativo de Shakespeare *La violación de Lucrecia*, donde la ultrajada, entre sus lamentos, contempla y describe una obra de arte que representa la caída de Troya, comparando sus sentimientos con los de los personajes troyanos. La larga écfrasis alude a “picture”, sin embargo, ya al comienzo del siglo XX, Sidney Colvin dejó en

³ Puede consultarse la *Mitología griega* de Francesc Cardona, donde también se menciona a Atenea como la responsable de enseñar a los hombres las “artes femeninas” entre ellas el tejido y el bordado (2011: 90-94).

claro que posiblemente se trate de un tapiz observado o imaginado por Shakespeare en la vida real.⁴

Entre los recursos de estilo podemos encontrar el uso simbólico de ciertas descripciones, por ejemplo, la vestimenta de un personaje de los cuentos tradicionales que incluye una capa roja con cuello de armiño significa que es el rey. En el caso del arte japonés el uso de un lirio, estampado en la seda del kimono o en un biombo, por ejemplo, remite silenciosamente al episodio X de los *Cuentos de Ise*.

Encontrando cercanías y préstamos

A partir de lo presentado aplicaremos las enseñanzas de la teoría de la comunicación para analizar en forma paralela las expresiones literarias y textiles, siempre buscando la mejor comprensión de ambas.

Desde la primera explicación que brindara Roman Jakobson en la Universidad de Indiana en 1958⁵ sobre cada acto de comunicación a través de un conocido esquema y su complementario esquema sobre las funciones del lenguaje, se ha aceptado que la función poética es aquella centrada en el

⁴ Las consecuencias de esta descripción en el momento de ser traducida han sido prolijamente estudiadas por Gabriela Puscamá en un artículo que reproduce en su primera nota los conceptos claves de Colvin (2013: 126-127).

⁵ “Linguistics and Poetics” primero se pronunció como conferencia en un congreso sobre estilo en Indiana University y luego fue publicada en *Style in Language*, editada por Thomas Sebeok en Cambridge, Massachusetts, por el MIT en 1960. En 1977 Douwe Fokkema tomó términos de este artículo de Jakobson en la conferencia en Bloomington, Indiana, titulada “The Social Significance of Literature”.

mensaje. Esta afirmación resulta válida para distinguir los mensajes artísticos por la preponderancia de la función estética o poética por sobre el resto.

Aplicaré el esquema de Jakobson al tema de este artículo ya que tanto Fernando Cabo y María do Cebreiro Rábade (2006), como César Domínguez, Haun Saussy y Darío Villanueva (2015), proponen considerar al lingüista ruso en los abordajes transdiscursivos.

El emisor en un acto de comunicación literario es el autor del texto, el poeta o escritor, también puede ser la comunidad como en la literatura oral. Recordemos a los ignotos rapsodas, juglares y trovadores. Más recientemente, algunos experimentos de producción de poemas en forma automática y colectiva por los vanguardistas (cadáver exquisito) en los que también aparece lo anónimo y comunitario. En el caso de los tapices y los bordados nos encontramos con situaciones similares. Puede tratarse de un autor cuyo nombre es conocido, como Mary Scott, la canadiense creadora de “Imago” ya mencionada. O puede tratarse de las vecinas de Isla Negra quienes fueron emisoras comunitarias y anónimas. En algunos casos se encuentra un emisor donde se produce una colaboración entre lo unipersonal y lo comunitario. Jagoda Buić participó como productora, vestuarista y escenógrafa en muchas puestas teatrales, además de sus instalaciones de grandes dimensiones en las cuales el tapiz es una herramienta para modelar espacios. También practicó la escultura con diversos materiales. Lo comunitario puede encontrarse en sus colaboradores, las tejedoras rústicas de los Balcanes, a quienes siempre reconoció su participación. En cuanto a los gobelinos, los empleados de las fábricas daban a luz obras donde sus

tareas funcionaban dentro del mundo industrial. Los diseños eran por lo general de autor desconocido.

El receptor es el público de las plazas o el visitante de un museo; es por supuesto un lector que decodifica el mensaje del aedo o del artista textil, pero también es un usuario y consumidor de la obra. Se plantea aquí una distancia entre las dos artes, ya que mientras el libro (después de Gutenberg) es reproducido a pedido del mercado, las obras textiles suelen ser únicas y será necesario que el receptor se acerque a ellas en los museos y exposiciones. En el caso de los gobelinos, donde lo artístico se amalgama con lo decorativo, la reproducción en serie de las obras permitió su consumo, al menos por los que pudieran pagarlos. En este sentido, vemos una cercanía en el ámbito económico entre ambas artes en el momento de la recepción.

El mensaje es el centro del análisis. Sea el soporte un texto lingüístico (oral o escrito) o telas tejidas y/o bordadas, el mensaje mantiene su característica bifronte: fondo y forma o significado y significante. Para abordar el primer elemento de estos pares diremos que el referente compartido por ambas artes es lo narrativo, dentro de esto la realidad y lo ideológico. Los mensajes narran o relatan a partir de la realidad, ya sea la del mundo externo o del interior del emisor. Lo ideológico se refiere a los conceptos o creencias que sobre el mundo tiene el emisor, no necesariamente en consonancia con el receptor. La forma o el significante del mensaje provienen del código. En este caso los elementos del código lingüístico, las palabras orales o escritas, se suman a los recursos retóricos, a las estructuras de cada forma literaria. Para el arte textil, los elementos discretos a combinar son las lanas, fibras, hilos, tinturas que se trabajan y los instrumentos textiles telares,

agujas, bastidores, ruecas, etc. Mientras que en lo lingüístico el código está constituido por sonidos o grafías que se asocian al objeto en forma arbitraria. En lo textil son los mismos objetos los que funcionan como signos, aunque los procesos no sean arbitrarios, son al menos tradicionalmente convencionales. En ambas artes el mensaje privilegia la función poética y esto redundante en un desafío a la arbitrariedad y la convención. Lo que determina el valor estético es, por lo tanto, un manejo audaz y creativo del código.

El mensaje es temporal en la poética y espacial en la tapicería, según la distinción que realizara Lessing.⁶ Sin embargo, en el caso de las instalaciones con tapices la obra requiere un tiempo para su recorrido y decodificación. Esto nos lleva a considerar el contexto de emisión y el contexto de recepción.

En los romances medievales, así como los autores se desconocen, el contexto de emisión también resulta difuso. Imaginamos una sociedad en continuas guerras y separaciones entre seres queridos; el juglar que los recitaba suscitaba el acto de producción en una plaza, tanto como en un salón de palacio si hasta allí lo llevaba su experticia. En las obras textiles ya hemos mencionado el trabajo de los artífices concretos, los operarios de las maquinarias en el ámbito industrial donde el mercado establecería la temática y la cantidad de la producción. Las bordadoras de Isla Negra produjeron sus obras en el contexto de la promoción social. Tomaré su labor creativa como algo grupal y comunitario. Para ilustrar el contexto de recepción daré dos ejemplos. Un gran tapiz de su autoría

⁶ Citado y explicado en la mayoría de los artículos específicos como Pantini (1999: 94); Cabo Aseguinolaza (2006: 225).

decoró, entre otras obras, el edificio que se construyó en Santiago de Chile para la tercera reunión de la UNCTAD (Conferencia de las Naciones Unidas para el Comercio y el Desarrollo) que tuvo lugar entre el 13 de abril y el 21 de mayo de 1972 durante la presidencia de Allende y las hizo mundialmente conocidas ya que los receptores eran precisamente de todo el mundo. Vemos en este caso una coherencia entre el acto de emisión y el de recepción puesto que ambos mostraban los intereses de promoción social. Esto es considerando un momento de recepción. El otro ya fue mencionado antes, la exposición del Museo Nacional de Arte Moderno (Santiago de Chile) de 2019, donde se pone en relieve el nivel estético de las producciones. Esto nos lleva a proponer que el museo funciona como agente de canonización.

Con la literatura suceden cosas similares. Mas allá del momento de escritura de la obra, pongamos de ejemplo *Cien años de soledad*, el contexto de éxitos de los escritores del Boom latinoamericano, sin duda influyó para que la obra fuera aceptada por Porrúa en Sudamericana para su edición en una tirada inicial de abundantes ejemplares. La recepción de los lectores, por su parte fue inmediata, produjo la demanda necesaria para numerosas reimpressiones y nuevas ediciones. El texto fue rápidamente canonizado no solo por los académicos sino también por el mercado.

La interdiscursividad pone el énfasis en el espacio interartístico, en los medios expresivos y aunque considera al lenguaje como modelo, desdibuja los límites de lo literario. Cabo Aseguinolaza y do Cebreiro Rábade, luego de presentar al museo contemporáneo como la institución donde artes plásticas y literatura interactúan y pueden estudiarse,

advierten que allí el curador de la muestra tomara decisiones que orientaran la interpretación de las obras, incluidos los contenidos de los textos museísticos que acompañan la exposición. Nos recuerdan: “El paradigma sociológico vincula los factores contextuales que hacen posible la eficacia comunicativa de las obras con los condicionamientos de tipo institucional” (Cabo, 2006: 388).⁷

Los nuevos modos de expresar y comunicar que han desarrollado los avances tecnológicos e internet merecen un estudio aparte.⁸ Sin embargo, con los préstamos y las cercanías que hemos marcado aquí considero planteado como campo fructífero de análisis comparatista los mensajes interdiscursivos, en los cuales uno es literario y otro textil.

⁷ Permítaseme aludir a otros fenómenos artísticos interdiscursivos que acuden a una espacialidad diferente y que son recepcionados multitudinariamente. Se trata de los conciertos mundiales de grandes grupos de música contemporánea. Allí el proceso de emisión de los textos literarios, que junto a la música configuran obras mixtas (incluyen además iluminación, movimientos, acciones de los ejecutantes, proyecciones de filmaciones, etc.), es respondido inmediatamente por los receptores, quienes muchas veces se integran a la emisión cantando a coro las letras, aunque el artista haya silenciado su voz. Al respecto puede consultarse el análisis de *Miss Sarajevo de U2* (Duplancic, 2012).

⁸ Estoy pensando, por ejemplo, en la publicidad del regreso al Rijkmuseum de Amsterdam de la obra *Ronda de noche* a través de un flash mob en la que actores disfrazados de época desarrollan escenas (es decir narran) en un centro comercial la persecución de un ladrón por parte de los vigilantes, para finalmente quedar todos ubicados de manera que forman el cuadro de Rembrandt.

Conclusiones

Aplicando los criterios de la Teoría de la Comunicación, se pueden relacionar arte textil y literatura cuando ambos cumplen con la función poética. Los emisores pueden ser un grupo, un autor anónimo o un autor individual. Las expresiones en grupo suelen ser comunitarias. Los receptores también son variados. Generalmente la recepción se ve mediada por instituciones que canonizan ciertas obras. El mercado editorial o museístico también condiciona la recepción. Surgen espacios interartísticos y eventos culturales que involucran varias artes, desde mediados del siglo XX la búsqueda estética de los artistas textiles ayudó a canonizar la actividad.

Muchas obras pertenecientes a los dos ámbitos aquí analizados reflejan la naturaleza externa e interna. Esto incluye el oficio, por lo cual podemos vincular temáticamente estas expresiones estéticas. Lo textil será tema de lo literario, así como los relatos se verán plasmados en las obras textiles. Muchas veces encontraremos que las cercanías se dan en relación con los grandes temas. De ese modo, podríamos afirmar que existe una intertextualidad entre estos fenómenos interartísticos. Los “textos textiles” leen y reescriben textos literarios. Los textos literarios acuden al mundo de la producción textil para beber en él personajes, procesos, descripciones. El relato de la caída de Troya que realizó Virgilio en *La Eneida* inspiró a artistas textiles. La contemplación de esas obras inspiró probablemente la écfrasis más extensa en la obra de Shakespeare, asociando la caída personal del personaje con una famosa caída relatada, en el contexto de cambios políticos en Roma. El contexto de producción de la obra shakespeariana, al final del reinado de Isabel I, no puede ser menospreciado al considerar su lectura de la historia.

De este gran diálogo intertextual podemos concluir que los códigos pueden ser distintos pero el mensaje es muy similar. Esto es indiscutible en el caso de “talentos dobles”, donde se puede comprender el concepto de “simbiosis de las artes”. Finalmente, la gran lección que siempre debemos aprender es el desafío para ampliar nuestro repertorio retórico y para mejorar nuestro dominio de los códigos con el objetivo de comprender los mensajes estéticos, ser mejores lectores.

Bibliografía

ARNHEIM, Rudolph. “The Unity of the Arts: Time, Space and Distance”. En : *Yearbook of Comparative and General Literature*, 25 (1976): pp. 7-12.

BRUNEL, Pierre; PICHOS, Claude y ROUSSEAU, André-Michel. *Qu'est-ce que la littérature comparée*. Paris: Colin, 1983

BRUNEL, Pierre y CHEVREL, Yves. *Précis de littérature comparée*. Paris: PUF, 1989.

BRUNON, C. F. “Littérature et peinture”. En: *La Recherche en littérature générale et comparée en France*. Paris: SFLGC, 1983. pp. 135-155.

CARDONA, Francesc Ll. *Mitología griega*. Barcelona: Brontes S.L., 2011.

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando y DO CEBREIRO RÁBADE VILLAR, María. “Paradigmas contemporáneos de la comparación interartística”. En: *Manual de Teoría de la Literatura*. Madrid: Castalia, 2006, pp. 383-392.

DOMÍNGUEZ, César; SAUSSY, Haun y VILLANUEVA, Darío. “Interartistic comparison”. En: *Introducing Comparative Literature. New Trends and Applications*. London and New York: Routledge, 2015, pp. 107-124.

DUPLANCIC, Elena. “La emoción estética. La literatura y el cine releen a Vermeer”. En: *Boletín de Literatura Comparada. Actas de las VIII Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, N°35 (2010), pp. 19-28.

DUPLANCIC, Elena. “Desafiando las fronteras disciplinares. Literatura y otros modos de expresión artística. Experiencias didácticas”. En *El resto es silencio. Ensayos sobre literatura comparada*. Bs.As: Biblos, 2012, pp. 141-156.

GLIKKSOHN, J. M. “Littératures et arts”. En: BRUNEL, Pierre y CHEVREL, Yves. *Précis de littérature comparée*. Paris: PUF, 1989, pp. 245-262.

GNISCI, Armando (ed.). *Introduzione alla letteratura comparata*. Milano: Bruno Mondadori, 1997.

GUYARD, M. F. *La literatura comparada*. Barcelona: Vergara, 1972.

JAKOBSON, Roman. "Linguistics and poetics". En: SEBEOK, Thomas (ed.). *Style in Language* (ed). Cambridge, Mass.: MIT Press, 1960. [file:///D:/Documents/BLC/BLC%2047%20\(2022\)/BLC%2047%202/Jakobson_1960_Linguistics_poetics.pdf](file:///D:/Documents/BLC/BLC%2047%20(2022)/BLC%2047%202/Jakobson_1960_Linguistics_poetics.pdf)

JEUNE, Simon. "Littérature générale et beaux-arts". En : *Littérature générale et littérature compare. Essai d'orientation*. Paris: Lettres Modernes, 1968, pp. 18-25.

MACHADO, Álvaro Manuel y PAGEAUX, Daniel-Henry. "Literatura e outras artes". En: *Literatura Portuguesa, literatura comparada e teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1981, pp. 110-113.

PAGEAUX, Daniel-Henry. *La littérature générale et comparée*. Paris: Colin, 1994.

PANTINI, Emilia. "La letteratura e le altre arti". Em: Gnisci, A. (ed.). *Introduzione alla letteratura comparata*. Milano: Mondadori, 1999, pp. 91-113.

PICHOIS, Claude, y ROUSSEAU, André-Michel. "Literatura y bellas artes". En: *La literatura comparada*. Madrid: Gredos, 1969, pp. 154-156.

PUSCAMA, Gabriela. "Aproximación al estudio de la éfrasis en *The rape of Lucrece* de William Shakespeare y algunas implicancias para su traducción". En: *Miranda*, N° 7 (2013): pp. 117-135.

SCHMELING, Manfred. *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona/Caracas: Alfa, 1984.

SCHMITT VON MÜHLENFELS, F. "La literatura y las otras artes". En: SCHMELING, M. (ed.). *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona/Caracas: Alfa, 1984, pp. 169-182.

VALLEJO, Irene. *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*. Buenos Aires: Grupal, 2020.

Elena Duplancic es Magíster en Crítica Literaria del Renacimiento Inglés y Doctora en Letras (Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo). Se desempeñó como Profesora Titular en las cátedras de "Literatura Inglesa y Norteamericana" y de "Literatura Comparada" de la carrera de Letras en la Facultad de Filosofía y Letras (UNCuyo) hasta 2019. Es miembro del Centro de Literatura Comparada de la UNCuyo y del equipo docente de la "Maestría en Literaturas Contemporáneas en Lengua Inglesa" en esa Casa de Estudios. Es Investigadora II en el Programa de incentivos a docentes investigadores (Ministerio de Educación, Argentina).



De la novela a la serie: *La Plaza del Diamante*

From the Novel to the Series: La Plaza del Diamante

 <https://doi.org/10.48162/rev.54.016>

Zoraida Sánchez Mateos

Universidad Internacional de La Rioja

Logroño, España

zoraida.sanchez@unir.net

Resumen

La transposición de best-sellers a series televisivas es una práctica cada vez más frecuente en la industria cinematográfica nacional e internacional. El presente estudio analiza la novela y la miniserie que se hizo de *La Plaza del Diamante* (1983) para resaltar el importante hito que marcaron en los ámbitos literario y audiovisual españoles, no solo por el gran éxito de público que obtuvieron, sino también por tratar desde una perspectiva diferente el tema de la Guerra Civil y de la posguerra. La obra de Mercè Rodoreda nos aporta una visión simbólica, humana y femenina de estas y la serie capta su carácter sombrío y represivo. Además, se han establecido las principales semejanzas y divergencias entre el texto y la serie para analizar si esta última introdujo cambios relevantes.

Palabras clave: La Plaza del Diamante; novela; serie; transposición

Abstract

The transposition of best-sellers to series is an increasingly frequent practice in the national and international industry. This study analyzes the novel and the mini-series that were made based on *La Plaza del Diamante* (1983), highlighting their place in the Spanish literary and audiovisual field, not only because of the great public success they obtained but also because they treated the subject of the Spanish Civil War and the Post-War on the small

screen from a different perspective. Mercè Rodoreda's work gives us a symbolic, human and feminine view of these events, while the series captures their dark and repressive character. The article discusses the main similarities and differences between the text and the adaptation to analyze whether the latter introduced significant changes.

Keywords: La Plaza del Diamante; novel, TV series; transposition

“Arriba, Colometa, que detrás de ti está toda la pena del mundo, deshazte de la pena del mundo, Colometa. Corre, deprisa. Corre más deprisa que las bolitas de sangre no detengan tu paso, que no te atrapen, vuela”

Rodoreda, La Plaza del diamante

La transposición de *best-sellers* a series de ficción es una práctica cada vez más habitual en la industria audiovisual, como lo demuestran los recientes datos aportados por Manshel, McGrath y Porter (2021). Dicha tendencia parece que seguirá en auge durante los próximos años no solo porque las productoras saben que contar con un público fiel y abundante de la novela supone *a priori* un menor riesgo de fracaso que el de un proyecto nuevo, sino también por la imperante necesidad de suplir la enorme demanda de contenidos seriados que exige la audiencia.

La literatura se presenta, por tanto, como un nicho diverso y rentable de historias que llevar a la pequeña pantalla. El éxito de transposiciones internacionales de amplísima recepción (*Juego de tronos, Outlander, Los Bridgerton, El cuento de la Criada...*) y de miniseries (*Gambito de Dama* o *Lupin*) lo avala. Lo mismo ocurre en el panorama español, que vive su época dorada. Su mejor estandarte en dicho género son las series de temáticas históricas. Basta citar títulos como *Patria* (2020), *Dime quién soy* (2020) o *La cocinera de Castamar* (2021) para

mostrar el interés que estas despiertan en el público. Cumplir con las altas expectativas de los lectores y seriéfilos no es sencillo. Estos suelen buscar subjetivamente la “fidelidad” de su experiencia lectora en la pantalla, obviando al hacerlo que se trata de códigos diferentes.

Las estrategias y formas que se utilizan en la escritura y las experiencias sensoriales y psíquicas que esta provoca son distintos a los del medio audiovisual. Para lograr una calidad estética y expresiva similar, guionistas y directores deben analizar la novela y el guion y realizar los cambios que crean convenientes. La “trasposición” de componentes que fueron considerados durante dicho proceso están constituidos por los “elementos de la historia y el discurso de la novela original que han podido ser transformados en lenguaje cinematográfico” y llevados al guion, los que podrían llamarse “elementos cinematográficos” de la narración (Díaz, 2021: 23-24).¹ Estudiar rigurosamente el complejo camino de luces y sombras que este conforma es vital si se desea valorar de forma objetiva el resultado final.

Génesis y características de la novela

La Plaza del Diamante nace durante el exilio en Ginebra de Mercè Rodoreda.² Tras una escritura febril, los vagos

¹ Carmen Díaz dedica un capítulo de su tesis a analizar el proceso teórico-práctico de la “transposición” de novelas al cine y a intentar resolver los problemas conceptuales que este plantea (2021: 95-160).

² Mercè Rodoreda (Barcelona, 1908 - Romanyá de la Selva, 1983) es una de las novelistas más destacadas de la literatura catalana y española del siglo XX. En su amplio repertorio, destacan títulos como *La Plaça del Diamant* (1962), *El carrer de les Camèlies* (1966) o *Mirall trencat* (1974). La escritora inició su exilio en París en 1939. Tras el triunfo franquista, sabía que no podía

recuerdos que conservaba de su barrio natal (Gracia), su interés por Kafka y la imagen de unas palomas oprimiendo a una mujer se plasmaron en una breve y poética novela. Aunque no ganó el Premio Sant Jordi (1962),³ llamó la atención de un editor: Joan Sales. Este aconsejó cambiarle el nombre con el que la había enviado al certamen (*Colometa*) y la publicó en 1962 en el “Club dels Novel·listes”. Era la primera narración de la autora barcelonesa que salía a imprenta después de más de veinte años y la que la encumbraría como una de las mejores escritoras hispanas del siglo XX.

Desde su publicación, ha sido traducida a más de treinta idiomas, cuenta con más de ochenta ediciones en catalán y ha sido adaptada a la televisión y al teatro (Serrat, 2021: 132-229). Algunos de los motivos que justifican el interés que despierta entre todo tipo de públicos y de épocas han sido recogidos por Campillo, en cuyo estudio se afirma que “tiene un valor de testimonio más agudo y conmovedor que la mayoría que han dado combatientes, políticos y estrategas” y que bajo su “monólogo casi pueril” pasa toda “la tragedia de nuestra época” una crisis, una guerra y un mundo que se cae a trozos (2002: 177).

permanecer en España por su condición de republicana nacionalista. La toma por parte de los nazis de la capital francesa la llevó a huir a otras ciudades, como Limosa y Burdeos, y a llevar a una precaria vida ligada a los cuentos y a la poesía. Desde principios de los años cincuenta, se instaló en Ginebra. Permaneció allí hasta su regreso a Cataluña en 1972 (Casals i Couturier, 1991: 122-328).

³ Uno de los jurados (Josep Pla) argumentó que no podían darle el premio a una creación que tenía título de sardana.

Sus lectores se emocionan y reflexionan con la historia de supervivencia y amor, sin un grano de sentimentalidad, de Natalia. Su indefinición misteriosa y su forma de expresar y ocultar su dolor nos desvela el universo femenino de la España republicana y franquista, que prescribían roles que infravaloraban y sometían a las mujeres. Además, la novela abre un mundo de alternativas para aquellas que intentan superar todo lo que lleva a una mujer a gritar, a hablar con medias palabras y entrelíneas. Protestas y propuestas “coexisten en el texto que señalan el camino para reconstruir relaciones nuevas y romper los esquemas que producen exclusión, anulación y sufrimiento” (Buendía, 2008a: 15).

Esta novela, que podría encuadrarse en el género iniciático y psicológico, está dividida en cuarenta y nueve capítulos muy cortos y sin título, en los que se desarrolla una narración lineal y fragmentaria. Natalia es una joven cándida y trabajadora del Barrio de Gracia que deja a su bondadoso novio Pere por un hombre atractivo y egoísta, Quimet, a quien conoce en un baile. Su matrimonio hace que pierda su identidad (la llama “Colometa”), como así también su oficio de pastelera. Como consecuencia, vive oprimida en su hogar por el carácter posesivo de Quimet, por las palomas que cría y por unos hijos que no deseaba tener. La Guerra Civil hace que vea morir a sus seres queridos, que pase hambre y que tenga que enfrentarse a todo tipo de dificultades para sacar adelante a sus pequeños. Esto la volverá más fuerte y decidida. Tras el triunfo franquista, se casará para garantizarles un futuro a sus hijos con un hombre que no ama, Antonio, y que la apartará de cualquier labor, tanto en el hogar como fuera de él. Pasará más de una década hasta que Natalia consiga dejar atrás su tormentoso pasado.

La metamorfosis anímica que sufre la protagonista se traslada al discurso narrativo y da lugar a cuatro grandes bloques. Cada uno de ellos, constituye una parte de su desarrollo vital y mental y se emplean estrategias narrativas distintas. El primero (cap. I-VI) muestra la pérdida de identidad de Natalia al convertirla Quimet en “Colometa”. El segundo (cap. VII-XXV) retrata el sufrimiento *in crescendo* de la joven al ser madre y al ser desplazada de su hogar por las palomas. Estos dos bloques se caracterizan por tener un ritmo de narración pausado. Abunda en ellos la descripción de su proceso de dominación y sumisión y de las intensas relaciones sociales que tienen ella y Quimet. Ambos son contruidos a través de la “escritura hablada” (una recreación artística y poética del lenguaje popular) y los “diálogos monologados”, los cuales “establecen una conversación con una segunda persona que no tiene voz, que está presente y participa del intercambio comunicativo” (Buendía, 2008b: 1178). El tercer bloque (cap. XXVI-XXXV) relata el plan que Colometa lleva a término para acabar con las palomas, la muerte de Quimet, el fin del mundo que conoce y su toma de conciencia respecto a lo que supone ser una viuda republicana y sin recursos en la España franquista. Las consecuencias de la guerra, el dolor y el hambre provocan en la protagonista terribles visiones y hacen que confunda el sueño y la vigilia. Su flujo de conciencia aparece desorganizado, inconcreto, alterado y repleto de símbolos:

y todos tenían la cabeza agachada y no podían ver las bolitas, tan cerca las unas de las otras que ya se desparramaban por el altar, que pronto llegarían al lado de los monaguillos que rezaban. Y aquellas bolitas, de color de uva blanca, se iban rolando poco a poco y se hacían encarnadas. Cada vez más de luz. Cerré los ojos un poco para descansarlos y para saber a oscuras si era verdad lo que veía,

y cuando los volví a abrir las bolitas se habían hecho más de luz. Todo un lado de la montaña ya era rojo (Rodoreda, 1987: 72).

El cuarto bloque (cap. XXXVI-XLIX) cuenta la recuperación de la identidad de Natalia y de una vida digna al unirse a Antonio y la ausencia de vitalidad y de vida social. En estos dos últimos bloques, el ritmo se acelera y “predomina el fluir del pensamiento de la protagonista, se va dando un proceso de interiorización y de aislamiento que lleva largos monólogos” (Buendía, 2008b: 1179). Rodoreda es heredera de Joyce y también se enmarca en la corriente de escritura experimental que desarrollaron los escritores hispanos a principios de los años sesenta. Es el caso de *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes, o *Tiempo de Silencio*, de Martín Santos.

La escritora catalana destaca por su capacidad para describir de forma sugerente y sintética los espacios abiertos: “Cruzaba la calle Mayor, con tranvías arriba y abajo, amarillos, con campanilla (...) El sol venía todo entero del lado del Paseo de Gracia y, ¡plaf!, por entre las filas de casas caía encima del empedrado” (Rodoreda, 1987: 31). Sus pinceladas rápidas (cabe recordar su enorme afición por la pintura) llenas de colores y claroscuros, como las pinturas de Vermeer, contrastan con el detalle con el que se describen algunos objetos y los interiores.

Su interés por continuar el legado “de la “escuela de la mirada”, la novela *Le voyeur* de Robbe-Grillet y las creaciones de Tolstoi, Proust y Balzac hacen que desarrolle un estilo “cosista”. Este pone el foco en la exploración de los sentidos, en el lenguaje oral y en elementos de la infancia de Natalia, la única etapa que compartió con su querida madre. Las muñecas

de la tienda de los hules tienen “los mofletes redondos, con los ojos de vidrio hundidos (...) siempre riéndose y como encantadas (...) Vestidas de azul, de rosa, con puntilla rizada alrededor del cuello (...) Los zapatos de charol brillaban a la luz” (Rodoreda, 1987: 69). Rodoreda también toma los gritos y los silencios de algunos cuadros emblemáticos de Goya o Picasso (Arnau, 2010: 169) y los convierte en símbolos de la opresión del catolicismo y el patriarcado. Natalia crece en una familia donde no hay comunicación y donde todos reprimen sus emociones. Dicha tendencia se mantendrá en los hogares que crea con Quimet, sus hijos y Antony. Solo existen dos momentos en la trama en los que ella las exterioriza sin temor a incumplir una de las bases de la “perfecta casada”: ser silenciosa. Durante el parto de Tony, grita, rompe la columna de su cama (símbolo fálico) y alumbró su voz. Dicho despertar se consolida cuando, tras la boda de Rita, emite otro alarido en la oscuridad de la Plaza del Diamante. Ese “escarabajo negro” que sale de su interior es lo último que le impedía ser ella misma, tomar el poder sobre su palabra y volar (Buendía, 2008a: 182).

Las palomas son también símbolos de la opresión de la protagonista. La voluntad de Quimet de criarlas en su hogar y de ocupar cada vez más espacio convierte dicho icono universal de paz en auténticos enemigos. La torturan física y psicológicamente con sus ruidos, su olor y su caos. Será la visita de su suegra, empeñada en el cuidado de los huevos, la que la impulse a iniciar una guerra contra ellas. Dicha rebelión coincide con la sublevación militar de 1936 y termina casi con la caída de la República: “las palomas eran las amas del piso cuando yo estaba fuera. Entraban por la galería, corrían por el pasillo, salían por el balcón de la calle (...) mis hijos habían

aprendido a estar quietos, para no espantar a las palomas” (Rodoreda, 1987: 44).

Su triunfo sobre las palomas, cuyas crías encarnabas las aspiraciones de progreso social y profesional de su marido, representa su victoria sobre las cadenas que Quimet le impuso y la recuperación de su identidad, pues nunca más la llamarían Colometa. Resulta relevante señalar cómo, al final de la obra, ella escribe dicho nombre en la entrada de la casa de su primer marido con un cuchillo (símbolo fálico). Tras ese acto, Natalia tiene una ensoñación con pájaros “contentos”, que evocan la libertad y la paz alcanzadas.

La serie

La transposición audiovisual de *La Plaza del Diamante* marcó un hito en las series de ficción hispanas. Esta es la primera que recreó la España de los años treinta y cuarenta y una de las pocas que la evocan en la pequeña pantalla: *La forja de un rebelde* (1990), *Los jinetes del Alba* (1991), *El tiempo entre costuras* (2013) y *Dimen quién soy* (2020). Además, lo hace desde una perspectiva femenina, transgresora y apolítica. El proyecto que le dio origen también fue bastante innovador. Hasta entonces, Televisión Española no se había asociado con una productora de la industria nacional y tampoco se había realizado ninguna superproducción en Cataluña.

En junio de 1979, TVE hizo una novedosa convocatoria para emitir en su canal y en el cine obras de escritores españoles con un valor destacado. Un grupo de realizadores de Barcelona presentó el título cumbre de Rodoreda y este fue seleccionado junto a otros diecinueve. Gracias al presupuesto obtenido – cien millones de pesetas–, a sus productores, Carlos Gortari y

Pepón Corominas (Fígaro Films), a su director y guionista (Francesc Bertriu)⁴ y a los dos años que se dedicó a su preproducción, el proyecto se llevó a término con éxito.

En junio de 1981, arrancó el rodaje (en catalán) en la Vila de Gracia. Sus calles conservaban la estética de finales de los años veinte y solo se tuvo que construir una gran carpa en la Plaza del Diamante para las escenas del baile. Además, se contó con otros sets de la ciudad como la calle Creu de Moleres, en Poble Sec; el Casino de la Alianza, en Poble Nou; el Ayuntamiento de Barcelona, el metro de Provença y el trazado del tranvía.

La grabación terminó cuatro meses después y requirió ciento tres actores, la mayoría figurantes del barrio de Gracia, y ciento veintidós técnicos. Se recurrió a un casting realista y, en general, novel en el mundo del cine y de la televisión. A través de este, se consiguió plasmar la esencia de los personajes y dotarlos de características singulares que elevaron la calidad del ambicioso proyecto. El rodaje fue documentado en blanco y negro por el fotógrafo Josep Maria Contel, quien inmortalizó la presencia de Rodoreda en el set (Molina, 2021).

La serie se dividió en cuatro capítulos (cincuenta y cinco minutos cada uno) y la película se redujo a ciento once minutos. La disminución de tiempo implicó centrarse en el personaje de Natalia y dar más relevancia al texto de la novela. Los episodios se abren con la emblemática canción “La Plaça

⁴ Tras doce años intentando convencer a Rodoreda, Bertriu escribió, bajo su aprobación, el primer guion cinematográfico en septiembre de 1977. Este fue traducido del catalán al castellano por Benito Rosell Sanuy.

del Diamant”⁵ (compuesta por Ramon Muntaner) y se acompañan de imágenes históricas tomadas desde finales de los años veinte hasta los sesenta y de instantáneas de Barcelona, para que el espectador se introduzca en el drama de forma lenta e intensa. Los créditos, la emotiva melodía y la instantánea final del episodio sirven como cierre. Cabe señalar que cada cabecera recoge fotografías e ilustraciones de épocas distintas.

La película se estrenó en marzo de 1982 en el Ayuntamiento de la Ciudad Condal frente a Rodoreda y consiguió hacer llorar a muchos de los presentes. Una semana más tarde, vio la luz en Madrid en la Fundación Reina Sofía. La Generalitat de Cataluña le otorgó ese mismo año el primer premio de la Semana de Cine de Barcelona y el Ministerio de Cultura el de “Especial Calidad de la Dirección General de Cinematografía”. Se mantuvo casi dos mil días en cartel, consiguió más de medio millón de espectadores y logró una recaudación de más de seiscientos millones de pesetas. Fue calificada por la crítica como un film “de calidad y para casi todos los gustos” (Sánchez, 1982: 27).

La serie se estrenó el cinco de diciembre de 1983 por el canal catalán en horas de escasa audiencia. A partir del seis de enero

⁵ Muntaner deseaba que la canción (escrita en catalán) captara la esencia y la historia de la protagonista y el lirismo de la prosa de Rodoreda. Los versos siguientes son una muestra de cómo logró plasmar estas características: “Tienes los ojos llenos de palabras, / la vida tendida delante, / escaparaté de juguetes (...) Olor de rosa perdida, / claridad de cristal empañado, / juguete roto, / ceniza de pájaro amado”. Además, se crearon veinte sintonías para ambientar los distintos espacios y situaciones y para representar a los personajes principales. Dicha banda sonora se publicó en 1982 y fue muy aplaudida por el público.

de 1984, ocupó las mejores franjas horarias de televisión española y alcanzó una inesperada repercusión nacional. Esta encumbró a sus jóvenes actores y técnicos: Silvia Munt (Colometa), Lluís Homar (Quimet), Agustí Villaronga y Josep Rosell (directores artísticos), los cuales se acabarían convirtiendo en importantes profesionales del sector. Se retransmitió en el *prime time* de TVE tres años después de su estreno.

El cuidado trabajo visual y auditivo que se intentó desarrollar en la producción hizo que se prestara especial atención a la captación de los estados de ánimo de la protagonista, mediante primeros planos en interiores y planos generales con mucho aire en exteriores, y al ambiente. Bertriu preservó el estilo sombrío y lleno de claroscuros y detalles que creó la escritora catalana para potenciar la tristeza de la trama. También respetó su ritmo pausado, el lenguaje oral y lírico y gran parte de las voces en *off* de Colometa, las cuales consolidan su estética intimista y simbólica. Para reforzar esta apuesta estética, se evocaron los múltiples y precisos *leitmotivs* de la novela: la balanza, los muñecos, las palomas, las flores y la afición de Natalia de trazar con sus dedos figuras.

Colometa esboza, una y otra vez, con sus manos la balanza que está marcada en la entrada del piso de Quimet con el propósito de intentar encontrar equilibrio en su vida, pero esta siempre se inclina en su contra. Cuando las situaciones la sobrepasan o busca algo de paz y esperanza, las flores están presentes en las escenas. Igual ocurre al visitar el escaparate de la tienda de muñecos. El oso que contempla al otro lado del cristal permanece allí desde su boda con su primer esposo hasta el final de la serie.

El cuadro de las langostas es otro de los elementos que sirve de testimonio del paso del tiempo y de las normas del patriarcado que permanecen. Según Buendía (2008a: 140) representa el castigo apocalíptico contra las mujeres y se asocia con el sermón sobre la caída de Eva que hace mosén Joan en el matrimonio de Natalia. Cabe mencionar que Enriqueta se lo regala a Rita el día de su enlace, pues recuerda lo mucho que le gustaba contemplarlo de niña. El legado de desigualdad de género, por tanto, continúa.

Para retratar las diferentes épocas (1928-1952) que abarca la trama se utilizaron sucesos destacados que se produjeron en el barrio de Gracia y en la Ciudad Condal. Por un lado, las Fiestas Mayores de Gracia. Durante el final de la Dictadura de Primo de Rivera, estas rebosan alegría, cromatismo y la gente se acumula en las calles y en los diversos puestos de venta al ritmo de tangos y pasodobles. Los festejos del año siguiente, que coinciden con el final del primer embarazo de Natalia, se muestran a través de las danzas de cabezudos, la presencia de *castellers* y el barullo de la multitud y se acompañan de petardos y de música de orquesta. Este ambiente colorido y alegre contrasta con el que nos ofrecen las fiestas de la Vila de 1952. Las calles apenas están decoradas, permanecen casi vacías y quienes acuden al baile van con vestimentas más densas, oscuras y grises.

Por otro lado, la presencia de alimentos también marca el progresivo empobrecimiento de la población. En el transcurso del noviazgo, la boda y los primeros años de casados de Natalia y Quimet (1928-1930), se muestran en pantalla todo tipo de víveres en las casas, en las tiendas y en los restaurantes. Conforme se acerca la Guerra Civil y se produce su estallido y su fin, estos se reducen considerablemente tanto en variedad

como en cantidad. Por último, se plasmó con detalle la llegada de la II República y del Franquismo a través de los desfiles de sus tropas y seguidores en las calles. El entusiasmo y el fervor popular y el colorido que transmite el catorce de abril del 1936 se opone al gris, solitario y militarizado veintiséis de enero del 1939.

La Guerra Civil ocupa un lugar relevante en la trama del capítulo tres y sus consecuencias quedan retratadas de diversas formas. A través de las luces azules, de las ventanas marcadas y del refugio del metro vemos cómo la población intentaba sobrevivir a los ruidosos y trágicos bombardeos. El conflicto hace que la gente tiña de negro sus vestiduras, que la comida se les racione y que muchos niños, marcados por el hambre y la desolación, sean internados, como el hijo de Natalia, temporalmente en colonias. La serie también recoge cómo los catalanes fueron a combatir en la defensa de Madrid y de otros frentes y cómo se llevaban colchones o sacos de sus hogares para utilizarlos en las trincheras.

Comparación entre la novela y la serie

Francesc Bertriu realizó un complejo esfuerzo para recrear de manera verosímil el ambiente gris, triste y trágico de la obra de Rodoreda y para trasladar fielmente a la pantalla las voces interiores de Colometa. Sin embargo, añadió, suprimió y modificó elementos de la trama, de la caracterización de los personajes y de la simbología que alteraron ligeramente rasgos de su moralidad y de su riqueza expresiva. A continuación, se ofrece una tabla donde se recogen las modificaciones más importantes que la serie llevó a término respecto a la novela original:

La Plaza del Diamante: serie respecto a la novela			
	Añadidos	Suprimidos	Cambiados
Personajes	Presentador y vendedores de las fiestas de Gracia.	Pescadera, hija de los burgueses y sus inquilinos. Vagabundos y mutilados (posguerra).	Griselda y Julieta adquieren una menor importancia, Mateu es menos transgresor y Quimet es un personaje más positivo.

La Plaza del Diamante: serie respecto a la novela			
	Añadidos	Suprimidos	Cambiados
Escenas relevantes	<p>Recreación de las tradiciones de las Fiestas de Gracia y presencia de castellers. Baile solitario de los protagonistas en dichas fiestas.</p> <p>Recreación de Natalia de niña en el Parque Güell.</p> <p>Julieta y Natalia en el cine.</p> <p>Desfiles de la proclamación de la II República y de la Dictadura y cambio del nombre de las calles.</p> <p>Despedida de mosén Joan.</p> <p>Protagonistas refugiándose de las bombas en el Metro.</p> <p>Rita y Tony cenando con Natalia.</p> <p>Visión del interior del piso de Natalia y Quimet cuando esta se muda.</p>	<p>Natalia corriendo por las calles para huir de Quimet tras el baile.</p> <p>Natalia siendo acosada por hombres.</p> <p>Negativa de Natalia de usar la ropa tradicional que le quiere imponer Quimet.</p> <p>Diversos actos de agresión física y verbal de Quimet contra Natalia y de ambos contra Tony.</p> <p>Entierro del padre de Natalia.</p> <p>Natalia se desploma en la calle.</p> <p>Rita conversando con su madre y Antonio sobre su futuro.</p> <p>Natalia en el interior de la Iglesia.</p>	<p>Se cambian los besos que le da Quimet en el Parque Güell por juegos infantiles.</p> <p>Reencuentro con Julieta durante la guerra (menos transgresor).</p> <p>En el reencuentro entre Pere y Natalia está presente Julieta y ella no siente que él percibe su dolor.</p> <p>Tony se revela con menor vehemencia contra Natalia en las colonias.</p> <p>El paseo de Natalia por la calle tras la guerra es menos duro y revelador.</p> <p>Se le da un peso mucho más relevante a la comunión de Tony y Rita.</p> <p>La escena del final muestra a una Natalia más cercana y conforme y que expresa en voz alta su gratitud a Antonio.</p>

La Plaza del Diamante: serie respecto a la novela			
	Añadidos	Suprimidos	Cambiados
Tramas		Los dramas de la familia burguesa y la detención de su patriarca.	Se abrevia la evolución e implicaciones del palomar y la historia de Julieta y Mateu.

La Plaza del Diamante: serie respecto a la novela			
	Añadidos	Suprimidos	Cambiados
Diálogos y voz en off	Se representa la conversación entre Pere y Natalia durante su ruptura.	<p>Se suprime la aparición del Señor que tiene Natalia la primera vez que besa a Quimet.</p> <p>Algunos de los miedos sobre el sexo, los antojos y el parto que le han inducido a Natalia.</p> <p>Se omite que Natalia tiene estudios básicos.</p> <p>Parte del diálogo entre Julieta y Natalia tras su parto, que implican aspectos sobre el cuidado de la madre.</p> <p>Gran parte de los comentarios negativos de Quimet hacia Natalia y de las mentiras que emplea para hacerse la víctima.</p> <p>La profunda angustia que siente Natalia al tener que dejar a sus hijos solos para irse a trabajar y el agotamiento vital que sufre al tener que llevar también la casa.</p> <p>Se oculta que Quimet regala casi todas las palomas.</p> <p>Las impresiones negativas sobre la casa burguesa y sus habitantes.</p> <p>La crítica que hace Enriqueta a Natalia sobre la pasividad que muestra ante Quimet y muchos de los comentarios feministas de Julieta.</p> <p>Lamentos de Natalia sobre el hambre que pasa y que observa.</p> <p>El deseo de Quimet de continuar criando palomas tras la guerra. Reflexión sobre la guerra y la muerte.</p>	-Se extiende la conversación del cura con Natalia y Quimet antes de su matrimonio. En la conversación entre Rita y Tony sobre la guerra se le resta protagonismo a la niña.

La Plaza del Diamante: serie respecto a la novela			
	Añadidos	Suprimidos	Cambiados
Espacios	Interior del tranvía (escena de ruptura con Pere). Metro de Provenza.	Rambla, La Monumental, Montjuic y mercado de Gracia.	

La Plaza del Diamante: serie respecto a la novela			
	Añadidos	Suprimidos	Cambiados
Mensajes y símbolos		Ensoñación de las manzanas y las serpientes, de Cristo tras el primer beso, de las nuevas palomas, de unas manos fantasmales que cogen los niños como huevos y de las bolitas de luz en la Iglesia. Detalles que comenta Natalia sobre las hojas nuevas, aves y las caracolas (expresan su estado). La presencia del cuchillo en la huida de Natalia. La importancia del ombligo en la obra y en la escena final. La reflexión de Natalia al ver llorar a un hombre (Mateu).	

La Plaza del Diamante: serie respecto a la novela			
	Añadidos	Suprimidos	Cambiados
Elementos históricos	Imágenes de archivo en la cabecera, posters de propaganda y banderas. Desfile de republicanos y franquistas. Refugio antiaéreo (metro). Colas de racionamiento.	Tortura de los miembros de la FAI a un burgués. Carencias de suministros básicos durante la guerra. Indaga en las consecuencias sociales del conflicto y en la penuria de la guerra y de la posguerra. Cristales rotos de los edificios y olor a sangre en la iglesia. Exilio republicano.	

Tabla 1: Elaboración propia para este artículo.

La serie ofrece una visión más costumbrista, local y contextualizada que la novela. Incluye elementos folclóricos de las fiestas de Gracia, de la tradición catalana y actuaciones militares de las diversas épocas que recrea, al tiempo que transmite una ideología más conservadora y moralizante. Por un lado, se quita relevancia a Griselda y Julieta, quienes muestran roles de feminidad distintos al imperante “ángel del hogar”, y se suprimen elementos transgresores de masculinidad del personaje de Mateu. Por otro, se eluden muchas de las reivindicaciones, reflexiones y ensoñaciones que hace Natalia sobre su rol de madre de familia, trabajadora, esposa y amiga y sobre Quimet. Este resulta un personaje más benévolo y atractivo. Tales modificaciones, provocan que Colometa pierda carácter, complejidad emocional y de pensamiento, se halle menos reprimida y maltratada por el patriarcado y no tenga tanto en cuenta otras alternativas al de la “perfecta casada”.

Además, se eliminan escenas de violencia verbal y física entre los protagonistas y entre estos y sus hijos y de otros personajes (miembros de la FAI) y varias que muestran las duras consecuencias de la guerra: la abundancia de edificios sin cristales y llenos de ratas o la de vagabundos y mutilados en las calles de la Ciudad Condal al inicio de la posguerra. Dichos cambios podrían relacionarse con el reciente clima de transición que reinaba en España a finales de los setenta y que intentaba maquillar la miseria y la desolación que trajo el franquismo. Por último, se elimina una parte de la simbología de la obra original y se da más fuerza a elementos del catolicismo: las bodas de Natalia, la comunión de Rita y Tony y la presencia de mosén Joan se desarrollan más que en la narración.

Todo ello hace que la producción audiovisual pierda parte del carácter universal, atemporal y crítico contra el autoritarismo de la obra de Rodoreda y que se trastoque levemente el arco evolutivo de Natalia. Esta no se libera del todo al no clavar el cuchillo en la entrada de su antiguo hogar ni se masculiniza al introducir sus dedos en el ombligo de Antonio. No obstante, se debe reconocer que las transposiciones realizadas al cine y a la televisión supieron captar y trasladar la esencia de la novela y de los personajes y que recrearon con verosimilitud el ambiente de luces y sombras que vivió la Vila de Gracia durante casi tres décadas. Además, dejó en la memoria de los españoles canciones e imágenes entrañables y fomentó la divulgación no solo de la obra de la escritora catalana, sino también de lo acontecido en Barcelona antes, durante y después de la Guerra Civil.

Conclusiones

La veterana escritora del barrio de Gracia se atrevió a narrar en catalán y desde el exilio los recuerdos de la Barcelona alegre y libre que la sublevación militar borró y a mostrar el sufrimiento de las mujeres que son oprimidas por el patriarcado. Aunque su célebre novela no ganó el Premio Sant Jordi (1962) que le dio origen, el torrente de emociones y humanidad que transmite en algo más de cien páginas, a través de un argumento simple, lineal y con pocos personajes y localizaciones hizo que no pasara desapercibida entre los editores y productores audiovisuales. El intenso trabajo de Rodoreda creó una obra “crisol” que pretendía emular a las *Metamorfosis* de Kafka al equiparar la identidad y el estilo de vida de Colometa con la de sus palomas. Imito también el detallismo visual de Joyce o Proust y trasladó su gusto por la pintura y la lírica a su prosa. Gracias a ello, conformó una

narración minuciosa y simbólica, llena de luces y sombras, donde se explotan todos los sentidos y los silencios nos abren un mundo de interpretaciones. En este queda retratado con gran verosimilitud lo más duro de un conflicto bélico y del alma humana.

La transposición de *La Plaza del Diamante* supuso un enorme reto para sus guionistas y productores. Plantear una novela breve y concebida en catalán a finales de los cincuenta, pleno período franquista, en el inicio de la democracia era todo un reto. El desafío aumentaba al ofrecer una serie de ficción ambientada en la Guerra Civil, inexistente en el panorama español, y que retrataba modelos de mujeres poco convencionales. Si a esto le sumamos que la novela está construida sobre los monólogos fragmentarios de su protagonista, su traslado a la pantalla podía parecer una osadía. A pesar de todo ello, salió adelante y alcanzó una calidad notable.

Los vecinos del barrio de Gracia se involucraron mucho con el proyecto y recibieron como premio un fiel retrato de sus fiestas más emblemáticas, de elementos del folclore catalán (*castellers* y cabezudos) y de acciones militares que se produjeron en sus calles y que no se concretan demasiado en la novela. El estilo intimista, sombrío y detallista de esta se mantuvo y se potenciaron los claroscuros para captar la tristeza de la trama. Se preservó su ritmo pausado, el lenguaje oral y lírico y gran parte de sus monólogos y simbología. Pero se transmitió una ideología algo más conservadora, religiosa y moralizante y se eludieron las escenas más violentas o polémicas. Sin embargo, puede considerarse que Bertriu hizo una paragenia de la obra de Rodoreda. No alteró de forma

significativa sus funciones narrativas “distribucionales” ni las “integracionales” (Restom, 2003: 27-28)⁶.

La novela y la transposición audiovisual de *La Plaza del Diamante* sirvieron como modelo a otras exitosas narraciones y miniserias española modernas, tales como *El tiempo entre costuras* y de *Dime quién soy*. Tales creaciones también están protagonizadas por mujeres transgresoras, fuertes, que cuentan sus vidas y que luchan contra las cadenas que les imponen los hombres. Además, están ambientadas en los mismos periodos que la obra de Rodoreda y ayudan a trazar una continuidad en la recreación que la escritora catalana hace de estos y a evitar que los horrores ocurridos en la Segunda República, la Guerra Civil y la inmediata posguerra caigan en el olvido.

La literatura y las series se convierten, por tanto, en una fuente no solo de argumentos atractivos, sino también del progreso cultural y de la memoria individual y colectiva. No obstante, es necesario que se alejen de las transposiciones criterios vinculados a la “fidelidad” de la experiencia lectora. La valoración de estas debería centrarse en si ha habido un correcto entendimiento en la interpretación y correspondencia del contenido y de la expresión de la novela.

⁶ Todos los elementos que constituyen un texto o una obra audiovisual tiene funciones narrativas y estas adquieren un significado. Roland Barthes diferencia dos tipos: las *distribucionales* y las *integracionales*. Las distribucionales tienen relación directa con las acciones de la trama, mientras que las integracionales denotan un concepto necesario para el significado de la historia, como por ejemplo, los patrones psicológicos de los personajes, datos relacionados con su identidad, connotaciones simbólicas de la atmósfera y representaciones de lugar (Restom, 2003: 27-28).

Es decir, una adecuada “transposición semiótica” y no un “calco” del texto base (Restom, 2003: 24).

Bibliografía

AA.VV. “40 anys de ‘La plaça del Diamant’, quan Gràcia va fer el salt a la gran pantalla”. En: *L’Independent de Gràcia*, 18/06/201. <https://www.independent.cat/noticia/47024/40-anys-placa-diamant-gracia-salt-gran-pantalla> (16/06/2022).

ARNAU, Carmen. “La plaça del Diamant de Mercè Rodoreda. La fosca i la llum: una poètica de la mirada”. En: MOLAS I BATLLORI, Joaquim (eds.). *Congres Internacional Mercè Rodoreda*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2010. pp. 165-188.

BUENDÍA, Josefa. *De mujeres, palomas y guerra: Gritos y silencios en la Plaza del diamante de Mercè Rodoreda Navarro*. San Pablo: Universidad de San Pablo, 2008a. https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-08082007-154413/publico/T1ESE_JOSEFABUENDIA_GOMEZ.pdf (7/08/2022).

BUENDÍA, Josefa. “La Plaza del Diamante: ¿una historia? ¿Y dos ritmos?”. En: MATÍAS DE SOUZA, Warley (eds.). *Actas del V Congresso Brasileiro de Hispanistas e i Congresso Internacional da Associação Brasileira*, Universidad Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2008b. http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%2010051501/La%20plaza%20del%20diamante.pdf, (12/08/2022).

CAMPILLO, María. “Temps històric i veu narrativa a La Plaça del Diamant”. En: *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, N°7 (2002): pp. 177-186.

CASALS I COUTURIER, Monserrat. *Mercè Rodoreda: contra la vida, la literatura: biografia*, Barcelona: Edicions 62, 1991.

DÍAZ COSTA, Carmen. *Teoría y práctica de la transposición cinematográfica. El proceso de adaptación al cine de la novela “Un mundo para Julius” de Alfredo Bryce Echenique*. Coruña: Universidad de Coruña, 2021. <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/28597> (10/09/2022).

MANSHEL, Alexander et al. “The Rise of Must-Read TV”. En: *The Atlantic* (16/07/2021) <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2021/07/tv-adaptations-fiction/619442/> (14/09/2022).

MOLINA, Aitana. “40 anys del rodatge de ‘La plaça del Diamant’ a la Vila de Gràcia”. En: *Betevé* (24/07/2021) <https://beteve.cat/cultura/40-anys-rodatge-la-placa-diamant-vila-gracia-fotos> (12/07/2022).

RESTOM, Marcel. *Hacia un teoría de la transposición. Cinco modelos latinoamericanos*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2003. <https://www.tdx.cat/handle/10803/4873.jsessionid=DFA823AE5F38596B3780461E4E7E6561> (6/07/2022).

RODOREDA, Mercè. *La Plaza del Diamante*. Barcelona: Club novel·listes, 1987.

SÁNCHEZ, Antonio. “Buena semana cinematográfica para los hermanos castelloneses”. En: *Mediterráneo: Prensa y Radio del Movimiento*, N°44 (1982): p. 27.

SERRAT, Xavier. *Mercè Rodoreda. Patrimonialització i arts escèniques (1975 -1990)* Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2021. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/673253> (27/07/2022).

Zoraida Sánchez Mateos es Doctora en Lingüística, Literatura y Comunicación por la Universidad de Valladolid. Posee el grado de "Lengua y Literatura Española" (Universidad Autónoma de Barcelona) y los Másteres de "Estudios filológicos superiores" (Universidad de Valladolid) y "Dirección y realización de series de ficción" (Universidad Antonio de Nebrija). Cuenta con los postgrados de "Experto en Humanidades Digitales" (Universidad Nacional de Educación a Distancia), de "Gestor de proyectos e-learning" (Universitat Oberta de Catalunya) y de "Experto en guion de cine" (Grupo ESNECA). Ha impartido docencia en la Universidad de Valladolid, en la Escuela Universitaria de Magisterio de Fray Luis de León y en la Universidad Internacional de la Rioja.



La recepción romántica de la tormenta como motivo literario en Lamartine, Bécquer y Zorrilla: un análisis comparativo

The romantic Reception of the Storm as a Literary Motif in Lamartine, Bécquer and Zorrilla: A Comparative Analysis

 <https://doi.org/10.48162/rev.54.017>

Pablo Medel

Universidad Politécnica de Valencia
España
hola@pablomedel.com

Resumen

Este estudio desarrolla un análisis comparativo del uso de la tormenta como motivo literario en la poesía romántica. Tras comprender el origen, la evolución y la recepción de este fenómeno atmosférico y su importancia en la búsqueda de un posible diálogo metafísico, se estudiará su relevancia temática, simbólica y estilística en los postulados poéticos del romanticismo europeo de finales de siglo XIX. En este caso, se analizará la transferencia de este motivo literario en la “Rima LII” de Bécquer y “La tormenta” de Zorrilla, a partir del análisis del poema “El aislamiento” de Lamartine. El estudio se centrará en los rasgos de estilo, estructuras, concepción y desarrollo de la tormenta en los textos poéticos analizados. Asimismo, se explorará el funcionamiento de la transferencia entre los diferentes poemas y la importancia de la tempestad para el poeta romántico como vehículo de comunicación trascendental y directa con lo divino.

Palabras clave: tormenta; poesía romántica; motivos literarios; Literatura Comparada; Lamartine, Bécquer, Zorrilla

Abstract

This study performs a comparative analysis of the use of the storm as a literary motif in romantic poetry. After discussing the origin, evolution and reception of this atmospheric phenomenon and its importance in the search for a possible metaphysical dialogue, the article will explore its thematic, symbolic, and stylistic importance in the poetic postulates of European Romanticism at the end of the 19th century. In this case, we will analyze the transfer of this literary motif in "Rhyme LII" by Bécquer and "The Storm" by Zorrilla, based on the analysis of Lamartine's poem "Isolation." The study will focus on the stylistic features, structures, conception, and development of the storm in the poetic texts analyzed. It will also look at the function of the transference between the different poems and the importance of the storm for the romantic poet, as a vehicle of transcendental and direct communication with the divine.

Keywords: storm; romantic poetry; literary motifs; Comparative Literature; Lamartine; Bécquer; Zorrilla.

De todos los fenómenos naturales más usados en la literatura romántica el que parece ocupar un protagonismo evidente es la tormenta. No parece casual que el grupo alemán de Goethe que dio el empuje a este movimiento estético a finales del XVIII se llamase, precisamente, *Sturm und Drang*. Está claro que el espíritu de la época decimonónica encuentra su reflejo en esta violenta manifestación atmosférica. Intentaremos comprobar si el romántico busca el diálogo divino a través de la tormenta, cómo lo hace y por qué la forma idónea será el género lírico y qué rasgos, tópicos y recursos estilísticos utilizarán. Para ello, dividiremos la investigación en dos partes. La primera constará en un breve recorrido cronológico a través de las distintas etapas y movimientos literarios para ver cómo aparece y evoluciona el motivo de la tormenta. En la segunda, nos centramos en el análisis comparado de un poema del galo Lamartine y su transferencia del motivo en dos de los poetas

más representativos del romanticismo español: Bécquer y, sobre todo, Zorrilla.

En primer lugar, conviene contextualizar históricamente el uso de este motivo en las literaturas influyentes de este período de la historia de la literatura.

La resignificación romántica de la “tormenta” medieval

La vuelta a la Edad Media del Romanticismo supuso una actualización de los valores y símbolos cristianos y, en especial, la vinculada a los fenómenos naturales como reflejo de la comunicación metafísica. Así, en la nueva mentalidad de mediados del XIX será en el medio natural, mimetizado hasta sus últimas consecuencias en la búsqueda de verosimilitud de las corrientes naturalistas, donde el hombre moderno encuentre finalmente a Dios. Pero no un Dios cualquiera, sino el Dios del Antiguo Testamento, con todo lo que eso significa. La tormenta, con todas sus derivaciones, será el gran correlato objetivo del enfado y castigo divino por no haber cumplido las normas y haberse alejado de los preceptos marcados, no sin cierta ironía, si tenemos en cuenta que la propuesta romántica propone una ruptura contra los cánones normativos asentados durante la Ilustración. Así, las preguntas retóricas de los profetas son continuas. En Isaías, 10:3 leemos: “¿Qué haréis en el día del castigo? ¿A quién os acogeréis para que os ayude cuando venga de lejos el asolamiento?” (VV.AA, 1960: 658). La ira de Dios, como ya es sabido, tendrá un objetivo común y plural. De ahí que leamos en Jeremías 23:19 que “la tempestad de Jehová saldrá con furor, y la tempestad que está preparada caerá sobre la cabeza de los malos” (1960: 721). Por otro lado,

y será una idea trabajada también en el ciclo homérico,¹ la tormenta podrá ser alzada contra un individuo en particular (el hombre metonímico como reflejo de toda una sociedad) en un contexto muy claro y delimitado: el mar y el barco que zozobra como consecuencia de la desobediencia. Por eso, en Jonás 1:4, Dios “hizo levantar un gran viento en el mar, y hubo en el mar una tempestad tan grande que se pensó que se partiría la nave” (846). Esa tormenta *furiosa* será comparada en los libros poéticos y sapienciales del Antiguo Testamento con la fuerza devastadora de un huracán, como aclara en Salmos 83:15 el rey David: “Persíguelos así con tu tempestad, y atérralos con tu torbellino” (572). Esta amenaza será constante también en boca de Salomón, que establece las analogías con los binomios *tormenta-terror* y *huracán-desgracia*. Símbolos que irán definiendo y asentando el uso metafórico de la tormenta en la cultura occidental judeocristiana, como sucede en Proverbios 1:27, “cuando viniera como una destrucción lo que teméis, y vuestra calamidad llegare como un torbellino” (610). Así, cuando leemos en Job 36:33 que “el trueno declara su indignación y la tempestad proclama su ira contra la iniquidad” (518), ya pensamos más en los significados figurados que en los reales. Por último, y esta idea es quizá la más interesante para entender el uso romántico y la actualización de este fenómeno atmosférico es que la tormenta, y especialmente la sufrida en alta mar, no deja atisbos de esperanza. Valgan como ejemplos los viajes que Pablo relata en el Libro de los Hechos

¹ Recordemos la primera salida de Odiseo (Rapsodia V) en su primer intento de vuelta a Ítaca: “Poseidón, que sacude la tierra, alzó una oleada tremenda, difícil de resistir, alta como un techo, y la empujó contra el héroe [...]” (Homero, 1984: 101). Así como los poemas de Alceo: “Llueve Zeus, del cielo viene / enorme temporal... se han helado/ los cursos de las aguas” (Navarro, 1990: 93).

27:20. Sufrirá la tempestad en el mar y llegará a afirmar que “y no apareciendo ni sol ni estrellas por muchos días, y acosados por una tempestad no pequeña, ya habíamos perdido todas esperanzas de salvarnos” (1035).

En la lírica medieval, cuya finalidad básica será el didactismo religioso, este uso de la tormenta se convierte ya en motivo literario. De esta manera, el profesor Carlos Crida Álvarez establece, a través del análisis comparatista del Milagro XII de la obra de Gonzalo de Berceo y el Libro de Apolonio y el Libro de Alexandre, el orden y la lógica interna del desarrollo lírico de la tormenta y su posterior naufragio. Los siete pasos que determina son: alegría de los navegantes al partir, buen tiempo, rapidez del viaje, cambio del tiempo, desconcierto de la tripulación, naufragio y, tal vez lo más importante, cumplimiento de la voluntad divina (Álvarez Crida, 2001: 86-88). Cambiemos el colectivo por el *yo* romántico y la transferencia del motivo resulta bastante clara si pensamos en, por ejemplo, *La canción del pirata*. Espronceda, quien, curiosamente trabajaba por aquel entonces en el periódico *El huracán*, introduce en este poema de alarde polimétrico la variante que queremos trabajar en estas páginas: la fusión del poeta con la propia tormenta (Espronceda, 1986: 65):

Son mi música mejor aquilones,
 el estrépito y temblor
 de los cables sacudidos,
 del negro mar los bramidos
 y el rugir de mis cañones.

En la gradación de esta estrofa encontramos, por otro lado, otra característica fundamental: el elemento musical, de tanta importancia en las tendencias románticas. Pensemos no solo

en el auge de la interpretación vocal en la ópera wagneriana, sino en el uso de instrumentos de viento (fagot, corno inglés y tuba), el protagonismo del piano como instrumento clave para expresar los sentimientos del artista y la renovación de géneros durante este movimiento: nocturnos, *lieder*, poemas sinfónicos y, especialmente, la música programática. En este caso, relacionado con los vientos del norte y construido a través de las personificaciones de ese mar que brama y los cañones que rugen. En la famosa copla asonantada del estribillo, el poeta ya deja clara esa unión con la tormenta dando pie al que quedó en llamarse, “el gran poema del individuo” (Casalduero, 1961: 155): *Mi ley, la fuerza y el viento*. No olvidemos que ya en la lírica provenzal encontramos el motivo de la tormenta, los vientos que la traen y la metáfora marina relacionados con el amor cortesano del que se nutren los románticos en la construcción del tema del amor imposible. Así leemos en el *Canzoniere* de Petrarca (1989: 329).

Como a fuerza de vientos
 cansado marinero por la noche
 a las luces del polo alza la vista
 lo mismo en la tormenta
 que tengo con Amor, sus claros ojos
 son mi señal y mi único consuelo.

Hacia la búsqueda poética de la trascendencia intersubjetiva

La llegada del Siglo de Oro siguió en la misma línea en la novela bizantina, la de caballerías e incluso en la picaresca. Los autores continúan trabajando la descripción de la tormenta, como sostiene Herrero Massari, a imitación de la novela griega. Así,

la mitologización de los vientos, las tinieblas que anuncian la tempestad, el espectáculo del relámpago y el trueno, la alturas de las olas [...] y la actuación providente de Dios son elementos de una estructura narrativa tópica, cuya consistente unidad hay que buscarla en las prácticas de la *descriptio* en la enseñanza retórica tradicional (Herrero Massari, 1997: 209).

Ejemplos destacados de este ejercicio podemos encontrarlos en Cervantes, por ejemplo. Recordemos que los *temas* que leía don Quijote en las novelas de caballería no solo eran encantamientos, batallas o pendencias, sino *amores, tormentas y disparates imposibles* (Cervantes, 1994: 100). La borrasca, en definitiva, será uno de los motivos en los viajes de Persiles, que será presentado atado a unos maderos y en plena tormenta:

Levantaron remolinos las aguas, pelearon entre sí los contrapuestos vientos [...] Pasábanle las olas por cima, no solamente impidiéndole ver el cielo, pero negándole el poder de pedirle que tuviese compasión de su desventura (Cervantes, 1970: 53).

Tormenta que le acompañará a lo largo de su periplo y en su *descriptio* será asociada, una vez más, con el estado de ánimo del personaje:

Fue cambiándose el viento y enmarañándose las nubes, cerró la noche oscura y tenebrosa, y los truenos, dando por mensajeros a los relámpagos, tras quien se siguen, comenzaron a turbar a los marineros [...] y comenzó la borrasca con tanta furia, que no pudo ser prevenida [...] y a un tiempo les cogió la turbación y la tormenta (Cervantes, 1970: 159-160).

En poesía, Garcilaso de la Vega utilizará la tempestad como *rival* del poeta en sus conocidas liras de la *Oda a la Flor de Gnido*:

Si de mi baja lira
tanto pudiese el son, que un momento
aplacase la ira
del animoso viento,
y la furia del mar y el movimiento,
y en ásperas montañas
con el suave canto enterneciese
las fieras alimañas,
los árboles moviese,
y al son confusamente los trajese (2002: 92-93).

La analogía militar, propia de la época, compara el ruido de la artillería con el de los truenos. Sucede, por ejemplo, en dos endecasílabos de su soneto XVI, en los que escribe: “Ni aquel fiero rüido contrahecho/ de aquel que para Júpiter fue hecho” (De la Vega, 2002: 109). Y, por supuesto, encontraremos una referencia muy clara en *La tempestad* de Shakespeare. No hemos de olvidar que el empuje nacionalista británico del Romanticismo colocó en un plano principal la figura y la obra del autor inglés. Así, en obras como *La Tempestad* se recuperarán los motivos de la tormenta, en este caso, subordinados ante una de las grandes dicotomías temáticas de Shakespeare: la venganza y el perdón. Recordemos la primera acotación que dará pie al diálogo entre el capitán y el contraamaestre: “Óyese rumor tempestuoso, con truenos y relámpagos” (Shakespeare, 1988: 169).² Un arranque que nos

² En el original la sonoridad es acaso mayor: *A tempestuous noise of Thunder and Lighting Heard* (Shakespeare, 1892: 9).

lleva directamente a la acotación de la escena IX de *Don Álvaro o la fuerza del sino*. En la obra con la que arrancó el Romanticismo en España, la conexión semántica y transferencia del motivo parecen claras, ya que “el cielo representará el ponerse el sol de un día borrascoso, se irá oscureciendo lentamente la escena y aumentándose los truenos y relámpagos” (Duque de Rivas, 1987: 163). En palabras del bufón Trínculo, en *La tempestad* comprendemos que la tormenta desatada por Próspero será implacable y, encontraremos, una vez más la presencia del viento, los nubarrones y, sobre todo, la música, en este caso, del viento: “Se prepara otra tempestad. La oigo cantar en el viento. Allá lejos aquella nube negra parece un sucio tonel pronto a vaciar su líquido. [...] Aquella nube no ha de reventar sino a cántaros (Shakespeare, 1988: 211). El Duque de Rivas, por su parte, explota al máximo esta idea³ en la última escena su conocida obra donde la imagen de la *comunidad* roza, por momentos, lo terrorífico: “Hay un rato de silencio; los truenos resuenan más fuertes que nunca, crecen los relámpagos y se oye cantar a los lejos el Miserere a la comunidad, que se acerca lentamente” (Duque de Rivas, 1987:169). La fascinación romántica por la tormenta se centrará así también en la fuerza de los truenos y la pirotecnia lumínica de los relámpagos. Pensemos en la obra de Mary Shelley. Frankenstein recuerda cómo con quince años fue testigo de una *violentísima y terrible* tormenta y observó con goce cómo un viejo roble quedaba convertido en un tocón fulminado por la fuerza de un rayo:

³ Recordemos que en sus años de destierro con Fernando VII al poder, el Duque de Rivas reside, como señala Alberto Sánchez, en Londres, “precisamente cuando se inicia el Romanticismo” (Duque de Rivas, 1987:14).

Presencí una terrible y violenta tormenta. Había surgido de las montañas del Jura, y los truenos estallaban al unísono desde varios puntos del cielo con increíble estruendo. Mientras duró la tormenta, observé el proceso con curiosidad y deleite. De pronto, desde el dintel de la puerta, vi emanar un haz de fuego de un precioso y viejo roble que se alzaba a unos quince metros de la casa (Shelley, 1996: 151).⁴

Y de ahí nacerá esa *curiosidad* gótica por el galvanismo y ese *deleite*, tras los experimentos de Benjamin Franklin, sobre la electricidad: uno de los grandes cambios de la sociedad del XIX.

Los estudios y análisis comparados sobre la tormenta pueden ser muchos, ya que en cualquiera de los autores románticos veremos aparecer este motivo a merced de los temas propios de la época. Aunque, si bien es cierto, la tormenta funcionó como motivo en no solo las novelas épicas clásicas o las fuentes bíblicas, sino que fue un recurso muy utilizado también en las novelas de aventuras del siglo anterior al Romanticismo. ¿No es una ola gigantesca, inducida por una tormenta *divina*, la que provoca el naufragio racionalista de Robinsón Crusoe?

Impulsados por el vendaval, yendo hacia donde disponía el destino o la furia de los vientos. [...] Una ola embravecida, como una montaña, nos embistió por la popa. Se echó sobre nosotros con tal furia que volcó el bote de inmediato. [...] Fuimos engullidos por el mar en un instante (Defoe, 2000: 132).

⁴ Pese a la acertada traducción de M^a Engracia Pujals, es interesante cotejar el original en este fragmento ya que la fuerza destructiva la hace un solo rayo: “And the thunder burst at once with frightful loudness from various quarters of the heavens” (Shelley, 2010: 21).

En el Romanticismo adquirirá una mayor presencia y será en la lírica –al final y al cabo, los románticos son los grandes reformadores de la métrica y la estética poética de la modernidad– donde encontremos ya la tormenta, en palabras de Caracciolo Trejo, como “símbolo de la existencia que les ha *tocado vivir*” (Yeats, 1984: 22).⁵ Más aún, y como aclaró el propio Schiller, “la tormenta sirve para llegar al ser profundo de las cosas, que en el Romanticismo se confunde lo misterioso y trascendente” (1991: 226). Y esa la idea, la de la trascendencia, la que estos autores *explotan* hasta sus máximas consecuencias. Así, el movimiento llegará a descripciones fantásticas donde la prosa poética y el motivo latente de la tormenta estarán siempre presentes como ocurre, por ejemplo, con los cuentos de Hoffmann:

El espíritu miró al agua, que se agitó y rugió en espumosas olas y se precipitó tronando a los abismos, que abrieron de par en par sus negras fauces para engullirla codiciosos. Como triunfantes vencedores, las rocas de granito alzaron sus cabezas coronadas de dientes, protegiendo el valle (2007: 172).

De esta manera, parece claro que el motivo de la tormenta servirá para establecer esa comunicación del yo con la búsqueda de lo sublime. Como ejemplo de esta idea, proponemos un análisis comparatista entre el poema *El aislamiento* de Lamartine y dos poemas españoles: la *Rima LII*

⁵ En el prólogo, Caracciolo Trejo se refiere, en concreto, a los versos de *Plegaria por mi hija* en los que el poeta dublinés escribe: “Una vez más ruge la tormenta, / escondida en las ropas de cuna” (Yeats, 1984: 122).

de Bécquer y *La tormenta* de Zorrilla, donde se muestran todos los motivos y el escenario repetido por los autores.

El aislamiento de Lamartine

El primer ejemplo pertenece a las *Meditaciones* poéticas escritas en 1814. En perfectos alejandrinos a la francesa (con el primer hemistiquio agudo), Alphonse de Lamartine se lamenta ante la pérdida de su amada, Madame Charles, retomando así el tópico del *furor amoris*. Como bien apunta Pablo Mora, el poeta aborda el tema de “la insatisfacción y desengaño que le dejaba el reino de este mundo” (1998: 274) en un evidente tono sentimental. Recordemos el poema *L'isolement* del poeta de Mâcon:

Souvent sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,
Au coucher du soleil, tristement je m'assieds;
Je promène au hasard mes regards sur la plaine,
Dont le tableau changeant se déroule à mes pieds.

Ici gronde le fleuve aux vagues écumantes;
Il serpente, et s'enfonce en un lointain obscur;
Là le lac immobile étend ses eaux dormantes
Où l'étoile du soir se lève dans l'azur.

Au sommet de ces monts couronnés de bois sombres,
Le crépuscule encor jette un dernier rayon;
Et le char vapoureux de la reine des ombres
Monte, et blanchit déjà les bords de l'horizon.

Cependant, s'élançant de la flèche gothique,
Un son religieux se répand dans les airs:
Le voyageur s'arrête, et la cloche rustique

Aux derniers bruits du jour mêle de saints concerts.

Mais à ces doux tableaux mon âme indifférente
N'éprouve devant eux ni charme ni transports;
Je contemple la terre ainsi qu'une ombre errante
Le soleil des vivants n'échauffe plus les morts.

De colline en colline en vain portant ma vue,
Du sud à l'aquilon, de l'aurore au couchant,
Je parcours tous les points de l'immense étendue,
Et je dis: "Nulle part le bonheur ne m'attend"

Que me font ces vallons, ces palais, ces chaumières,
Vains objets dont pour moi le charme est envolé?
Fleuves, rochers, forêts, solitudes si chères,
Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé!

Que le tour du soleil ou commence ou s'achève,
D'un oeil indifférent je le suis dans son cours;
En un ciel sombre ou pur qu'il se couche ou se lève,
Qu'importe le soleil? je n'attends rien des jours.

Quand je pourrais le suivre en sa vaste carrière,
Mes yeux verraient partout le vide et les déserts :
Je ne désire rien de tout ce qu'il éclaire;
Je ne demande rien à l'immense univers.

Mais peut-être au-delà des bornes de sa sphère,
Lieux où le vrai soleil éclaire d'autres cieus,
Si je pouvais laisser ma dépouille à la terre,
Ce que j'ai tant rêvé paraîtrait à mes yeux!

Là, je m'enivrerais à la source où j'aspire;
Là, je retrouverais et l'espoir et l'amour,
Et ce bien idéal que toute âme désire,
Et qui n'a pas de nom au terrestre séjour!

Que ne puis-je, porté sur le char de l'Aurore,
Vague objet de mes vœux, m'élancer jusqu'à toi!
Sur la terre d'exil pourquoi resté-je encore?
Il n'est rien de commun entre la terre et moi.

Quand là feuille des bois tombe dans la prairie,
Le vent du soir s'élève et l'arrache aux vallons;
Et moi, je suis semblable à la feuille flétrie:
Emportez-moi comme elle, orageux aquilons! (en Köhler:
104-105).

En estas estrofas tetrásticas de Lamartine, podemos ver cómo se construye poéticamente el motivo de la tormenta como símbolo de su desengaño amoroso y posterior angustia existencial. En la primera estrofa nos encontramos los elementos naturales que se asociarán con el sentimiento de soledad del poeta. La imagen está clara: en lo alto de un monte,⁶ junto a un viejo roble y observando *la puesta del sol, el llano y el paisaje cambiante* ante sus pies.

En la segunda estrofa está a punto de anochecer. Obtenemos así la visión del yo poético y vemos, exactamente, lo que él ve.

⁶ Una posición que será típica de esta época. Pensemos, por ejemplo, en el poema *Auf diesem Hügel überseh ich meine Welt*, 'Desde esta elevación yo domino mi mundo' (Bermúdez Cañete, 1995:225).

Los dos elementos deícticos del arranque de los versos impares (*aquí* y *allí*) nos delimitan la escena. Desde su posición oteamos un río de *olas espumosas* que *serpentea* y se *oscurece* y, por el otro, el *lago inmóvil* de aguas *dormidas*. Mientras, alzamos la vista al azul del cielo en la que se distingue la referencia de lo lejano y el avance de la oscuridad: la estrella polar. El bosque oscuro desdibuja la cima de la montaña y el crepúsculo enseña su última luz. Las sombras y la niebla (se habla de *carruaje brumoso*) lo cubren todo (al poeta, también) y el monte deja ver su copa nevada en horizonte (de ahí ese *blanco* que deja ver). El siguiente sentido que se activará será el del oído. En el momento en que asoma el campanario de una iglesia gótica y el poeta, en la línea del tópico de *homo viator*, presentado ya como viajero, se detiene y escucha el canto de la campana. Pero *su alma no se conmueve*, se ve incapacitada para sentir y se compara con un *fantasma*. En ese momento empiezan las preguntas. En primer lugar, a sí mismo: sabe que, esté donde esté, la pena estará siempre con él... porque está *en él*. Los versos arrancan con interrogaciones retóricas con las que viajero/poeta expresa su vacío espiritual. Se muestra *ausente*, *indiferente* y es consciente de que *nada espera* de su vida ante la falta de *esperanza* y *amor*, ese bien ideal al que *aspiran las almas*. Es en ese momento cuando dirige su voz hacia Dios y, comparándose con esas *hojas caídas*, se descubre la tormenta que se ha ido gestando en el poema en el famoso verso de cierre donde se recupera el tópico de la poesía clásica del *aquilón*, “¡Arrastradme con ella, tempestad de aquilones!”,⁷

⁷ La traducción es nuestra. Intentamos mantener la cesura y respetar los dos hemistiquios de heptasílabos, ya que en las traducciones cotejadas se pierde, a nuestro modo de entender, el ritmo, la musicalidad y la pausa que tiene

muy similar, por otro lado, a unos versos anteriores de Hölderlin.⁸

La “Rima LII” de Bécquer

Dos décadas después, en 1838, nos encontramos con el siguiente poema de Gustavo Adolfo Bécquer que nos disponemos a analizar. En este caso, y al tratarse de un poeta español, la opción métrica elegida es la combinación de endecasílabos heroicos y heptasílabos para formar una silva. Una estrofa muy cultivada por los románticos, en parte, por ser “la forma más corriente de la lírica de carácter filosófico” (Baehr, 1973: 382). Se trata de la quincuagésima segunda rima del poeta sevillano:

Olas gigantes que os rompéis bramando
en las playas desiertas y remotas,
envuelto entre la sábana de espumas,
¡llevadme con vosotras!

Ráfagas de huracán que arrebatáis
del alto bosque las marchitas hojas,
arrastrado en el ciego torbellino,
¡llevadme con vosotras!

Nube de tempestad que rompe el rayo
y en fuego ornáis las sangrientas orlas,

este alejandrino. De ahí que nos hayamos tomado la licencia de no respetar el sintagma nominal de *tempestuosos aquilones* por no ajustarse a la métrica.

⁸ “O dorthin nimmt mich,/ Purpurne Wolken!”. En la traducción de Federico Bermúdez Cañete, “¡Conducidme hasta allí,/ nubes de color púrpura!” (Hölderlin, 2002: 100-101).

arrebatado entre la niebla oscura,
¡llevadme con vosotras!

Llevadme, por piedad, a donde el vértigo
con la razón me arranque la memoria.
¡Por piedad! ¡Tengo miedo de quedarme
con mi dolor a solas! (Bécquer, 1979: 39)

Bécquer, mucho más conciso que Lamartine, coloca al viajero/poeta directamente debajo de la tormenta en una actitud de súplica idéntica al poema anterior. No hay más que fijarse en la epífora final de las tres primeras estrofas, cuya interrogación recuerda, quizá demasiado, al *Emportez-moi comme elle, orangeux aquilons*. Un recurso, por otro lado, utilizado por coetáneos suyos del romanticismo tardío como Rosalía de Castro. La poeta, enfrentándose a las olas, escribirá lo siguiente:

Lánzame airosas su nevada espuma
y pienso que me llaman, que me traen
hacia sus alas húmedas (en Cilleruelo, 1997: 68).

No parece casual que, como apunta Valbuena Prat, entre “los poetas de formación” de Bécquer se encuentre Lamartine (1968: 247). En esta rima la tormenta ya ha explotado, pero la estructura del motivo y sus rasgos son muy similares.

Primero, el esfuerzo fónico para encontrar el ruido tempestuoso a través de la vibrante aliteración de los verbos elegidos: *romper*, *bramar*, *arrebat*, *arrastrar* y *arrancar*. El escenario elegido, por otro lado, contiene también ciertas analogías con los alejandrinos anteriores. Por un lado, y *debajo* del sujeto, están esas *playas desiertas y remotas*. Por el otro,

el alto bosque. También está *la niebla*, que es *oscura*, con lo que el contexto es, al igual que Lamartine, nocturno. Asimismo, se mantienen las estrofas de cuatro versos y se consigue una estructura quizá más sólida, gracias a la cohesión sintáctica de los tres primeros versos de estrofa. El paisaje pasa de ordenarse ahora de forma vertical, de abajo a arriba: *olas gigantes, ráfagas de huracán* y, por último, *nubes de tempestad*. A diferencia de la actitud anterior, aquí el poeta no se siente indiferente ante la naturaleza, sino que opta por repetir la interrogación lamartiniana desde el principio, creando así una cadencia anafórica que ayuda a construir el paisaje. Los rasgos de la tormenta son, pues, muy similares: mar embravecido, olas, montaña de árboles frondosos, viento. Y la postura del poeta también: contemplación del paisaje y súplica final. Y aquí es donde Bécquer parece continuar la propuesta de Lamartine. En este poema se menciona directamente el lugar donde las olas lo arrastrarán. En este caso, *a donde el vértigo con la razón me arranque la memoria*. La sensación de poder recuperar lo perdido en el pasado (memoria) lo lleva, inevitablemente, a ese lugar de *vértigo*: la muerte. Lo que no queda resuelto es qué o quién habita en este lugar del *Ruit Hora*.

La tormenta de Zorrilla

Será dos años después, en 1840, cuando José Zorrilla consiga escribir, tal vez, el poema donde mejor trabaja el motivo de la tormenta que, incluso ya con el título, lo convierte en tema. Nos referimos al tercer fragmento del poema *Las píldoras de Salomón*, titulado “La tempestad”, que podemos dividir en dos partes. La primera, estaría compuesta por las diez primeras estrofas:

¿Qué quieren esas nubes que con furor se agrupan
del aire transparente por la región azul?

¿Qué quieren cuando el paso de su vacío ocupa
del zenit [sic] suspendiendo su tenebroso tul?

¿Qué instinto las arrastra? ¿Qué esencia las mantiene?

¿Con qué secreto impulso por el espacio van?

¿Qué ser velado en ellas atravesando viene
sus cóncavas llanuras, que sin lumbrera están?

¡Cuál rápidas se agolpan! ¡Cuál ruedan y se ensanchan

Y al firmamento trepan en lóbrego montón.

Y el puro azul alegre del firmamento manchan
sus misteriosos grupos en torva confusión!

Resbalan lentamente por cima de los montes.

Avanzan en silencio sobre el rugiente mar;
los huecos oscurecen de entrambos horizontes;
el orbe y las tinieblas bajo ellas va a quedar.

La luna huyó al mirarlas: huyeron las estrellas,

su claridad escasa la inmensidad sorbió;
ya reinan solamente por los espacios ellas;
doquier se ven tinieblas, mas firmamento, no.

En vano nuestros ojos se afanan por hallarle

del tenebroso velo que lo embozó detrás;
que cuanto más los ojos se empeñan en buscarle.
Se esconde el firmamento de nuestros ojos más.

¡Las nubes solamente! ¡Las nubes se acrecientan

sobre el dormido mundo! ¡Las nubes por doquier!
A cada instante que huye, la lobreguez aumenta,
y se las ve en montones sin límites crecer.

Ya montes gigantescos semejan sus contornos,
al brillo de un relámpago que aumenta la ilusión:
ya de volcanes ciento los inflamados hornos,
ya de movibles monstruos aligero escuadrón.

Ya imitan apiñadas de los espesos pinos
las desiguales copas y el campo desigual;
ya informes pelotones de objetos peregrinos
que mudan de colores, de forma y de local.

¿Qué brazo les impele? ¿Qué espíritu les guía?
¿Quién habla dentro de ellas con tan gigante voz,
cuando retumba el trueno y cuando va bravía
rugiendo por su vientre la tempestad veloz?

(Zorrilla, 1850: 397-398)

Como puede verse, la primera transferencia del motivo será formal. Zorrilla opta por el alejandrino en su conocida variante trocaica que, en la época romántica, fue muy usada. De hecho, “el alejandrino zorrillesco dominará la poesía española durante cuarenta años” (Baehr, 1973: 172). Ya en el primer verso, tenemos a las *nubes* en la primera cesura, seguidas del *aire transparente* y el cenit como un *tenebroso tul* y las rimas aguadas, esta vez a final de verso, en vez de en la cesura: *azul/tul, van/están, montón/confusión, mar/quedar, sorbió/no, detrás/más, doquier/crecer...* Zorrilla opta la interrogación retórica, en vez de la exclamación que se reserva para la tercera estrofa. El paisaje está en movimiento y la

relación del yo con el espacio es fundamental, ya que se pretende resolver esta vez el *secreto* de lo desconocido: *esa torva confusión*. La aliteración vuelve a ser de erres y llegará a la perfección sonora en el famoso verso de la antepenúltima estrofa: “el ruido con que rueda la ronca tempestad”.⁹ Las descripciones de la tormenta de Lamartine y la *versión* de Bécquer son mucho más estáticas: se construyen con barridos horizontales y verticales. Aquí, el dinamismo es constante. Nótese los verbos de movimiento que estarán presentes en todo el poema: *arrastrar, resbalar, avanzar, huir, caminar, acercar, bogar, cruzar, rodar y resbalar*. Los elementos del paisaje son, una vez más los mismos y están presentes en las diez primeras estrofas: *cóncava llanura, rugiente mar, estrellas, luna, tinieblas, montes gigantescos, relámpago y trueno*. Entonces será cuando el poeta pretenda resolver el *misterio*. Precisamente, en la mitad de esta primera parte (la estrofa quinta) entrará el componente religioso al referirse a *Él* en ese afán por *hallarle y buscarle*,¹⁰ pero será en la segunda parte del poema (desde la estrofa undécima) donde encontramos la *novedad* y la trascendencia divina entra en juego:

⁹ Aliteración que será imitada por muchos poetas, quizá inspirada en el verso de Espronceda *La tormenta de noche* donde nos encontramos con el siguiente heptasílabo: *El ronco trueno suena* (Espronceda, 1992: 295). Valga como ejemplo posterior el poema *Bajo la tempestad* de Demetrio Korsi, muy parecido al de Zorrilla, donde leemos los siguientes endecasílabos: “¡El viento ruge en la floresta huraña / trepida el suelo, cruje la montaña / que se doblega en colosal desmayo; / ronca la tempestad y estalla el rayo” (Del Saz, 1974: 210).

¹⁰ Entendemos que estos leísmos de persona se deben al origen vallisoletano de Zorrilla. Aun así, la rima (á-e) funciona mejor que la correcta sintácticamente (á-o).

Acaso en medio de ellas a visitar los mundos
El Hacedor Supremo del Universo va;
y envuelto en sus vapores, sus senos más profundos
estudia, y sus cimientos, por si caducan ya.

Acaso de su carro tras la vibrante rueda
con impotente saña caminará Luzbel.
Y porque allí cegarle su resplandor no pueda.
Agolpará esas nubes entre su gloria y él.

Y acaso alguna de ellas será la formidable
que circundó la cumbre del alto Sinaí,
en tanto que el ardiente misterio impenetrable
que iluminó al profeta se fermentaba allí.

Acaso será alguna la que vertió en Sodoma
en inflamadas fuentes la cólera de Dios;
acaso será alguna la que en los mares toma
las aguas de un diluvio que le acompaña en pos.

¡Señor, yo te conozco! La noche azul serena,
me dice desde lejos: “Tu Dios se esconde allí”;
pero la noche oscura, la de nublados llena.
Me dice más pujante: “Tu Dios se acerca a ti”.

Te acercas, sí; conozco las orlas de tu manto
en esa ardiente nube con que ceñido estás;
el resplandor conozco de tu semblante santo
cuando al cruzar el éter relampagueando vas.

Conozco, sí, tu sombra que pasa sin colores

detrás de esos nublados que van en tropel;
conozco en esos grupos de lóbregos vapores
los pálidos fantasmas, los sueños de Daniel.

Conozco de tus pasos las invisibles huellas
de repentino trueno en el crujiente son,
las chispas de tu carro conozco en las centellas,
tu aliento en el rugido del rápido aquilón.

¿Quién ante ti parece? ¿Quién es en tu presencia
más que una arista seca que el aire va a romper?
Tus ojos son el día: tu soplo, la existencia;
tu alfombra el firmamento: la eternidad tu ser.

¡Señor! yo te conozco, mi corazón te adora;
mi espíritu de hinojos ante tus pies está;
pero mi lengua calla, porque mi lengua ignora
los cánticos que llegan al grande Jehová.

Palomas de los valles prestadme vuestro arrullo.
Prestadme, claras fuentes, vuestro gentil rumor.
Prestadme, amenos bosques, vuestro feliz murmullo.
Y cantaré a par vuestro, la gloria del Señor.

Si su hálito llegara al harpa del poeta.
Si a mí, Señor, bajara tu espíritu inmortal.
Mi corazón henchido del fuego del profeta
cantara, y no tuvieran sus cánticos igual.

Mi voz fuera más dulce que el ruido de las hojas
mecidas por las auras del oloroso abril,

más grata que del fénix las últimas congojas,
y más que los gorjeos del ruiseñor gentil.

Más grave y majestuosa que el eco del torrente
que cruza del desierto la inmensa soledad,
más grande y más solemne que sobre el mar hirviendo
el ruido con que rueda la ronca tempestad.

Mas ¡ay! que sólo puedo postrarme con mi lira
delante de esas nubes con que ceñido estás,
porque mi acento débil en mi garganta expira
cuando al cruzar el éter relampagueando vas.

Tu espíritu infinito resbala ante mis ojos.
Aunque mi vista impura tu aparición no ve,
mi alma se estremece, y ante tu faz de hinojos
te adora en esas nubes mi solitaria fe

(Zorrilla, 1850: 398-399)

El poeta establece ya el diálogo con Dios al que se refiere como *hacedor supremo*, ya que es el *responsable* de la tormenta. Aparecerá el tópico del diluvio y la comunicación se efectuará. Será la propia divinidad quien resuelva el misterio: es Dios quien está ahí y está con él, de ahí el posesivo *Tu Dios*. Y la primera acción será acercarse y *relampaguear*. Aparecen de nuevo los *fantasmas*, relacionados aquí con los *sueños de Daniel* que, en el caso del profeta bíblico, fueron revelaciones. El poeta, como Daniel, entiende que la comunicación con Dios se produce mediante el sueño, de ahí que el paisaje del poema roce continuamente con lo onírico gracias a la *niebla* que se conecta con la aparición de esas *sombras* espectrales, típicas del *vita-somnium*.

Las analogías del paisaje ya son bíblicas: *montaña/Sinai* (revelación), *viento/soplo divino* (fe) y las cosificaciones divinas de ojos/día o, entre otros, firmamento/alfombra. Y los rasgos de la tormenta del poema de Lamartine se repiten una vez más: *el rugido del rápido Aquilón*, la presencia musical (en este caso, *los cánticos de Jehová*), *el ruido de las hojas* y la soledad del poeta, cuya preocupación está tanto en sus crisis individual (*mi solitaria fe*) como en el sentimiento de culpa (*mi vista impura tu aparición no ve*) que ya estaba presente en el poema anterior. No hemos de olvidar que, como señala Marrast, no es ningún secreto que “los contemporáneos de Zorrilla cultivan la lírica lamartiniana” (1994: 75). De ahí que la transferencia de motivos esté presente también en autores como Espronceda. En particular, en su poema *La tormenta de noche*, de *Idilios*, donde leemos los siguientes endecasílabos:

¡Cómo gime la tierra, cuál retiembla,
 cuál arrebatada el Bóreas furioso
 de la elevada cima el olmo añoso!
 ¡Cuál desbarata el rayo, cuál despide
 cárdena luz su precursor ardiente
 con hórrido bramido,
 cuál gime el aquilón enfurecido! (Espronceda, 1992: 294)

Lo que, tal vez, aporte en el plano semántico sea el uso de las figuras de amplificación. En el poema analizado de Zorrilla hay una buena muestra del llamado *epíteto romántico*, que Sobejano define como “incontenible flujo de epítetos enfáticos o cargados de acento sentimental” (1970: 318). Tenemos así *el rugiente mar*, *montes gigantescos* o *espesos pinos*¹¹ con los

¹¹ Si tenemos en cuenta las características de dichos árboles, tiene sentido que se opte por los pinos en vez de por los robles, como en el caso de

que se crea un ambiente muy parecido al de Lamartine: *aux vagues écumantes, l'étoile du soir* o à *l'immense univers*. No hay más que comparar el vocabulario elegido en ambos poemas y ver las conexiones semánticas entre los dos.

l'azur	región azul
le fleuve aux vagues écumantes	río de olas espumosas
l'étoile du soir se lève	huyeron las estrellas
ces monts couronnés de bois sombres	Montes gigantes semejan sus contornos
les bords de l'horizon / d'autres cieux	de entrambos horizontes
le char vaporeux/ le char de l'Aurore	lóbregos vapores ¹² /las chipas de tu carro ¹³
Un son religieux	cánticos que llegan al grande Jehová
Aux derniers bruits du jour	el ruido
l'immense univers	Tu espíritu infinito
la feuille flétrie	las hojas
Ce que j'ai tant rêvé paraîtrait à mes yeux!	Los sueños de Daniel
Orageux aquilons	el rugido del rápido aquilón
Se déroule	ruedan y se ensanchan
Gronde	retumba

Lamartine, ya que estos se encuentran en lugares más húmedos y, sobre todo, ubicados más al norte.

¹² La elección del término *vapor*, que antes no se había utilizado, puede tener cierta conexión con el momento histórico de la Europa romántica, ya que el gran invento de la revolución industrial fue la máquina de vapor.

¹³ La metáfora del carro recuerda también al poema de Espronceda citado *ut supra* donde nos encontramos con el siguiente endecasílabo: "Mueve su carro Dios por la alta esfera". Aunque ya la utilizaron previamente poetas prerrománticos como José Somoza. Así reza un cuarteto de uno de sus sonetos: "Densas nubes vomita el Occidente/ la noche en carro de ébano se sienta,/ vuela en alas de fuego la tormenta,/ hierve el rayo en la espuma del torrente" (Cilleruelo, 1997: 62).

Serpente
se lève

relampagueando vas
acrecientan

Asimismo, es interesante en la descripción lírica de la tormenta el aspecto sensorial; la tempestad exige la activación de los cinco sentidos, gracias al uso de los verbos y, sobre todo, de la adjetivación. La vista *impura* donde predomina el color *azul (tenebroso)*; el oído, repleto de aliteraciones de erres (*rugiente, rugido, ronca, ruidos, gorjeos*); el olfato, a través de sinestesias como *oloroso abril* o el gusto (*la inmensidad sorbió*) e incluso el tacto (*vapores*). En el poema de Lamartine ocurre algo parecido, con el azul como propuesta cromática e incluso comparte el uso sinestésico del lenguaje para trabajar varios sentidos a la vez: *ces doux tableaux*. Por último, también está presente en ambos poemas el trabajo de las analogías y personificaciones con vocabulario del campo semántico de la naturaleza (*tu faz de hinojos/ je suis semblable à la feuille flétrie*), así como metonimias con partes del cuerpo humano: *mi lengua calla* o *un oeil indifférent*.

Conclusiones

El Romanticismo construye el motivo de la tormenta, uno de los más recurrentes a lo largo de la historia de la literatura, con unos rasgos y vocabulario muy similares entre los tres ejemplos analizados y, por otro lado, respetando todos ellos el estilo y la semántica de épocas anteriores: tono espiritual, juegos fónicos para reproducir la sensación de temor y reactivación multisensorial. Asimismo, encontramos una construcción y un desencadenante parecidos: olas del mar *in crescendo*, viento norteño en la montaña que agita los árboles frondosos, cumulonimbos que se acercan, explosión de rayos y visión del carro divino. Y, por último, una intención, que ya

adelantábamos en un primer momento: la comunicación metafísica de un individuo solitario que, ante la pérdida de fe intenta encontrar una respuesta en la propia naturaleza, ya que es en esta donde, según el pensamiento de la época, parece encontrar a Dios.

El diálogo lírico romántico, y aquí está, tal vez, la novedad del uso de este motivo con las épocas anteriores, encuentra en la tormenta, no solo el castigo o la culpa por el anhelo de soledad y libertad no alcanzado, sino que la utiliza como vehículo para encontrar un posible interlocutor. De ahí ese uso retórico de las interrogaciones y exclamaciones. De tal modo, previa pérdida de fe y de confianza, los poetas románticos establecen el diálogo esperado, aunque sepan que no encontrarán respuesta inmediata. No podemos olvidar que la temática romántica es, por *naturaleza*, pesimista.

Bibliografía

- BAEHR, Rudolf. *Manual de versificación española*. Gredos: Madrid, 1973.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas y leyendas*. Espasa-Calpe: Madrid, 1979.
- BERMÚDEZ CAÑETE, Federico. *Antología de románticas alemanas*. Cátedra: Madrid, 1995.
- CANAVAGGIO, Jean. *Historia de la literatura española. El siglo XIX*. Tomo V. Ariel: Barcelona, 1995.
- CASALDUERO, Joaquín. *Espronceda*. Gredos: Madrid, 1961.
- CERVANTES, Miguel de. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Castalia: Madrid, 1970.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Cátedra: Madrid, 1994.
- CILLERUELO, José Ángel (ed). *Antología de la poesía romántica*. Clásicos Castellanos: Madrid, 1997
- CRIDA ÁLVAREZ, C. (2001). Tempestades y naufragios en los poemas narrativos del siglo XIII español. *Monteagudo*. En: *Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, Nº 6 (2001): pp. 81–94. <https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/77871>

- DE LA VEGA, Garcilaso. *Poesía*. Debolsillo, Random House Mondadori: Barcelona, 2002.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Trad. de Fernando Galván y José Santiago Fernández Vázquez. Cátedra: Madrid, 2002.
- DEL SAZ, Agustín. *Antología general de la poesía panameña*. Bruguera: Barcelona, 1974.
- DUQUE DE RIVAS. *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Cátedra: Madrid, 1987.
- ESPRONCEDA, José. *Obras poéticas*, Planeta: Barcelona, 1986.
- ESPRONCEDA, José. *El Diablo Mundo. El Pelayo. Poesías*. Cátedra: Madrid, 1992.
- GARCÍA PEINADO M. Ángel. (1996). "Lamartine y el sentimiento de la naturaleza en cuatro poemas traducidos: 'Le Lac', 'Isolement', 'Le Vallon', 'L'automne'". En: *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, N° 10 (1996): p. 97-117. <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL9696220097A>
- HERRERO MASSARI, José Manuel. "El naufragio en la literatura de viajes peninsular de los siglos XVI y XVII". En: *Revista de Filología Románica*, Vol. 2, N° 14 (1997): pp. 205-214.
- HÖLDERLIN, Friederich. *Antología poética*. Trad. de Federico Bermúdez-Cañete. Cátedra: Madrid, 2002.
- HOFFMANN, E.T.A. *Cuentos*. Trad. de Carlos Fortea. Cátedra: Madrid, 2007.
- HOMERO. *La Odisea*. Alba: Madrid, 1984.
- KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos: Madrid, 1992.
- KÖHLER, Erich. "Alphonse de Lamartine : « l'isolement ». Essai d'une interprétation socio-sémiotique", en *Romantisme. Poésie et société*, n° 39. París, 1983, pp. 97-118.
- LAMARTINE, Alphonse de. *Poesías*. Trad. de Juan Manuel de Berriozábal. Librería de Vicente Salvá: París, 1840.
- MARRAST, Robert. "La poesía en la época de romanticismo". En: CANAVAGGIO, J. *Historia de la literatura española*. Trad. de Juana Bignozzi. Ariel, Barcelona, 1994, p. 75.
- MORA, Pablo. *Literatura y catolicismo: hacia una poética mexicana en la primera mitad de siglo XIX*. Actas del XII Congreso Asociación Internacional de Hispanistas (tomo III). Instituto Cervantes: Madrid, 1998. pp. 269-277.
- NAVARRO, José Luis y RODRÍGUEZ, María José. *Antología temática de la lírica griega*. Akal: Madrid, 1990.
- NAUPERT, Cristina. *Tematología y comparatismo literario*. Arco: Madrid, 1997.
- PETRARCA, Francesco. *Cancionero*. Traducción de Jacobo Cortinas. Cátedra: Madrid, 1989.
- POZUELO VIVANCOS, José María (1988). *Teoría del lenguaje literario*. Gredos: Madrid.
- SHAKESPEARE, William. *La tempestad*. Trad. de Luis Astrana Marín. Aguilar: Madrid, 1988.

SHAKESPEARE, William. *The Tempest*, Horace Howard Furness: Londres, 1982.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein o El moderno Prometeo*. Trad. de María Engracia Pujals. Cátedra: Madrid, 1996.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. The Samphire Press: Norfolk, 2010.

SCHILLER, Friedrich. *Sobre lo sublime, escritos sobre estética*. Tecnos: Madrid, 1991.

SOBEJANO, Gonzalo. *El epíteto en la lírica española*. Gredos: Madrid, 1970.

VALBUENA PRAT, Ángel. *Historia de la literatura española*. Tomo III. Gustavo Gili: Madrid, 1968.

VEGA, María José y CARBONELL, Neus. *La literatura comparada: principios y métodos*. Gredos: Madrid, 1998.

VV.AA. *La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1596), revisada por Cipriano de Valera (1602). Revisión de 1960. Sociedades Bíblicas en América Latina, Thomas Nelson Publishers: Nueva York, 1960.

WELLEK, René y WARREN, Austin. *Teoría literaria*. Gredos: Madrid, 1974.

YEATS, William Butler. *Antología poética*. Introducción, selección y traducción de Caracciolo Trejo. Austral: Madrid, 1984.

ZORRILLA, José. *Obras poéticas*. Baudry Librería Europa: París, 1850, pp. 397-399.

Pablo Medel es Doctor en Estudios Literarios por la Universidad de Valencia y Magíster en Literatura Comparada por la Universidad Complutense de Madrid. En México coordinó el área de Fomento a la Lectura en el Instituto Municipal de Arte y Cultura, condujo el taller de Poesía en La Casa del Escritor de Puebla y trabajó como profesor de Humanidades de la UDLAP y en la UPAEP. Colabora con diversos medios culturales, además de ser miembro fundador del proyecto internacional de poesía desterrada, "Desbandada". Publicó el poemario Paraíso en ruinas (2007) y las novelas El principio de Pascal (2016) y La espiral esférica (2019). Ha participado también en la antología de cuentos 2084 (2016) y en el poemario Tratado del Aire (2019). Tradujo la novela de Stephen Crane, Maggie, una chica de la calle (2021). Desde 2017 imparte la docencia en línea el Taller de Escritura y Comunicación en el Grado en Artes en la Universitat Oberta de Catalunya (UOC) y ofrece cursos de escritura y asesorías literarias.



La construcción identitaria de los personajes en “Silvio en El Rosedal”, de Julio Ramón Ribeyro, y en *Calle de las Tiendas Oscuras*, de Patrick Modiano

*Identitary Construction of the Characters in "Silvio at El Rosedal",
by Julio Ramón Ribeyro, and Missing Person, by Patrick Modiano*

 <https://doi.org/10.48162/rev.54.018>

Manuel Alejandro Coral González

Universidad de Piura

Perú

manuelcoralg@icloud.com

Resumen

Este artículo interpreta la búsqueda de la identidad humana de los personajes creados por el cuentista peruano Julio Ramón Ribeyro en su cuento “Silvio en El Rosedal”, protagonizado por Silvio Lombardi, y por el novelista francés Patrick Modiano en su novela “Calle de las Tiendas Oscuras”, protagonizado por Guy Roland, a través de un análisis que se encuadra en la Tematología, a partir del cual se identifican y comparan temas y motivos literarios recurrentes en cada historia. Se postula una respuesta basada en el descubrimiento existencial de los personajes de estas obras literarias a una pregunta perpetua de la condición humana: ¿quién soy?

Palabras clave: Julio Ramón Ribeyro; Patrick Modiano; búsqueda de identidad; Tematología.

Abstract

This paper interprets the search for human identity of the characters created by Peruvian writer Julio Ramón Ribeyro in his story "Silvio en El Rosedal", whose main character is Silvio Lombardi, and by French novelist

Patrick Modiano in his novel *Missing Person*, whose main character is Guy Roland. The analysis is made from a thematological approach, in which literary themes and motifs are identified in each story and compared. Finally, this paper postulates an answer, based on the existential discovery of the characters in these literary works, to a perpetual question regarding the human condition: who am I?

Keywords: Julio Ramón Ribeyro; Patrick Modiano; search for identity; Thematology.

Introducción

A lo largo de su existencia, el ser humano ha podido responder a los distintos interrogantes planteados en el curso de la historia. Tanto problemas científicos como espirituales han sido resueltos por medio del intelecto y la sensibilidad, favoreciendo de esta manera el desarrollo de las sociedades y las formas de las interrelaciones humanas. Sin embargo, existe una pregunta intrínseca al espíritu que, hasta el fin de los tiempos, no tendrá una respuesta definitiva y satisfactoria: ¿quién soy? Esta incógnita –que toma relevancia histórica y filosófica con el aforismo socrático “conócete a ti mismo”– ha influenciado a la literatura universal a través de los temas de la identidad y la memoria.

Este es el caso de Julio Ramón Ribeyro y Patrick Modiano, quienes desarrollaron en algunas historias de su vasta obra literaria –el primero en el género del cuento y el segundo, en el de la novela–, una respuesta tentativa a esa pregunta a través de sus ficciones. En el caso del autor peruano, encontramos que gran parte de sus personajes son antihéroes víctimas de sus circunstancias, quienes intentan luchar contra lo impuesto por la realidad, pero cuyas acciones e intenciones se encaminan directa o indirectamente hacia la senda del fracaso (Capello, 2009: 110-113). En el cuento “Silvio en El

Rosedal”, publicado en 1977, estamos ante una historia en la que el protagonista, Silvio Lombardi, emprende un viaje hacia la ciudad de Tarma para hacerse cargo de la hacienda que su padre le heredó luego de su muerte. Este nuevo episodio en su vida tiranizada desde su infancia –su padre lo obligó a trabajar al terminar el colegio en la ferretería de la que era propietario “como cualquier empleado pero a propinas” (Ribeyro, 2019: 657), cuando lo que el protagonista quería era “tocar el violín como un virtuoso y pasearse por el jirón de la Unión con sombrero” (Ribeyro, 2019: 657)–, hará que Silvio se cuestione sobre el sentido de su vida y empiece la búsqueda de su identidad a sus más de cuarenta años de edad durante su inesperada estancia en la hacienda.

Por su parte, el prolífico autor francés nos ofrece una obra que explora el arte de la memoria y la búsqueda de la identidad a través de la evocación, la cual tiene como contexto histórico el periodo de la Ocupación alemana en Francia (Jeevan Kumar, 2015: 291-294). En su sexta novela, *Calle de las Tiendas Oscuras*, publicada en 1978 y galardonada con el Premio Goncourt ese mismo año, nos presenta a Guy Roland, un ex-detective retirado, quien comenzará la búsqueda de su propia identidad a través de sus recuerdos, indagando los lugares en los que habitó –en ciudades como París o Roma– y buscando a gente que conoció en el pasado con la intención de encontrar un punto de partida para recobrar los rastros perdidos en la bruma de su memoria y, de esta manera, darle sentido a su errante biografía. “No soy nada. Solo una silueta clara, aquella noche, en la terraza de un café” (Modiano, 2009: 9), dice el protagonista en la primera página de la novela, dándonos visos claros de la compleja noción de identidad que posee su personaje.

Explicadas con brevedad la trama de estas dos historias, este artículo pretende identificar los temas y motivos literarios más importantes utilizados por los autores para construir la identidad de los personajes, así como analizar y comparar las similitudes y diferencias esenciales de cada historia circunscritos dentro de la Tematología comparatista. De esta manera, conoceremos los mecanismos utilizados por ambos prosistas y su forma particular de entender esa consustancial y enigmática particularidad que es la identidad humana.

Tematología comparatista: acerca de los temas y motivos

El estudio de los temas dentro de la literatura ha sido estudiado con mayor interés y profundidad por la Literatura Comparada, ya que se trata de un acercamiento a los textos literarios –independientemente del género al que pertenezcan– que es supranacional y dinámico, pues estos no se fijan en un tiempo ni en una tradición literaria determinada (Gil-Albarellos, 2009: 240). Esto es un claro indicio de la predisposición y la preocupación por entender, interpretar y expresar las diversas circunstancias y problemas inherentes a la condición humana como pueden ser, por ejemplo, el cuestionamiento de la existencia y la búsqueda constructiva de la propia identidad.

Debido a este interés de responder las preguntas de su propia existencia, el ser humano ha encontrado, tanto en el ejercicio literario como en el desarrollo científico, diversos discursos para postular respuestas que, si bien no serán satisfactorias ni perdurables, son evidencia histórica de la unión de la sensibilidad artística e intelecto humano. Precisamente, la Tematología comparatista tiene como propósito analizar y

comparar el cambio de los temas humanos en la literatura mostrando su evolución en las distintas tradiciones literarias existentes en el mundo, dando así una nueva concepción de estos al conocimiento universal. Pues, bajo el análisis tematólogo comparatista, “no es lo que se dice, advertíamos, sino aquello con lo que se dice, sea cual su extensión, la antigüedad o nobleza de su origen” (Guillén, 2005: 254).

Asimismo, es importante señalar que la Tematología es una rama teórica que estudia “aquella dimensión abstracta de la literatura que son los materiales de que está hecha” (Pimentel, 1993: 215). Estos materiales son los temas y motivos literarios que están presentes en una sola construcción literaria expresada de acuerdo con el género literario en el que el autor desarrolla su obra y no son, como suele creerse, una oposición entre lo abstracto (tema) y lo concreto (motivo). El tema ayuda al escritor a desarrollar una obra literaria en la que expone alguna experiencia humana que puede ser comprendida por los lectores ya sea por tradición literaria a la que pertenece, afinidad cultural o dominio del idioma en el que se despliega. De esta manera, se orienta el discurso literario a una posible selección de incidentes que permita su desarrollo (Pimentel, 1993: 216). Dentro de una obra no existe un único tema, sin embargo, el que tiene una mayor carga temática termina dándole una orientación ideológica a la obra, pues este viene a ser el pilar fundamental del que surgen y se sostienen los temas secundarios. Por último, las características del tema residen en ser dinámicas, cambiantes e hipertextuales, ya que pueden formar conexiones entre textos de diferentes épocas, literaturas nacionales y géneros literarios gracias a su recursividad (Troisi, 2020: 583).

Los motivos, por su parte, generan la acción que construye el argumento de una narración literaria. Esto también significa que las acciones narrativas no son autónomas, sino que están interconectadas. Los motivos, entonces, construyen una base a los temas, ya que al ser una unidad menor la compone y complementa. Como explica Gil-Alballeros, “se puede afirmar que los motivos suelen referirse a situaciones, es decir, concepciones, sentimientos y comportamientos humanos que ocasionan acciones de uno o varios individuos...” (2009: 249). Además, es importante señalar que, al igual que los temas, los motivos tienen una mayor libertad de inserción y migración a otras culturas, perdiendo, en algunos casos, totalmente sus significados anteriores (Pimentel, 1993: 219). Finalmente, no es de menor importancia señalar que la reiteración y el protagonismo de un motivo en la obra literaria de un autor, se convierte en *leimotiv*, el cual estimula el argumento narrativo para que la creación literaria de un universo narrativo propio (Troisi, 2020: 586).

Expuestas estas definiciones sobre los temas y motivos, se procederá a analizar de manera comparativa cómo Julio Ramón Ribeyro y Patrick Modiano plasman el tema de la búsqueda y el cuestionamiento de la identidad humana a través del desarrollo de los motivos de la memoria, la construcción y el hallazgo identitario. Finalmente, se postulará una respuesta a la pregunta: ¿quién soy?

“Silvio en El Rosedal”, de Julio Ramón Ribeyro: voz narrativa, temas y motivos literarios

Para comenzar el análisis de este cuento que narra el episodio de vida más enigmático y revelador en la vida de Silvio Lombardi en el proceso de la búsqueda de su identidad en la

hacienda llamada “El Rosedal”, es importante señalar la voz narrativa en la que está escrito. De acuerdo con lo planteado por Castany Prado en la síntesis que hace del libro *Figuras III*, de Gérard Genette (2008: 19), este cuento tiene un narrador extradiegético y homodiegético debido a que es contado por un narrador omnisciente.¹ Por este motivo, los lectores somos capaces de conocer cada acción, omisión y pensamiento de Silvio Lombardi, lo cual genera que tengamos una perspectiva más amplia acerca de las motivaciones e inquietudes que lo aquejan. En primer lugar, sabemos que desde niño siente un gran deseo de convertirse en violinista e introducirse al círculo italiano establecido en la ciudad de Lima. Sin embargo, esto no sucede debido al impedimento paterno. En segundo lugar, nos encontramos con un Silvio de cuarenta años –primera etapa en la que se desarrolla el cuento– que ya se encuentra instalado en la hacienda tarmeña y que pasa los días de su vida sin hacer o encontrar nada que despierte su curiosidad espiritual. El narrador lo describe de la siguiente manera:

Una mañana que se afeitaba creyó notar el origen de su malestar: estaba envejeciendo en una casa baldía, solitario, sin haber hecho realmente nada, aparte de durar. La vida no podía ser esa cosa que se nos imponía y que uno asumía como un arriendo, sin protestar. Pero ¿qué podía ser? En vano miró a su alrededor, buscando un indicio. Todo seguía en su lugar. Y sin embargo debía haber una contraseña, algo que permitiera quebrar la barrera de la rutina y la indolencia

¹ En palabras sencillas se puede definir “narrador extradiegético y homodiegético” al narrador externo a la obra, pero que está “presente” como personaje en la historia que se cuenta.

y acceder al fin al conocimiento, a la verdadera realidad (Ribeyro, 2019: 663).

Esta pregunta retórica inicia, indirectamente, la acción del personaje. Una tarde Silvio decide subir a las montañas aladañas a la hacienda. Esta movilización puede interpretarse como el primer paso de construcción de identidad a través de un deseo intrínseco de búsqueda de algo nuevo (Petrucci, 2001: 82-89). Así, este desplazamiento sirve como elemento de cambio: se moviliza para escapar del tedio y la monotonía de su vida, lo cual se escenifica en la salida del espacio cerrado que es la infraestructura de la hacienda:

Una tarde que se aburría demasiado cogió sus prismáticos de teatro y resolvió hacer lo único que nunca había hecho: escalar los cerros de la hacienda (...) Con sus prismáticos observó las praderas, donde espaciadamente pastaban las vacas, la huerta, la casa y finalmente el rosedal. (...) Era realmente extraño, nunca imaginó que en ese abigarrado rosedal existiera en verdad un orden (Ribeyro, 2019: 663-664).

A partir de este suceso, el rosedal como lugar específico adopta protagonismo simbólico, ya que Silvio ve que este tiene un orden determinado y que su disposición forma rectángulos y círculos, los cuales entiende, posteriormente, como un mensaje cifrado. Vale entonces preguntarse: ¿no es esta interpretación de Silvio una búsqueda inconsciente de un mensaje de la Vida (con mayúscula) para con su monótona existencia? Expuestos estos elementos de la historia, se puede determinar que los temas principales del cuento son la búsqueda y cuestionamiento acerca de la identidad humana, siendo el motivo principal la construcción de la identidad y el secundario, el hallazgo de esa misma identidad que nace a

partir de esta inquietud intrínseca del género humano de reconocerse a uno mismo, aunque sea muy complicado.

Silvio y las acciones en búsqueda del sentido de la existencia humana

“No tuvo ojos más que para el rosedal” (Ribeyro, 2019: 665). Desde que Silvio descubre que el rosedal tiene un posible significado su vida cambia: consulta libros, pasa el día intentando elucidar el enigma. Esta actitud rompe el paradigma monótono de su existencia y lo transforma en un personaje que busca respuestas: su accionar reside en la intención de encontrar un sentido. Finalmente, logra descubrir, a través del alfabeto morse, que el mensaje que guarda el rosedal es RES –que significa “cosa” en latín– y lo lleva a un laberinto de definiciones. Con el paso de los días, vuelve a caer en el aburrimiento existencial y es en el momento que revierte las letras a SER cuando vemos al personaje decidir aquello que anhelaba desde niño: entregarse a su pasión por el violín:

SER era no solamente un verbo en infinitivo sino una orden. Lo que él debía hacer era justamente SER. Se interrogó entonces sobre lo que debía ser y en todo caso descubrió que lo que nunca debía haber sido era lo que en ese momento estaba siendo: un pobre idiota rodeado de vacas y eucaliptos, que se pasaba días íntegros encerrado en una casa baldía combinando letras en un cuaderno. (...) O ser, ¿por qué no?, lo que siempre había querido ser, un violinista como Jascha Heifetz...” (Ribeyro, 2019: 670).

Este punto es fundamental en el relato, debido a que Silvio se enfrenta al hecho de su propia realización personal postergada, la cual se logra y se corona con el concierto de dos

violines de una pieza musical de Bach ofrecido en su hacienda a la que solo asistieron un puñado de personas. Sin embargo, su interés musical termina por ensombrecerse con el paso de los días² y su vida se ve truncada por la nueva lectura de RES, la cual, de acuerdo con un manual de idiomas que consulta, significa “nada” en la lengua catalana (Olay Valdés, 2021: 111-124).

El Rosedal como simbolismo del hallazgo del sentido (e identidad)

En las últimas páginas del cuento, finalmente, la vida de Silvio vuelve a cobrar sentido. Tras la llegada a la hacienda de su prima Rosa Eleonora Settembrini y su hija Roxana Elena Settembrini –que tienen como iniciales de sus nombres las letras R, E y S; la cuales juntas forman la palabra RES–, Silvio descubrirá el sentido de su experiencia vital. Durante la fiesta que organiza por el cumpleaños número dieciséis de su sobrina, ya por la noche, Silvio vuelve a subir junto con su violín al minarete que daba visión al rosedal. En ese momento, descubre que “en ese jardín no había enigma ni misiva, ni en su vida tampoco” (Ribeyro, 2019: 681) y, luego de unas reflexiones banales, toca por última vez su violín. “Era una noche espléndida. Levantando su violín lo encajó contra su mandíbula y empezó a tocar para nadie, en medio del estruendo. Para nadie. Y tuvo la certeza de que nunca lo había hecho mejor” (Ribeyro, 2019: 681). Con la acción final del

² “Refundió su violín en el fondo del armario. Lo hizo sin júbilo, pero también sin amargura, sabiendo que durante esos días de inspirada creación había sido algo, tal vez efímeramente, una voz que se perdió en los espacios siderales y que, como la luz, acabó por hundirse en el reino de las sombras” (Ribeyro, 2019: 672).

relato, podemos comprender que luego de la búsqueda del sentido de su existencia, Silvio comprende que no existe una razón o hecho que le dé significado a la existencia humana y esto libera su espíritu de sus propias ataduras (Torres Pérez-Solero, 2005: 392-402).

Por último, vale destacar las declaraciones del propio Ribeyro brindadas acerca de este cuento en una entrevista publicada en 1987: “En el caso de Silvio, lo importante es la búsqueda que al final no da ningún resultado, pero que le ha permitido vivir. La búsqueda del mensaje le había permitido encontrar su propio camino, que era tocar solo en la torre” (Cabrejos de Kossuth, 1987: 147-154).³ De esta manera, podemos interpretar que la identidad construida en este personaje radica en las acciones que realiza en el relato y que tienen como fin descubrir el mensaje escondido en el rosedal. Como en la mayoría de los cuentos de Ribeyro, este deseo no se concreta, pero tampoco es sinónimo de fracaso, ya que Silvio ha encontrado una certeza que sosiega su espíritu. A partir de esa noche, al ver que no existe ningún mensaje en el rosedal, la mirada que tiene sobre la vida, se transforma. Entiende, entonces, que el sentido de la existencia y construcción de la identidad no reside en la consecución de objetivos para llegar a un fin, sino en el acto humano de experimentar para vivir.

³En esta entrevista el autor sostiene que este cuento lo escribió durante una época de su vida en la que estaba interesado por la alquimia. Además, señala que Silvio puede ser considerado el perfil del “artista auténtico”, ya que “la única satisfacción que tiene es la del propio juicio, el propio criterio”. No menos importante, el cuentista peruano afirma: “Silvio es uno de los personajes con el que me identifiqué más”. (Cabrejos de Kossuth, 1987: 152).

***Calle de las Tiendas Oscuras*, de Patrick Modiano: radiografía narrativa y tematólogica de la novela**

Basándonos en lo propuesto por Genette, esta novela que narra la búsqueda identitaria del exdetective Guy Roland valiéndose de los recuerdos de su memoria, así como las visitas a espacios urbanos y personajes realizadas en su pasado, está contada a través de un narrador intradieético y homodieético (Castany Padro, 2008: 20), debido a que es el propio protagonista de la historia, Guy Roland, quien nos cuenta la historia de su búsqueda de identidad perdida. Por medio de su narración, somos testigos de sus desplazamientos por la ciudad, sus reflexiones subjetivas acerca del pasado y el despertar de sus recuerdos en su memoria que se producen luego de relacionarse con una persona de su pasado o visitar una calle parisina. A través de estas interacciones, Guy comienza el proceso de re-construcción de su propia identidad (Caretti, 2006: 856-863). La novela inicia en 1965, pero a medida que avanzamos en la lectura retrocedemos hasta el contexto histórico de la Ocupación alemana en Francia, la cual sirve como herramienta contextual-narrativa para que el protagonista tenga un motivo que le permita emprender la búsqueda de su identidad a través de sus recuerdos⁴. El tema de la memoria se sustenta en esta novela en el hecho de que para construir su identidad es necesario evocar los recuerdos del pasado, ya que sin estos la identidad, simplemente, se diluye o se pierde (Maldonado Alemán, 2010: 171-179).

⁴ La Ocupación alemana es un tema que se repite en muchas de las obras de Modiano. Por ejemplo, su primera novela, “La Place de l’Étoile” (1968) transcurre en este periodo. Asimismo, vale recordar que esta se dio entre 1940 y 1944.

Del mismo modo, es importante señalar los distintos desplazamientos por París y los viajes que hace el protagonista (por ejemplo, el de Polinesia a Roma en los últimos capítulos de la novela). A través de esos desplazamientos nos muestra el deseo de *movilizarse* para encontrar sus huellas de vida y, al mismo tiempo, *viajar* hacia el pasado con el fin de reconectar con su propia identidad, la cual se encuentra, paradójicamente, en el recuerdo de los otros (Jeevan Kumar, 2015: 292). Señalados algunos de los aspectos esenciales del relato, podemos decir que los principales temas desarrollados en la historia son la memoria y la identidad, siendo el motivo principal una combinación de estos: la búsqueda y la construcción de la identidad por medio de la evocación.

Elementos de construcción identitaria de Guy Roland: el espacio en acción

A lo largo de la novela, la ciudad de París se nos presenta como un personaje esencial en el desarrollo de la historia. Guy Roland visita diversas calles hacia donde lo lleva la búsqueda de su identidad. El espacio de la ciudad se inserta en el personaje despertando su memoria, pues como lo señala Borda Lapébie: “el héroe de las novelas de Modiano aparece intrínsecamente unido, o más bien, *fundido* en los distintos espacios topográficos que jalonan su recorrido existencial” (2006: 83). De esta manera, se puede interpretar que Guy Roland encuentra la llave de su pasado a través de los espacios habitados, los cuales pueden convertirse en metáforas existenciales. Un claro ejemplo de lo planteado son las diversas fichas que posee el personaje y que se intercalan en distintos capítulos de la novela, en las cuales, podemos ver leer los distintos datos de residencia de los personajes secundarios, los

cuales brindan mayores pistas a Roland sobre su pasado e identidad⁵:

Asunto: ORLOW, Galina, conocida por Gay ORLOW.

Nacida en: Moscú (Rusia) en 1914, hija de Kyril ORLOW y de Irene GIORGIADZÉ.

Nacionalidad: apátrida. (...) En los Estados Unidos contrajo matrimonio con un tal Waldo Blunt, del que se divorció posteriormente.

La señorita ORLOW vivió sucesivamente en:

Hôtel Chateaubriand, calle del Cirque, 18, París (8°).

Avenida Montaigne, 56, París (8°).

Avenida del Maréchal-Lyautey, 25, París (16°).

Parece ser que, antes de venir a Francia, la señorita ORLOW fue bailarina en los Estados Unidos.

En París, no se le conocía ninguna fuente de ingresos, aunque llevaba una vida suntuosa (...). (Modiano, 2009: 49).

Sin embargo, en la obra modianesca en su conjunto, estos datos no brindan la información necesaria para poder bosquejar un perfil biográfico de los personajes. Particularmente en esta novela cada uno de los personajes que frecuenta Roland tiene como característica general

⁵ El capítulo VI es donde encontramos la primera ficha que contiene información personal y “espacial” de uno de los personajes. Aquí se dan señas de Gay Orlow, una bailarina estadounidense de origen ruso, a quien Roland frecuentó en el pasado.

personalidades atemporales al tiempo en el que viven, con pasados poco claros y una clara inadaptación al tiempo que les toca vivir.⁶ Como señala Hernández Álvarez, “el investigador y el investigado se funden en un autoanálisis que recorre los espacios de la memoria, siguiendo las huellas y los datos del presente⁷ (2010: 448). La búsqueda de la identidad a través de la investigación del espacio habitado y de los recuerdos que perduran en él hace que, poco a poco, la neblina amnésica en la que está sumida la vida de Roland, vaya desapareciendo, dándonos pistas para responder la pregunta que atraviesa toda la novela: ¿quién soy?

No menos importante es señalar el complemento que tiene el espacio con los objetos del pasado. Las fotografías a blanco y negro, las identificaciones caducas, la documentación archivada y las viejas guías telefónicas, son antorchas que lo ayudan a transitar este laberinto identitario. Por ello, un capítulo esencial y desencadenante de la novela es el décimo quinto. En este, Roland luego de reconocerse en una antigua fotografía, encuentra un nombre –Pedro– y una dirección en la que posiblemente habitó. En su presente, sin embargo, esa dirección ya no figura en el registro de la ciudad. Esto no lo detiene y es cuando se dirige a “ANJou 15-28 – 10 *bis*, rue de Cambacérès. Distrito 8^o”, donde descubre que él, durante el periodo de la Ocupación alemana, tuvo el nombre de Pedro McEvoy, que tenía una novia llamada Denise Coudreuse quien

⁶ Un ejemplo de este tipo de personaje, lo encontramos en el Capítulo XX. En este pasaje de la novela, Guy Roland va al encuentro de Jean-Michel Mansouere, un fotógrafo de avanzada edad que trabajó con su novia en el periodo de la Ocupación alemana.

⁷ Traducción propia.

trabajaba como modelo, que tenía predilección por los cigarros ingleses y que, junto a un grupo de amigos, partieron a Megève, en 1943, con la intención de cruzar la frontera suiza para escapar de París.

La soledad como fin de la búsqueda de la identidad

Está claro que Guy Roland sufre una crisis de identidad al no poder recordar su pasado. Como la gran mayoría de los personajes de Modiano, Roland se muestra con problemas relacionados a su conciencia, con su relación con los demás y con su percepción del paso del tiempo. Pero es la soledad, tal vez, la característica más sugerente del universo modiano, ya que esta se sustenta en el *pathos* de su vasta obra literaria (Laurent, 2011: 257-264). Ese ambiente de incertidumbre y de soledad marca el compás de esta novela, llevándonos junto con Guy Roland –quien también tuvo el nombre de Pedro McEvoy⁸– al descubrimiento de que en realidad se llama Jimmy Pedro Stern: judío, de nacionalidad griega, nacido el 30 de setiembre de 1912 en Salónica (Grecia) y que trabajó en el Consulado de República Dominicana en París. Como lo señala él en el capítulo XXX y XXXI, en la época de la Ocupación, los papeles de identificación de las personas podían estar alterados: “Parece probable que Pedro McEvoy se fuera de Francia tras la última guerra. Puede haber sido un individuo que usara nombre prestado y papeles falsos, como era

⁸ A través de los capítulos de la novela, vamos conociendo los distintos nombres con los que Guy Roland se identifica en las distintas etapas de su vida. Esto puede interpretarse como un claro ejemplo del conflicto existencial interior que sufre el personaje, no solo por un problema interno, sino también debido al contexto de la Segunda Guerra Mundial que padece la Europa de mitad del siglo XX.

corriente por entonces” (Modiano, 2009: 168). Como así también más adelante, cuando el narrador señala: “... Ya no me acuerdo si aquella noche me llamaba Jimmy o Pedro, Stern o McEvoy” (Modiano, 2009: 169). ¿Esta es en realidad la identidad del protagonista? No, solo es un nombre más, sin significado, lo cual no calma la angustia existencial que lo ha llevado a emprender este viaje al pasado.

Por ello, como señala Borda Lapébie, “la labor detectivesca del héroe modianesco es más un ejercicio de videncia que una investigación auténtica coronada por el éxito, más una poética del espacio como medio ontológico de supervivencia que un hilo de Ariadna conducente a la salida del laberinto” (2006: 87). Quizás por ello, al final de la novela, quien ahora sabemos que es Jimmy Pedro Stern –pero que continúa actuando como Guy Roland–, emprende el último viaje: se dirige a Roma, a la Calle de las Tiendas Oscuras, como “último intento” (Modiano, 2019: 233) para saber más cosas de su vida pasada y, de alguna forma, acabar con esa existencia solitaria que condena a los seres humanos sin pasado.

Ribeyro y Modiano: el hallazgo de la identidad como preludeo de una búsqueda permanente

Está claro que tanto Ribeyro como Modiano sustentan sus relatos en la construcción de la identidad de sus personajes – Silvio Lombardi y Guy Roland, respectivamente– a través de la búsqueda del sentido de la existencia humana y la evocación de la memoria. Los protagonistas de estas dos obras literarias comparten, en primer lugar, características y motivaciones similares: desde la soledad y ensimismamiento en el que viven, ambos tienen un ansia por conocer más de sí mismos y darle sentido a su existencia. Debido a esta consigna inicial que se

nos presenta en sus perfiles biográficos, los autores elaboran narraciones en las que los personajes transforman sus propios relatos en una experiencia discursiva de sus vivencias humanas. De esta manera, "toda labor que el sujeto realiza, incluso a nivel práctico, tiene carácter discursivo" (Jofre, 2002: 45), lo cual nos invita a pensar que cada discurso literario brinda información diferente a cada lector que interactúa con él, pues la interpretación, al estar limitada a una propia concepción de la realidad, será siempre subjetiva.

En segundo lugar, se puede interpretar que la movilización o el desplazamiento –los viajes– es la acción por la cual los personajes actúan para descubrir su identidad: Silvio se moviliza a Tarma; Guy, a Roma. Además, son las personas y espacios que conocen y visitan a lo largo de su búsqueda los que terminan guiándolos hacia ese horizonte perdido donde pretenden encontrarse a sí mismos, pues como señala Juliana Marcus, "las identidades surgen de la narración del yo, de la manera como nos representamos y somos representados" (2011: 109). La identidad, entonces, se construye en la relación con el otro dentro de un contexto intersubjetivo-dialógico que el ser humano desarrolla a lo largo de su vida en sus distintas experiencias vitales. De esta forma, el individuo puede identificar sus similitudes y diferencias con el otro, dando el primer paso a reconocer sus rechazos y motivaciones que encuentra en la realidad, y así vislumbrar uno de los caminos que lo llevará a su búsqueda y posterior, pero no definitiva, construcción de la identidad. En los casos que analizamos, conocer a las Settembrini genera para Silvio de manera inconsciente la respuesta que estaba buscando; para Guy, visitar Polinesia o recordar el episodio vivido en Megève, lo conduce, finalmente, hacia su último destino. No menos importante resulta que ambas historias ocurran durante y

después de la Segunda Guerra Mundial, lo cual contextualiza el profundo conflicto humano por entender su existencia en el mundo en un periodo caracterizado por el cambio a nivel histórico.

Por otra parte, existen algunas diferencias notables en el relato. La primera se relaciona con la voz narrativa: Ribeyro utiliza un narrador extradiegético, mientras que Modiano uno intradiegético. Estos enfoques narrativos nos brindan diferentes experiencias a la hora de la lectura, siendo lo más importante el reconocimiento del grado de conciencia de los protagonistas. Otra diferencia reside en el tiempo del relato: en “Silvio en El Rosedal” nos encontramos ante un cuento clásico, en el que la evolución de la historia es continua. Vemos la evolución progresiva de Silvio en la búsqueda de su identidad a través del paso de su propio envejecimiento. En *Calle de las Tiendas Oscuras*, se observa un sentido inverso: Guy Roland comienza el relato en 1965 y, a partir de entonces, retrocede hasta los años del estallido de la Segunda Guerra Mundial y la Ocupación alemana en Francia para, finalmente, terminar en el presente. Así la conciencia-identitaria de estos personajes se va constituyendo a través del relato, ya que al darle un orden narrativo independiente a los sucesos que experimentan, su existencia va cobrando sentido. Por eso, como reflexiona Marcus, podemos constatar en estos casos que “la identidad se construye a partir de mecanismos de autopercepción que se inscriben en el lenguaje, en el encadenamiento del relato, en el modo de narrarse a sí mismo y en las formas de narrar el entorno” (2011: 110).

Para finalizar, otra diferencia que tampoco debe pasar desapercibida es el hecho de cómo ambos personajes, aproximadamente de la misma edad, llenan el vacío solitario

de su vida: Silvio lo hace a través de la interpretación de símbolos en el rosedal, mientras que Guy lo realiza a través de la evocación de la memoria. Si bien a medida que se acerca el desenlace de cada historia esta actitud de vida contemplativa se transforma, los lectores entendemos que el hallazgo de la identidad en ambos personajes es solo el preludio de una búsqueda permanente para encontrar cierto sentido a la existencia humana, pues la identidad se construye y transforma con distintos elementos inmateriales que agitan de manera continua el espíritu humano.

Conclusiones

Como hemos visto en este estudio, una de las reflexiones que podemos extraer de la búsqueda y construcción identitaria desarrollados como temas y motivos literarios es que el lenguaje constituye un elemento vitalizador de la experiencia y existencia de lo humano (McNeil; Malaver, 2010: 124). Esto, expresado de forma artística en los personajes de Ribeyro y Modiano, nos muestra que la literatura es un recurso para el despertar de consciencia de la humanidad, ya que provoca al lector a aventurarse a su propia búsqueda identitaria para darle sentido a su existencia.

Finalmente, señaladas similitudes como diferencias, a partir de las obras analizadas podemos postular una respuesta a la pregunta de este ensayo: ¿quién soy? La experiencia de vida transmitida por los protagonistas nos lleva a proponer que el descubrimiento de uno mismo reside en la búsqueda continua de nuestra identidad. Esta, a pesar de ser variable, mantiene una esencia que la hace única e irreplicable. Por eso, al igual que Silvio o Guy, podemos descifrar el enigma de nuestra

existencia y singularidad en los espacios que nos ofrece la vida, ya sea en un rosal o en la penumbra de las calles oscuras.

Bibliografía consultada:

BORDA LAPÉBIE, Juan Miguel. “El discurso literario en la obra de Patrick Modiano”. En: SIRVENT RAMOS, Ángel (Ed). En: *Espacio y texto en la literatura francesa*. Alicante: Universidad de Alicante, 2005. Vol. I. pp. 81-94.

CABREJOS DE KOSSUTH, Irene. “Teoría y praxis de la ficción literaria en Ribeyro”. En: COAGUILA, Jorge (Ed.). *Las respuestas del mudo*. Iquitos: Tierra Nueva Editores, 2011. pp. 147-154.

CAPELLO, Giancarlo. “Los héroes imposibles de Julio Ramón Ribeyro”. En: *Lienzo*, N° 30 (2009): pp. 77-120.

CARETTI, Laura. “¿Quién soy yo? ¿Quiénes son ellos/as? Personajes en busca de identidad”. En: *Arbor*, N° 182-722 (2006): pp. 856–863.

CASTANY PRADO, Bernat. “Figuras III de Gérard Genette”. En: *Tonos Digital. Revista electrónica de filología*, N°15 (2008). <http://hdl.handle.net/2445/34775>

GIL-ALBALLEROS, Susana. “Literatura Comparada y Tematología. Aproximación Teórica”. En: *Exemplaria: revista internacional de literatura comparada*, N° 7-200 (2003): pp. 239-259. <http://hdl.handle.net/10272/1843>

GUILLEN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Marginales Tusquets, 2005.

HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M.V. “Patrick Modiano et l’esthétique du conte : le retour du temps et l’espace de l’errance”. En: LOSADA, José Manuel (Ed). *Tiempo, texto e imagen*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011: pp. 441-455.

JEEVAN KUMAR, Talanki. “Theme of Identity in the Novels of Patrick Modiano”. En: *Research Scholar*, N° 3, II (2015): pp. 291-295. http://www.researchscholar.co.in/issues.php?cat_id=10

JOFRE, Manuel. “La construcción de Identidades en la Literatura”. En: *Revista Comunicación y Medios*, N°13 (2002): pp. 45-49.

LAURENT, Thierry. “La solitude des personnages de Patrick Modiano”. En: *Le malaise existentiel dans le romanfrançais de l’extrême contemporain. Colloque à l’Université d’Amsterdam*. Editions universitaires de Sarrebruck, Allemagne, 2011: pp. 257-264.

MALDONADO ALEMÁN, Manuel. “Literatura, memoria e identidad. Una aproximación teórica”. En: *Revista de Filología Alemana*, N° III (2010): pp. 171-179.

MARCÚS, Juliana. “Apuntes sobre el concepto de identidad”. En: *Vicisitudes y contingencias*, N° 5, 1 (2011): pp. 107-114.

MCNEIL, Alejandro; MALAVER, Rodrigo. “Lenguaje, argumentación y construcción de identidad”. En: *Folios: Revista de la Facultad de Humanidades*, N° 31 (2010): pp. 123-132. <http://www.scielo.org.co/pdf/folios/n31/n31a09.pdf>

MODIANO, Patrick. *Calle de las Tiendas Oscuras*. Trad. María Teresa Gallego Urrutia. Barcelona: Anagrama, 2009.

OLAY VALDÉS, Rodrigo. “Silvio en El Rosedal”, de Ribeyro: Cuando el medio es el fin, 2021. En: *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, N° 14 (2021): pp. 111-124. <https://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/445/1461>

PIMENTEL, Luz Aurora. “Tematología y transtextualidad”. En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, N° 41, 1 (1993): pp. 215-229. <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/931/931>

PETRUCCELLI, María Rosa. “Construcción del personaje ser en el Quijote”. En: *Gamma*, N°13, 34 (2001): pp. 82-89.

RIBEYRO, Julio Ramón. “Silvio en El Rosedal”. En: RIBEYRO, Julio Ramón *La palabra del mudo*. Barcelona: Seix Barral, 2019. pp: 656-681.

TORRES PÉREZ-SOLERO, Paloma. “Los cuentos de Julio Ramón Ribeyro: estudio del final en los relatos de La palabra del mudo”. Tesis. Universidad Complutense de Madrid, 2005. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/33382/>

TROISI, Cristian. “Tematología: Consideraciones sobre tema, motivo y multiculturalidad”. En: *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, N°4 (2020): pp. 571–598. <https://doi.org/10.15366/actionova2020.4.024>.

Manuel Alejandro Coral González es Licenciado en Comunicación y Periodismo por la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). Realizó un diplomado en Literatura Comparada en la Universidad de Piura (UdeP). Se desempeña como periodista e investigador literario. Este es su primer artículo académico.



El enigma de Rimbaud y el poeta como imagen ausente en dos cuentos de *Putas asesinas*, de Roberto Bolaño

*The Enigma of Rimbaud and the Poet as an Absent Image in Two
Stories from Roberto Bolaño's Putas Asesinas*

 <https://doi.org/10.48162/rev.54.019>

Enrique Schmukler

Universidad Católica Argentina
Universidad Nacional de La Plata
Argentina
enrique.schmukler@gmail.com

Resumen

El presente artículo aborda un tema relevante de la obra del escritor chileno Roberto Bolaño: la presencia del poeta Arthur Rimbaud como un tema central de sus ficciones. Se parte de uno de los mitemas más estudiados de la obra del poeta de Charleville, el “silencio de Rimbaud”, esto es, el momento en que el poeta “s’ en va”, abandona la poesía y se activa el misterio que rodeará su figura para la posteridad. Nuestro propósito es ver el funcionamiento de ese mitema en dos cuentos de Bolaño, “Últimos atardeceres en la Tierra!” y “Fotos” del libro *Putas asesinas* con el objetivo central de pensar la concepción autorial del propio Bolaño y el vínculo entre autor e imagen en estos textos.

Palabras clave: Bolaño; autorialidad; Rimbaud; *Putas asesinas*

Abstract

This article addresses a relevant theme in the work of the Chilean writer Roberto Bolaño: the presence of the poet Arthur Rimbaud as a main subject

of his fiction. The starting point is one of the most studied themes in the work of the poet from Charleville, the "silence of Rimbaud", that is, the moment when the poet "s'en va", abandons poetry and activates the mystery that will surround his figure for posterity. Our purpose is to look at the functioning of this theme in two of Bolaño's short stories, "Últimos atardeceres en la Tierra!" and "Fotos," from the book *Putas asesinas*, with the aim of thinking about Bolaño's own auctorial conception and the link between author and image in these texts.

Keywords: Bolaño; authoriality; Rimbaud; *Putas asesinas*

El enigma de Rimbaud

En el prefacio del *Cahier de L'Herne* dedicado a Jean-Arthur Rimbaud, André Guyaux reconstruye la genealogía del mito de Rimbaud a partir de las interpretaciones que de su obra y de su figura hicieron los poetas franceses, tanto sus contemporáneos como quienes vinieron luego. El crítico parte del argumento maldito: las razones por las cuales Verlaine habría incluido al poeta de Charleville, junto a Tristan Corbière y Stéphane Mallarmé, en la primera serie de "Poetas malditos" publicada en la revista *Lutèce* entre los años 1883 y 1884. Desde un comienzo, Guyaux reconoce no estar del todo seguro si lo que animó a Verlaine fue el interés por difundir una obra muy poco conocida o integrar el nombre de Rimbaud a un proyecto más amplio de recepción de nuevos poetas que "las nuevas formas de censura" alejaban del público (Guyaux, 1993: 3).¹ Porque Verlaine podría haber elegido a otros para componer su libro. Baudelaire, Alphonse Rabbe o Aloysius Bertrand cumplían en igual grado los requisitos para ser considerados en la antología. Sin embargo, se decidió por

¹ Todas las traducciones del texto de André Guyaux son mías.

Rimbaud y, al hacerlo, le otorgó consistencia a una leyenda que había nacido antes, cuando el poeta optó por el silencio literario y dos preguntas surgieron para “animar el misterio” y “activar el mito” que sigue vivo hasta hoy: “¿Dónde está Rimbaud?” y “¿Todavía vive?”. (Guyaux, 1993: 3).

Esas dos preguntas hacían de él un maldito diferente, a tal punto que Verlaine llegó a escribir que Rimbaud “era un maldito por sí mismo” en el sentido de que “la decisión del alejamiento le da a la idea de maldición una resonancia existencial ausente en el resto de quienes la han sufrido” (Guyaux, 1993: 4). Esa “resonancia existencial” se transformaría en poco tiempo en el atractivo principal de su figura, sobre todo entre los poetas. Porque si, como apunta Guyaux, Verlaine ponderaba un Rimbaud “lamartiniano”, un “Rimbaud “virgiliano” y “parnasiano” que había creado una obra maestra de versificación clásica como “Le bateau ivre”, los poetas se interesarían en cambio por el prosaísmo y el exilio: “Es el exilio lo que convoca la fascinación del parisino encerrado, prisionero de esa palabra de la que Rimbaud se había liberado” (Guyaux, 1993: 4).

En el marco de la literatura latinoamericana de las últimas décadas, y aunque nunca llegó a ficcionalizar abiertamente la figura del poeta francés,² esa fascinación por Rimbaud y sobre todo por el Rimbaud exiliado³ se percibe insistentemente en la

² Me refiero a que Bolaño nunca escribió novelas o cuentos que tuvieran entre sus personajes a Rimbaud, ni tampoco tuvo la iniciativa de ficcionalizar la biografía de Rimbaud como, por ejemplo, Pierre Michon en *Rimbaud, les fils* (Michon, 1991).

³ Es significativo, en este sentido, el nombre de la editorial que Bolaño y Bruno Montané fundaron en Barcelona, en los últimos años de la década del

obra de Roberto Bolaño que fue, además de narrador, poeta. Se observa justamente en la presencia de poetas y escritores que desaparecen en sus ficciones. Para probarlo solo hace falta recordar que el tema está presente en sus dos grandes novelas. Así como la búsqueda de Cesárea Tinajero,⁴ una mítica poeta vanguardista desaparecida, es el leitmotiv de *Los detectives salvajes*,⁵ la huida (la desaparición) y la búsqueda del escritor alemán Benno Von Archimboldi (no un poeta en este caso) es la obsesión de una serie de académicos y críticos literarios (Jean-Claude Pelletier, Piero Morini, Manuel Espinoza y Liz Norton) en la primera parte de *2666*, la otra gran novela de Bolaño.⁶

La desaparición de poetas y escritores y su consecuente búsqueda no se circunscribe a estos dos textos emblemáticos.

setenta: *Rimbaud vuelve a casa*. Para consulta, véase el sitio de la Universidad Diego Portales “Cultura digital”: <https://culturadigital.udp.cl/dev/index.php/coleccion/coleccion-roberto-bolano/documento/revista-rimbaud-vuelve-a-casa-la-revolucion-no-llegaria-y-el-renegado-kautsky/>

⁴ Cesárea es una de las fundadoras del “realvisceralismo”, trasunto ficcional del “Infrarrealismo”, el grupo de posvanguardia mexicano que Bolaño, junto a otros poetas (Mario Santiago Papasquiaro, entre ellos), fundó hacia mediados de la década de 1970 en México.

⁵ Los detectives salvajes, como ha señalado ya la crítica, se denominan Arturo Belano y Ulises Lima. Belano, el *alter ego* de Bolaño, es una referencia muy directa a Rimbaud que ha sido analizada por varios autores, entre ellos Bolognese (2009), un texto descriptivo de la presencia de Francia en la obra de Bolaño, que se detiene en la presencia de Rimbaud en algunos textos, pero no problematiza críticamente el uso del mito por parte del escritor chileno.

⁶ Ironía del destino, a pesar del millar de páginas que tiene, *2666* tampoco consigue cerrar el círculo. El misterio de Benno Von Archimboldi queda irresuelto por razones biográficas. Bolaño falleció tempranamente, en julio del año 2003, sin poder concluir la última parte de la novela.

También está presente en *Estrella Distante* (con la búsqueda del poeta esbirro de la dictadura de Pinochet, Carlos Wieder, que desaparece de un día para el otro), en *Nocturno de Chile* y en *Amuleto* (en estos dos casos la referencia es más indirecta) y sobre todo en *Putas asesinas*, el segundo libro de cuentos que Bolaño publicó en el año 2000. En él dos relatos –“Últimos atardeceres en la Tierra”, el tercer cuento del libro, y “Fotos”, el undécimo– abordan el misterio del poeta exiliado como un epifenómeno de la poesía y del oficio de poeta. La diferencia es que en este caso el rol que ocupa la instancia de la lectura es fundamental. En ambos cuentos los personajes principales son lectores de poesía; lectores singulares pues no se interesan tanto por los textos poéticos como por las vidas de los poetas que los escribieron.

Retrato y misterio

De modo que el mito de Rimbaud aparece en estos dos cuentos en estrecha relación con la representación del poeta en tanto exiliado. Ahora bien, esos poetas “leídos”, en uno y otro caso, se presentan como imágenes. En “Fotos”, Belano, “exiliado” en Liberia, África, se interesa por las fotos que ilustran la antología de poesía francófona *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945*, editada por Serge Brindeau. En “Últimos atardeceres en la Tierra” ocurre algo parecido. B, el personaje, lee una antología de poesía: la célebre *Antología de la poesía surrealista* editada en los años 1950 por el surrealista argentino Aldo Pellegrini y se demora en las fotos de algunos de los mayores exponentes del surrealismo francés como Robert Desnos o André Breton.

Una particularidad digna de mención es que entre las imágenes y los lectores se produce una suerte de

“comunicación literaria”.⁷ El resultado de ese diálogo es que los poetas parecen cobrar vida. Ese devenir solo se puede comprender en toda su complejidad si se examina el enigma ontológico que encierran las imágenes y, en particular, el que constituye al tipo específico de imagen del que tanto Belano como B son espectadores: el retrato. En un libro perspicaz sobre el tema, Jean-Luc Nancy sostiene que la esencia del retrato es la alteridad. Todo retrato es, al decir del filósofo francés, *otro-retrato*.⁸ Sin embargo, esa otredad es más compleja de lo que parece. Porque en la esencia del género se encuentra la intención representacional del retratista, el deseo de reproducir al otro idéntico a sí mismo, tal cual es, que choca con el hecho de que, al hacerlo, sustituye el sí de la persona representada. De manera que en el retrato convivirían, para Nancy, dos direcciones. Por un lado, la *puesta en presencia*, en cuya realización extrema se conseguiría “la sustitución del modelo por la imagen”, y por otro la “reproducción”, “la semejanza”, es decir, “la comparación con el modelo”, cuya existencia nunca debería ser sustituida si lo que se pretende es

⁷ En *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, el teórico francés José-Luis Díaz, especialista de la relación entre imagen y autor en la literatura francesa del siglo XIX, piensa esta comunicación como una suerte “mitología recíproca”. Con dicha noción intenta explicar que las figuras de autor son una construcción que resulta de la interacción entre el autor, la imagen de sí, sus textos y un receptor-lector. La figura del autor es, pues, una construcción “colaborativa” entre una imagen emitida por el autor “real” y la percepción de un observador que la construye fantasmáticamente (a la figura) como síntesis (Díaz, 2007: 177).

⁸ El título del libro al que se hace referencia aquí es *L'Autre Portrait* (2014). Se trata de toda una definición sobre el carácter paradójico que constituye al retrato. Nancy plantea un juego semántico con la palabra *autoportrait* (autorretrato), subrayando la frontera entre semejanza y diferencia sobre la que discurre ese género pictórico-discursivo.

probar la fidelidad naturalista del resultado (Nancy, 2014: 16).⁹
Escribe Nancy algunas líneas más adelante:

En última instancia, se podría decir que la lógica de la mimesis, tal como se concentra en el retrato, está siempre suspendida —o tendida— entre un extremo de presencia pura (que aboliría la mimesis) y un extremo de similaridad (donde la mimesis subraya la ausencia del modelo, incluso su desaparición) (17).

La tensión entre ambas lógicas revela el carácter problemático de la idea de identidad, que en el retrato oscila entre la presencia y la desaparición. En “‘su’ retrato” —prosigue Nancy— el otro “se retira [...] mostrándose”, “se retira en el seno de su propia manifestación” (18) de forma tal que el “otro retratado es también el otro retirado y, en consecuencia, el otro reconocido —si la semejanza equivale a reconocimiento— es igualmente el otro vuelto más desconocido que antes de ese reconocimiento” (18).

Esta extrañeza se produce porque el otro, al ser retratado, “es retirado en su alteridad”. Y ese “retiro” no es sino aquello que revela el misterio que el retrato “no devela” sino que “por el contrario revela [en tanto un] misterio [...] que sin duda no es cuestión de revelar” (Nancy, 2014: 18). Al fin de cuentas, el enigma no es sino el abismo en el que cae el modelo (el sujeto) del cual, paradójicamente, el retrato busca rescatarlo:

El retrato no produce sin embargo una resolución del enigma. En tanto se comporta como una máscara mortuoria, no es sino la moldura del enigma como tal. Pero en tanto activa el doble proceso de ‘expresión’ y de

⁹ Todas las traducciones de *L’Autre Portrait* son mías.

‘impresión de “rasgos” (líneas, rastros, apariencias, relieves, tez, tonos, tensiones, atenciones, hesitaciones, etc.) elabora, modeliza, figura —es decir, ficcionaliza— eso que es posible denominar “una interpretación” de la persona retratada (Nancy, 2014: 22).

En “Fotos” y “Últimos atardeceres en la Tierra”, los retratos de los poetas fascinan a Belano y B respectivamente a raíz del secreto que guardan. El misterio que las imágenes no develan es el motor de la narración. En “Últimos atardeceres en la Tierra”, el narrador se limita a señalar que a B “le gustan las fotos de los poetas. La foto de Desnos, la de Artaud, la de Crevel” (Bolaño, 2010: 390) sin explicar por qué, aunque todo el tiempo está regresando a ellas. En “Fotos”, en cambio, el misterio de las imágenes se corrobora porque Belano intenta cristalizarlo mediante comparaciones, metáforas, expresiones poéticas herméticas o simplemente descripciones que intentan definir las figuras de los autores, además del tono y, sobre todo, la estructura del relato. Así, piensa que el poeta Jean Perol tiene “cara de estar escuchando un chiste”; que la expresión de Gérald Neveu es la de alguien deslumbrado por el sol o “como si viviera en una conjunción de julio y agosto” y que Jean-Phillipe Salabreuil “parece un actor de cine”. Vera Feyder, otra de las poetas antologadas, “sostiene y acaricia un gato”. Patrice Cauda, por su parte, tiene “cara de golpear a su mujer” y Jean Dubacq a su vez tiene “cara de empleado de banco triste y sin demasiadas esperanzas”, es un “católico”, mientras que Jacques Arnold tiene cara “del gerente del mismo banco donde trabaja el pobre Dubacq”. Janine Mitaud tiene “boca grande, ojos vivísimos, una mujer de mediana edad con el pelo corto y con el cuello delgado y con cara de humorista fina” y el poeta Philippe Jaccottet es “flaco y tiene cara de buena persona” (Bolaño, 2010: 390-391).

En otro pasaje de *L'Autre Portrait*, Nancy sostiene que el enigma que encierra toda imagen y que el retrato no resuelve solo puede canalizarse mediante la imaginación del espectador. Por ello postula la hipótesis según la cual lo que el espectador hace con el retrato es una caracterización del personaje; una reconstrucción imaginaria, ficcional, vale decir, una figuración de la persona retratada. Dicho de otro modo: el fondo de silencio y de misterio que constituye la esencia del retrato conduce a la ficción. Esto también se evidencia en los cuentos. Si en un primer momento Belano y B experimentan la intriga por las imágenes que tienen ante sí, su desciframiento exige en una segunda instancia una operación fantasmática tendiente a reconstruir la vida de los poetas retratados. Y es en este punto donde vuelve a tener importancia la función del mito de Rimbaud. Porque la imaginación autorial que Bolaño pone en funcionamiento en ambos cuentos no es “pura”; se basa, como hemos adelantado, en el enigma del exilio de Rimbaud, que en su poética condensa el enigma de la poesía. Ese mitema es el sustrato sobre el que ambos personajes de los cuentos reconstruyen los destinos de los poetas que más llaman su atención. En “Fotos”, Claude de Burine, que es “la encarnación de Anita la Huerfanita” (Bolaño, 2010: 391), y secundariamente el poeta Dominique Tron. En “Últimos atardeceres...”, Guy Rosey, de quien B dice que es “feo”, “atildado”, “un oscuro funcionario del ministerio o un empleado de banco” (244).

Claude de Burine, *la exiliada*

En “Fotos”, la ficción intenta responder la pregunta por la identidad de la poeta Claude de Burine. Belano se pregunta “¿Pero quién es esta Claude Burine?” (Bolaño, 2010: 391). La

escasez de datos biográficos no contribuye a hallar una respuesta (la antología tan solo informa que nació en Saint-Léger-des-Vignes en 1931, que publicó los poemarios *Lettres à l'enfance* (1957), *L'allumeur de reverberers* (1963) y *Hanches* (1969). Eso es lo que le da vía libre a Belano para esbozar la hipótesis de la desaparición. Se trata de una hipótesis imprevisible porque nada de lo que dice la antología sobre de Burine hace pensar en ese desenlace. De hecho, la nota que acompaña la fotografía, posiblemente escrita por Brindeau, solo añade que “Claude de Burine avant toute autre chose dit l’amour, l’amour inepuisable”. Belano, no obstante, interpreta esas palabras de una manera singular o, mejor dicho, inversa. Intuye que precisamente “alguien que dit l’amour *puede perfectamente desaparecer* a los treinta y ocho años” (Bolaño, 2010: 391).

La hipótesis de la desaparición de la poeta tiene en el cuento dos significaciones, se diría, románticas. En primer lugar, la desaparición parece encontrar una explicación en el vínculo sentimental que Belano imagina entre De Burine y otro poeta, Dominique Tron. Belano descubre cierto aire de familia recíproco en ambos. Se lee:

Vuelve a las fotos y descubre, bajo la foto de Claude de Burine, y entre las fotos de Jacques Reda y la foto de Philippe Jaccottet, a Marc Alyn y Dominique Tron compartiendo la misma instantánea, un segundo de relax, Dominique Tron tan distinta de Claude de Burine, la existencialista, la beatnik, la rockera, y la modosita, la abandonada, la desterrada, piensa Belano, como si Dominique viviera en el interior de un tornado y Claude fuera el ser sufriente que la contempla desde una lejanía metafísica, y nuevamente a Belano le pica la curiosidad y acude al índice y entonces, después de leer né à Biem el Ouidane (Maroc) le 11

diciembre 1950, se da cuenta de que Dominique es un hombre y no una mujer, ¡debo estar en plena insolación!, reflexiona Belano mientras se espanta un mosquito (totalmente imaginario) de la cabeza (Bolaño, 2010: 391-392).

Belano imagina un vínculo en el que de Burine encarna el lugar de la *exiliada*, que Bolaño metaforiza a través de la figura del atalaya (“–con el libro firmemente sujeto por ambas manos– [ve] otra vez a Claude de Burine, el busto fotográfico de Claude de Burine, digna y ridícula a la vez, contemplando desde su atalaya [...] el ciclón adolescente que es Dominique Tron, el autor precisamente de *La souffrance est inutile*, un libro que tal vez Dominique escribió para ella” (Bolaño, 2010: 392). La segunda caracterización romántica se observa cuando desde las alturas De Burine juzga el desempeño de Tron, a quien Belano describe como un “ciclón adolescente” que se enfrenta a la experiencia prometeica de la poesía. Lo prometeico está simbolizado por la asociación que –al igual que Rimbaud¹⁰– el personaje lleva a cabo entre la poesía y el fuego. Lo hace al plantear que *La souffrance est inutile*, el libro que supuestamente Tron escribió para de Burine,

es un puente en llamas que Dominique no va a cruzar pero que Claude, ajena al puente, ajena a todo, sí que cruzará y se quemará en el intento [...] como se queman todos los poetas, incluido los malos, en esos puentes de fuego tan

¹⁰ En la primera de las dos *Lettres du Voyant*, con el ruido de fondo de la Commune, Rimbaud le escribe a Paul Demeny que “donc le poète est vraiment voleur de feu” porque “il est chargé de l’humanité, des animaux même; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions ; si ce qu’il rapporte de là-bas a forme, il donne forme, si c’est informe, il donne de l’informe” (Rimbaud, 2007: 252).

interesantes, tan apasionantes cuando uno tiene dieciocho, veintiún años (Bolaño, 2010: 393).

Belano reflexiona sobre la figura del poeta como la encarnación de una forma de sacrificio adolescente. Esa imagen se asienta en la concepción de la poesía del propio Bolaño, fruto de la lectura de los poetas de la modernidad francesa de finales del siglo XIX, entre ellos de Rimbaud. En una de las primeras entrevistas que concedió en Chile, en el marco de la edición del año 1999 de la Feria del Libro de aquel país, Bolaño ponderaba a Rimbaud y a Lautréamont como los poetas “por excelencia”, afirmando que el camino abierto por ellos era “el camino de la poesía” y que por tanto la poesía era “un acto, un gesto más que un acto, de adolescente, del adolescente frágil, inermes, que apuesta lo poco que tiene por algo que no se sabe muy bien qué es, y que generalmente pierde” (Bolaño, 2017).

Bolaño planteaba en esa entrevista ni más ni menos que la relación intrínseca entre el oficio de poeta y el fracaso. Sin embargo, hay que decir que la figura de Rimbaud plantea una novedad respecto de esto. Porque el fracaso en él no supone la extinción vital del poeta sino el silencio que es, según Guyaux, el punto sensible que ha dividido las aguas entre quienes “lo aprueban” y quienes lo deploran (Guyaux, 1993: 4). Esto es fundamental. La reflexión rimbaldiana que Bolaño propone en “Fotos” a través de las figuras de los poetas De Burine y Tron plantea las dos posibilidades. Por una parte, Dominique De Burine encarna el destino sacrificial del poeta a través de la decisión del exilio y, en cierto sentido, el abandono de la poesía. Por otro lado, Tron representa al poeta que cumple su destino a partir de la propia extinción.

Gui Rosey o el riesgo

El fracaso relacionado con el exilio y la desaparición de un poeta también está presente en “Últimos atardeceres en la tierra”. La temática está condensada en la figura de Gui Rosey o, mejor dicho, en la escena que tiene como protagonista a este poeta surrealista antologado por Aldo Pellegrini, el único por el que B muestra un interés casi obsesivo. Ese interés, de hecho, es el que motiva su imaginación autorial que parece surgir espontáneamente de la observación del retrato del poeta pero más que nada de una breve información extratextual. Se trata del dato, consignado en la antología –que Bolaño solo comenta al pasar– según el cual “Gui Rosey nació en París el 27 de agosto de 1886”, “colaboraba con los surrealistas desde 1932 y fue visto en Marsella en 1941 entre los surrealistas refugiados que esperaban partir de Francia (Pellegrini, 1961: 228). El breve perfil concluye con el siguiente desenlace rimbaldiano: “Desde entonces no se tuvo más noticias de él” (Pellegrini, 1961: 228).

Es posible que la atracción que produce Rosey provenga más de esta breve semblanza que de las fotografías, y que a partir de ella B elucubre sus hipótesis para intentar explicar la desaparición o la supuesta desaparición del poeta.¹¹ Sea como

¹¹ En efecto, el verdadero destino de Gui Rosey no fue la desaparición a lo Rimbaud. Así lo demuestra en un artículo el traductor francés de Bolaño, Robert Amutio, quien escribe: “Otro ejemplo que me viene a la mente es el caso de Gui Rosey, poeta surrealista, al que se refiere el narrador de uno de los cuentos de *Putas asesinas* (en ‘Últimos atardeceres en la Tierra’, precisamente, que es, para mi gusto, uno de los cuentos más bellos que escribí). Mientras traducía, busqué información sobre este poeta, que figuraba como muerto en 1940 en el libro de Aldo Pellegrini. Pero Gui Rosey no estaba muerto, encontré su rastro gracias a Richard Walter, de la revista

fuere, a partir de esa oración enigmática que cierra la presentación de Pellegrini, B vuelve a hacerse las dos preguntas que al, decir de André Guyaux, activaron el mito de Rimbaud como misterio: ¿dónde está el poeta?” y “¿vive?” (Guyaux, 1993: 3). Trasladándolas al caso Rosey, intenta responderlas imaginando dos hipótesis que explicarían el desenlace de su vida. La primera es que Rosey desaparece repentinamente luego de pasar varios días junto a los surrealistas, en Marsella, a la espera del visado de los Estados Unidos. B desarrolla una breve ficción al respecto: los surrealistas, imagina, entre los que estaban Breton, Tristan Tzara y Péret, se reúnen en un café todas las tardes hasta que un día, sin previo aviso, Rosey deja de aparecer. B conjetura sobre la reacción que pudieron haber tenido sus colegas frente a la desaparición de Rosey. Bolaño escribe que “si bien al principio nadie le hizo en falta” porque “es un poeta menor” y “los poetas menores pasan desapercibidos” (Bolaño, 2010: 252), luego comienzan a preocuparse y salen a buscarlo. La pesquisa no tiene éxito porque en la pensión donde vive no está y tampoco hay rastros de una posible huida deliberada: sus libros y sus valijas siguen en su lugar, intactas. La búsqueda del poeta por parte de sus colegas surrealistas culmina cuando a estos les son concedidas sus visas y la mayor parte decide

Infosurr, que me puso en contacto con Jean-Pierre Lassalle. Este último había conocido a Gui Rosey y me envió un ejemplar de sus últimas obras de poesía, género a la que el antiguo surrealista había vuelto tras años de silencio. Las dos vidas de Rosey atrajeron a Bolaño, que inmediatamente adoptó y adaptó la segunda, como creo que demuestra la última entrevista que concedió a Philippe Lançon de *Libération*. Hemos visto esta apropiación y expansión en acción: de *La literatura nazi a Estrella distante*, de *Los detectives salvajes a Amuleto* o el cuento ‘Fotos’ de la colección *Putas asesinas*”. Para el artículo completo de Amutio, véase “La traducción del fragmento de Amutio es mía” (Benmiloud y Estève, 2007: 126 y ss).

abordar un barco rumbo a los Estados Unidos. El final es desafortunado: los surrealistas, tanto los que viajaron como los que no porque no pudieron obtener el visado, se olvidan de Rosey para siempre. Claro que el misterio no se termina de resolver. Por más que imagine al detalle las circunstancias de la desaparición, B no consigue “encontrar” a Rosey. Por eso se plantea una segunda posibilidad, preguntándose si el poeta sigue vivo o ha muerto. Allí aparece la hipótesis del suicidio. “Seguramente se suicidó, piensa B. Supo que no iba a obtener jamás el visado para los Estados Unidos o para México y decidió acabar sus días allí” (Bolaño, 2010: 245), escribe Bolaño.

¿Cómo entender estas dos hipótesis sobre el destino del poeta? “Últimos atardeceres en la Tierra” narra dos historias, una principal y otra secundaria. Por un lado, una aventura literaria, marcada por la vida libresca y el vínculo entre el lector, la lectura y los autores; por otro lado, una aventura “vital”, “realista”, que da cuenta de un aprendizaje. En “Últimos atardeceres...”, la historia principal es la de las vacaciones en Acapulco, cuyo relato aparece intercalado solo esporádicamente por el relato de la desaparición de Rosey y del exilio de los surrealistas franceses. La aclaración es importante porque las marcas del mito de Rimbaud en este cuento pueden distinguirse mejor si se analiza un elemento presente tanto en el relato que describe las vacaciones del personaje junto a su padre en México de la finales de la década de 1970, como en la escena de la huida de los surrealistas de la Francia bajo la ocupación nazi, nacida de la lectura de la antología. Ese elemento es el mar.

En la historia de Gui Rosey, el mar significa la posibilidad, para los surrealistas y para él mismo, de sobrevivir al acecho del

nazismo. Rosey supuestamente fue visto con vida por última vez en las cercanías del puerto de Marsella, a la espera del visado que debía de permitirle escapar a los Estados Unidos por vía marítima. Por su parte, en el relato de las vacaciones de B y su padre el mar aparece tres veces. Asoma por primera vez como desafío cuando B desea alcanzar una isla que se encuentra frente a la costa del hotel en el que se hospeda. Dos veces lo intenta y en el segundo intento lo logra. Sin embargo, es particularmente interesante lo que ocurre la primera vez, cuando la correntada le impide continuar avanzando y entonces decide regresar a tierra sin haber alcanzado su objetivo. Se trata de una escena muy significativa del rol del mar que en el cuento supone un espacio indómito, de riesgo; un lugar que, junto con la posibilidad de la salvación, contiene la inminencia del desastre. Esa es la razón, tal vez, de que su presencia sea recursiva. Porque, en efecto, el mar aparece dos veces más. La primera, al día siguiente de la excursión a la isla, cuando B y su padre visitan una playa cerca del aeropuerto de la ciudad. En esa ocasión, el padre de B decide ir a nadar. Lo hace a pesar de las advertencias de un pescador que en la costa le comenta que aquel no era un buen día para meterse al agua. El peligro, que durante la navegación a la isla apenas se insinuaba en medio de un mar calmo, asume ahora otro carácter pues significa la posibilidad cierta de una muerte por ahogamiento en un mar embravecido (sobre todo cuando B, que se ha quedado en la costa observando la escena, pierde de vista a su padre entre las olas).¹² La tercera aparición del mar

¹² La atmósfera amenazante se completa con la aparición en el cielo de un avión de pasajeros “de una forma por demás silenciosa” que B contempla “hasta que desaparece detrás de una suave colina de vegetación”. La aeronave produce un efecto ligeramente proustiano. El padre fuera de su vista, B se retrotrae mentalmente al año 1974 —un año antes— cuando el

ocurre casi sobre el final del relato y es clave. B y su padre alquilan un pequeño bote para recorrer la costa frente al hotel en el que se hospedan. A poco de comenzar su aventura la embarcación da una vuelta de campana. En el accidente, inofensivo para los tripulantes, el padre pierde su billetera. Para intentar recuperarla, se lanza del bote y nada hacia el fondo del mar. B, preocupado una vez más por la vida de su padre, se zambulle también. Entonces se produce una escena de mucho valor simbólico. Bolaño describe el lento sumergirse en la separación irreconciliable de un padre y un hijo. Escribe que “mientras B desciende con los ojos abiertos, su padre asciende (y se podría decir que casi se tocan) con los ojos abiertos y la billetera en la mano derecha” (Bolaño, 2010: 257). Y añade que al cruzarse “ambos se miran, pero no pueden corregir, al menos no de manera instantánea, sus trayectorias, de modo que el padre de B sigue subiendo silenciosamente y B sigue bajando silenciosamente” (Bolaño, 2010: 257). El lento alejamiento de los personajes bajo el agua se corresponde con otra distancia que es la que va apartando para siempre las vidas de B y de su padre en la “superficie”, es decir, en la realidad del relato (B reconoce en un alto que aquella iba a ser la última vez que saldría de vacaciones con él). Si se tiene en

avión que lo traía de regreso de Chile llevó a cabo una rápida escala en Acapulco antes de llegar a su destino final en el DF. En Chile, B había salvado de milagro su vida durante los días posteriores al golpe de Pinochet, de manera que el avión que acababa de observar, hasta desaparecer, surcando el cielo del caribe mexicano, remitía a otro tipo de desaparición, la desaparición forzada, que por aquellos años pendía como una espada de Damocles sobre la cabeza de muchos jóvenes latinoamericanos. Esta referencia es claramente la más autobiográfica del texto por cuanto remite a la propia experiencia de Bolaño en Chile; experiencia ficcionalizada en casi todas sus novelas, desde *Los detectives Salvajes* a *Amuleto*, pasando por *Nocturno de Chile* y *Estrella Distante*.

cuenta que lo que regula el deambular de B en sus vacaciones es la lectura de la antología de poetas surrealistas, la distancia entre el hijo y el padre también es la que separa en la realidad al poeta del mundo que lo rodea. Lo más significativo ocurre cuando finalmente B inicia el ascenso hacia la superficie del mar. Desde las profundidades, observa que el bote en el que nuevamente se encuentra su padre parece “levitar” y, por momentos, “a punto de hundirse” (Bolaño, 2010: 257).

La perspectiva de B puede leerse como la del testigo de un naufragio. En *Naufragio con espectador*, Hans Blumenberg distingue, entre el conjunto de imágenes con que el hombre ha representado su estar en el mundo, la del naufragio como una variación de la condena prometeica. Así como Prometeo fue castigado por robarle el fuego a las divinidades para devolvérsela a los hombres, así el hombre es castigado con el naufragio por osar transgredir la prohibición que pesa sobre ciertos territorios (el mar) para su especie (Blumenberg, 1994: 13-17). Siguiendo esta reflexión, se podría decir que lo que marca la distancia de B con su padre es esa mirada de náufrago, que bien podría equivaler al punto de vista de todos aquellos que se alejan, de una u otra forma, de la sociedad (como el exiliado Rimbaud en África, por ejemplo).¹³ Es esa perspectiva del náufrago que viola el territorio consagrado del mar lo que explica, además, la atracción del personaje por Gui Rosey, poeta que aparentemente desaparece en circunstancias nunca esclarecidas cuyo único testigo

¹³ Para una reflexión sobre el mito de Rimbaud en *Los detectives salvajes* en la que se hace referencia a la significación del naufragio en la obra de Rimbaud y en la de Bolaño, véase el interesante artículo de Balada Campo (2015).

(espectador) es el mar. En ambos casos, tanto B como Rosey (al igual que Belano en “Fotos”) habitan un afuera desde el que observan cómo el mundo se balancea en su extrañeza.

Autor *in absentia*, autor en imagen

“Fotos” y “Últimos atardeceres en la tierra” pueden leerse como dos respuestas imaginarias, oblicuas, a la pregunta por el exilio de Rimbaud. En ambos cuentos la lectura, que funciona como un vaso comunicante que une el mundo del libro y el mundo de la vida, contagia lo leído con lo vivido creando una serie de correspondencias recíprocas. La figura del poeta Rosey en la Francia bajo la ocupación nazi se va moldeando así como un reflejo, a veces distorsionado, a veces fiel, de las aventuras de B y su padre en el Caribe mexicano que, a su vez, pueden ser leídas en clave a partir del destino trágico del poeta francés. En “Fotos” ocurre algo similar. Belano es un Rimbaud que interpela la poesía francesa de la metrópoli y, desde esa alteridad crítica que es su exilio africano, como en un juego de espejos proyecta sobre las imágenes de los poetas destinos que reescriben el suyo propio (y, acaso, el del propio Bolaño). Por último, cabe añadir que la crítica a la poesía y a la figura del poeta que se lleva a cabo en ambos textos trasluce la concepción autorial del propio Bolaño. Es fundamental en este sentido el hecho de que la relación que B y Belano mantienen con los poetas sea a través de sus retratos, un género ontológicamente constituido por la imposibilidad de representar al autor o, acaso, solo capaz de hacerlo como una figura ausente.

Bibliografía

- BALADA CAMPO, Jordi. "Ulises y Rimbaud en Roberto Bolaño, 'Los detectives salvajes'". En: *Romanische Studien*, N° 1 (2015): pp. 85-110.
- BLUMENBERG, Hans. *Naufrage avec Spectateur*. París: L'Arche, 1994.
- BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- BOLAÑO, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- BOLAÑO, Roberto. *Estrella Distante*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- BOLAÑO, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- BOLAÑO, Roberto. *Cuentos*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- BOLOGNESE, Chiara, "París y su bohemia literaria: homenajes y críticas en la escritura de Roberto Bolaño". En: *Anales de Literatura Chilena*, N° 11 (2009): pp. 227-239.
- BENMILOUD, Karim y ESTÈVE, Raphael (éd.). *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.
- DIAZ, Jose-Luis. *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, París: Honoré Champion, 2007.
- GUYAUX, André (ed.). *Cahier Rimbaud*. París: Éditions de L'Herne, 2001.
- MICHON, Pierre. *Rimbaud, le fils*. París: Gallimard, 1991.
- PELLEGRINI, Aldo. *Antología de la poesía surrealista*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1961.
- RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres Complètes*. París, Gallimard [Bibliothèque de La Pléiade]: 2007.

Enrique Schumker es Doctor en Letras por la Universidad de París 8, Francia. Se desempeña como Profesor Titular de la cátedra de "Historia del Arte" de las carreras de Letras y de Historia de la Universidad Católica Argentina y como Profesor Adjunto en la cátedra "Arte, vanguardia e industrias culturales" de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata. Se especializa en el estudio del concepto de autor y las figuraciones autoriales en un corpus amplio de autores de la literatura contemporánea de América Latina (Aira, Bellatin, Bolaño, Pitol, Levrero, Couve, Piglia, Machado de Assis, entre otros).



RESEÑAS



Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción. Volumen 15, número 1 (11/02/2022), 246 páginas. ISSN (online): 2011-799X.
<https://doi.org/10.17533/udea.mut>

Patricia López Rodríguez

Centro de Literatura Comparada,
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo
Argentina
lopezrod.patricia22@gmail.com

**MUTATIS
MUTANDIS**

Revista Latinoamericana
de Traducción

**Vol. 15 Núm. 1
(2022)**

**Autotraducción,
América Latina y
la diáspora latina**

El primer número del volumen 15 de *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción* está dedicado, como se anuncia en su título, a los estudios sobre autotraducción en América Latina. El mismo comprende seis secciones: Presentación, Editorial, Artículos de investigación, Colaboración especial, Entrevistas y Reseñas.

En la presentación, Paula Andrea Montoya Arango (Universidad de Antioquia, Colombia) explica que el tema central del número es, efectivamente, la autotraducción en el continente americano. Como bien afirma, América Latina posee una memoria histórica y cultural

particular, marcada por una amplia diversidad lingüística y cultural, y esa diversidad ha sido violentada a lo largo de los siglos. El uso de la violencia buscó “homogeneizar” todo aquello que era considerado latino y lo lingüístico no fue la excepción. Sin embargo, en la actualidad existen investigadores que se encargan de indagar en esa memoria, tantas veces relegada, para poner en valor obras que han sido escritas en idiomas originarios y traducidas al español para romper finalmente con esa homogeneización impuesta.

La editorial está a cargo de Rainier Grutman, académico de la School of Translation and Interpretation de University of Ottawa, Canadá; y de María Laura Spoturno, investigadora del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS), perteneciente a la Universidad Nacional de la Plata, y al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, Argentina). Ambos especialistas en el tema han tenido presente el hecho de la re/configuración de la identidad autoral en y a través de distintos espacios lingüísticos, literarios, culturales y políticos, y han considerado de vital importancia la ampliación del conocimiento sobre este tema para, de esa manera, abrir nuevas líneas de investigación.

En la sección de artículos se integran diez aportes originales sobre el eje temático del número. El primero, titulado “Más allá del paradigma monolingüe: la autotraducción literaria en lenguas indígenas en Argentina”, de Melisa Stocco, trata acerca de cómo la colonización en Argentina y luego las decisiones políticas de múltiples gobiernos a lo largo de los años se encargaron de invisibilizar a las comunidades indígenas, pero hoy en día las lenguas indígenas y las lenguas migrantes desafían el ideal monolingüe español del sistema literario. En esa tensión se sitúan las producciones bilingües de

autoría indígena del país. Dicho artículo tiene como objetivo establecer un mapeo geográfico de la práctica de autotraducción literaria en lenguas indígenas en Argentina. Para esto se estudiaron las obras autotraducidas de cuatro autores: Liliana Ancalao (del español al mapudungun), Mario Castells (del español al guaraní), Lecko Zamora (del español al wichi) y Víctor Zárate (del qom al español).

El segundo artículo, “La pregunta por el original en las ediciones bilingües de poesía mapuche”, de Javier Aguirre Ortiz, indaga sobre la poesía mapuche. Parte de la idea de que esta producción ha sido estudiada con más fervor desde los años noventa luego de diversas medidas políticas tomadas por parte del gobierno chileno en un intento de “pacificar la Araucanía”. Se trata de medidas que se creyeron extinguidas en algún punto en todo lo referido a lo mapuche, aunque no fue así. Para responder la pregunta acerca del original en las ediciones bilingües es necesario trazar un camino propio que parte de recorrer las informaciones externas a los textos hasta llegar al detalle del análisis textual del mismo. Otras tantas veces, frente a la falta de información clara de los textos en las ediciones bilingües de poesía mapuche, hay que recurrir a las conjeturas.

El siguiente artículo aborda el estudio de una autora quechua. Dicho artículo se titula “La autotraducción en la poesía quechua de Ch’aska Anka Ninawaman” y pertenece a Paola Mancosu. Ch’aska Anka Ninawaman es el seudónimo que utiliza Eugenia Carlos Ríos, poetisa peruana emergente de la literatura andina contemporánea, y el artículo tiene por objetivo profundizar en la figura de la autotraductora, su discurso teórico sobre la autotraducción, sus motivaciones y

sus posicionamientos identitarios a través del análisis de los paratextos que acompañan a las autotraducciones.

A continuación, se reproduce el artículo “Neojudezmo en la lírica latinoamericana disidente: la construcción de registros intersticiales entre la autotraducción y el glosario”, de Cynthia Gabbay. En este ensayo la autora se pregunta acerca de la anunciada agonía de la lengua judeoespañola y el final de una era de lenguas menores nativas. Aborda el campo de la nueva poesía djudezma, denominada así para visibilizar la diversidad en sí y para hacer honor a al histórico polimorfismo de la palabra judeoespañola en América Latina. Las obras analizadas son: *Poemas de Estambul* (2008) y *El saco de Douglas* (2011), de Denise León (Argentina); *Ansina* (2015), de Myriam Moscana (México) y *Poemario Dibaxu* (1994), de Juan Gelman.

Ana Eugenia Vázquez es la autora del ensayo “Factores que condicionaron la autotraducción. El caso de *Los misterios del Plata*, de Juana Manso”. En el mismo, Vázquez explica que los factores que condicionan la autotraducción no son aplicables universalmente, es por esto que se estudian diversos factores supraindividuales que restringen la autonomía del traductor-autor, como es el caso de la novela por entregas de Juana Manso, *Os Misterios del Plata*. Publicada en portugués en su exilio brasileño en 1852 y, que al regresar a Argentina, tradujo al español y publicó a partir de 1867, donde estos factores son glotopolíticos y sociales.

El sexto artículo de este volumen se titula “Traducción revisada por la autora: la semiautotraducción en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba”, de María Eugenia Ghirimoldi. Dicho artículo busca indagar entre las fronteras de la autotraducción, la retraducción (en palabras de Yves Gambier “es una nueva

traducción, en una misma lengua, de un texto ya traducido, completo o en parte”) y la semiautotraducción (este concepto lo define Xosé Manuel Dasilva y hace referencia a la traducción alógrafa revisada por el autor) y de esa forma delimitar cuál es el caso de la obra estudiada. Según Ghirimoldi, en las traducciones donde interviene el autor, la libertad que le permite su posición se desplaza entre dos polos: el alejamiento y el acercamiento al texto original.

El séptimo artículo está escrito en lengua inglesa, “La imposición española: autotraducción literaria desde y hacia el español en Canadá (1971- 2016)”, y está a cargo de Trish Van Bolderen, quien explica que los estudios regionales de autotraducción literaria hispanófono están situados mayoritariamente en espacios donde el español no solo es la lengua oficial sino también dominante. Destaca que en Canadá hay al menos 25 autores que se autotradujeron del o al español entre 1971 y 2016, convirtiéndose en el mayor conjunto de autotraductores que trabajan con una lengua no oficial del país. A partir de esta breve introducción Van Bolderen se propone estudiar estos casos a través de tres líneas de investigación: el tiempo y el espacio, la frecuencia y la lengua.

En “La autotraducción y el original secundario en Ilan Stavans: ser traduciendo, traducirse para ser”, de María Carmen África Vidal Claramonte, se refuerza el concepto de autotraducción y cómo este ha cambiado a lo largo de los años para luego centrarse en el trabajo particular del traductor y autotraductor al inglés y al “spanglish” Ilan Stavans, sujeto que transita de una lengua a otra y que traduce de una lengua a otra y de unos valores a otros.

El noveno artículo fue publicado en lengua portuguesa: “La autotraducción académica: el caso de la producción publicada por la revista académica periférica plurilingüe *Ecos de Linguagem*” por Maria Alice Antunes. Este artículo propone el estudio de la autotraducción en textos académicos, para lo cual se centra en el caso de *Ecos de Linguagem*, un diario en múltiples lenguas del Instituto de Letras (Universidade do Estado do Rio de Janeiro) y la discusión se centra en la publicación en diarios académicos a través de la autotraducción y cómo estos fenómenos se relacionan.

Por último, encontramos el artículo de Sabrina Solange Ferrero titulado “La autotraducción como proceso legitimador de un *ethos* autoral en la obra de la artista Carla Quevedo”. Múltiples espacios virtuales han posibilitado el surgimiento de diversos artistas. Este es el caso de la instapoeta Carla Quevedo, actriz argentina, quien publica su trabajo en la red social Instagram. Este tipo de publicaciones la llevaron a publicar en físico, su primer libro fue *Me peleé a los gritos con el manager del spa* (2019). Este paso de publicación digital a publicación en físico se entiende como una traducción intersemiótica entre ambos medios.

Luego de los artículos de investigación el volumen reproduce una colaboración especial en la cual Rainier Grutman desarrolla el artículo “Autotraducción y asimetría en el mundo de habla hispana: una perspectiva transatlántica”. Menciona y estudia autores provenientes de América del Norte, América Central y América del Sur. Destaca que el libro *Literary self-translation in Hispanophone contexts. Europe and the Americas*, editado por Lila Bujaldón, Belén Bistué y Melisa Stocco (Springer International Publishing, 2021) abre nuevos caminos para el estudio de la autotraducción en español. Los

temas desarrollados en dicha colaboración son los tres casos idiosincráticos, de acuerdo con Grutman, de Vicente Huidobro, Agustí Bartra y el exilio catalán y Sor Juana Inés de la Cruz. Asimismo, se refiere al giro indígena en Hispanoamérica de 1992 y a la resistencia de las minorías lingüísticas en España, entre otros.

En la siguiente sección se encuentra la entrevista al profesor Julio-César Santoyo realizada por Rainier Grutman y María Laura Sportuno titulada “Veinte años de estudios sobre la autotraducción: una entrevista con el profesor Julio-César Santoyo”. Entre las preguntas realizadas son interesantes las que apuntan al nacimiento del interés de Santoyo por la autotraducción. Explica el académico que estos estudios surgieron en los años setenta y ochenta con traducciones inglesas de *El Lazarillo de Tormes*. Su interés siguió creciendo y lo llevó por distintos caminos dentro de este amplio mundo. Rainier Grutman y María Laura Sportuno destacan el hecho de que el número temático de la revista *Quimera* fue el primer hito en los estudios sobre la autotraducción y le preguntan a Santoyo cómo ve el camino recorrido hasta ahora, a lo que él responde que en el último decenio la evolución vivida en los estudios en cuanto a la autotraducción ha sido muy rápida y que en ese recorrido se han cubierto muchos y distintos ámbitos, además de desmentir preceptos que se creían verdaderos. Otro punto a destacar es la opinión de Santoyo en cuanto a los enfoques que más han cambiado hasta el momento. Destaca dos grandes cambios en el período de tiempo de 1980 al 2000. El primero de ellos es la propia condición de la autotraducción como objeto de estudio, ya que hace cuarenta años este no existía y hoy en día se mantiene en el primer plano del interés traductológico. El segundo es el paso dado de lo particular a lo general. Y por último, es

interesante la opinión del profesor Santoyo en cuanto a que estas investigaciones aportan un nuevo y novedoso capítulo a los estudios de traducción inexistente en los tratados de esta disciplina hasta finales de los años noventa y principios del siglo veintiuno.

Finalmente, el volumen da lugar a dos reseñas. La primera de ellas es sobre el libro *De la hipótesis a la tesis en traducción e interpretación* y está a cargo de Karolina Strnadová. Este libro ofrece el espacio para participar en el diálogo sobre las investigaciones traductológicas las cuales actualmente llevan a cabo los doctorandos de diversas universidades, en especial el mundo hispanófono. Y también se reseña el libro *¿Cómo se traducen los culturemas del ámbito turístico? Análisis de estrategias de traducción (español- inglés)* de Diana María Gozález- Pastor (2018), escrito por María del Mar Sánchez Ramos. Dicho libro trata sobre la traductología en el ámbito turístico o en palabras de la propia autora, sobre la “traducción de la cultura”.

El volumen demuestra el valor y el peso que hoy en día tiene el tema de la autotraducción dentro de la Literatura Comparada. De hecho, en el Centro de Literatura Comparada desde donde se publica este *Boletín*, la autotraducción es uno de los campos de investigación vigentes, que ha dado ya sus frutos en el volumen citado por R. Grutman dedicado al tema en los contextos transatlánticos de habla hispana, así como ha sido objeto de tesis doctorales, cursos de extensión universitaria en 2021 y participación en eventos científicos regionales. Al igual que los editores del número, considero que otorgar este tipo de espacios para aquellas culturas y lenguas que han sido invisibilizadas es de vital importancia para crear un corpus bibliográfico que puede ser de interés tanto para

lectores como para futuros investigadores. Sin duda, la amplia variedad de escritores autotraductores y obras analizadas en este número nos da un pantallazo de la cantidad de lenguas que atraviesan la cultura de América Latina y nos hace replantearnos la falsa homogeneidad que el racismo y las élites políticas han intentado establecer a través de los siglos con la violencia como arma principal. Cada aporte constituye una oportunidad para poner en valor a estos autores y sus obras, así como lo hicieron los investigadores, para que el fenómeno de la autotraducción siga siendo estudiado y así quede en evidencia que la diversidad en América Latina es un hecho consumado.

Patricia López Rodríguez es alumna avanzada de las carreras de Profesorado de Grado Universitario en Letras y Licenciatura en Letras Orientación en Literaturas Modernas en la Facultad de Filosofía y Letras, perteneciente a la Universidad Nacional de Cuyo. Integra el Programa Argentino de Investigación en Literatura Comparada (PALICO) y es miembro adscripta del Centro de Literatura Comparada desde 2022.



Hidalgo, Max. *Los estudios literarios en Argentina y en España: institucionalización e internacionalización. 1. Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura*. Santa Fe, Ediciones Universidad Nacional del Litoral, 2022.
507 páginas

Paula Simón

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Centro de Literatura Comparada, Universidad Nacional de Cuyo
Argentina
paulacsimon@gmail.com



En el presente volumen, el profesor e investigador de la Universidad de Barcelona Max Hidalgo plasma los resultados de sus indagaciones en torno al desarrollo de los estudios literarios, en general, y particularmente de la Teoría de la Literatura en el ámbito académico español.

Desde la primera página asistimos a la principal fortaleza de la propuesta: la constatación de que no se trata de un trabajo realizado en solitario, sino a partir de la discusión y el

intercambio con un grupo de características transnacionales cuyos integrantes se han propuesto la tarea de investigar, principalmente a partir de los archivos disponibles y también cuestionando esta disponibilidad en los diversos países que estudian, el tema de la institucionalización e internacionalización de las letras en Argentina, Brasil y España. Por tanto, si bien este tomo se ocupa del caso español, lo hace siempre en relación y diálogo con los procesos llevados a cabo en esos otros países y teniendo en cuenta los fenómenos asociados a la recepción. Se trata de una tarea colectiva que resulta no solamente novedosa sino también de un alcance mucho más profundo.

Así, *Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura* constituye el primer tomo del volumen *Los estudios literarios en Argentina y en España Institucionalización e internacionalización*, dirigido por Analía Gerbaudo y el mismo Hidalgo. Luego de la presentación, a cargo de Gerbaudo, de la serie que inicia este volumen, denominada *Archivos en construcción*, ambos directores explicitan que los dos tomos, el presente dedicado al caso español y uno próximo referido al caso argentino, se enmarcan en una perspectiva transnacional según la cual las internacionalizaciones forzadas han generado una obligada y accidentada circulación de los resultados de las investigaciones de agentes españoles y argentinos (26). Proponen, de acuerdo con esto, priorizar la atención a la circulación de los discursos, es decir, a su estudio no como entes estáticos idénticos a sí mismos, sino en sus transformaciones efectivas a través de una multiplicidad de usos y de apropiaciones. (27).

El prólogo de Nora Catelli expresa los objetivos y alcances de estos dos primeros tomos a partir de un diagnóstico que atañe

a la materialidad de los documentos disponibles: la ausencia de archivo en Argentina y el exceso de archivo en España. Se insiste en esta presentación el espíritu transnacional de las investigaciones que piensan la circulación del pensamiento y la creación en el ámbito académico español y argentino e invitan a medir similitudes y diferencias en un espacio de diálogo e intercambio.

El primer capítulo, titulado “Hacia una historia de la teoría en España”, plantea el interrogante que atraviesa el estudio en cuanto a cómo se han transformado los discursos de la crítica en contacto con las teorías extranjeras llegando a permeare las prácticas críticas y los discursos académicos, es decir, la propia concepción de la literatura en el campo crítico y académico españoles. Para intentar responder esta pregunta, se identifican cuatro corpus, a saber: la historia de la teoría literaria, la historiografía del hispanismo, la historia editorial – que incluye decisivamente los estudios sobre la censura– y la sociología de los intelectuales y de la universidad. En cuanto a la historiografía del hispanismo, el autor propone posicionarse desde una mirada que complejiza las relaciones entre literatura y política y destaca, en este sentido, la labor del Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL, Universidad Autónoma de Barcelona), en el seno del cual investigadores como Mari Paz Balibrea y Fernando Larraz han llevado a cabo una revisión historiográfica del pasado reciente a partir del estudio de la cultura del exilio republicano.

El objetivo general del volumen es profundizar en las principales vías de transformación teórica en España, en el campo académico y en el campo crítico e intelectual. El estudio, de acuerdo con el autor, supone localizar el momento de emergencia en que aparecen figuras críticas, problemas

teóricos o configuraciones discursivas que ponen en crisis y transforman un consenso crítico establecido sobre un lenguaje, sobre la producción crítica y los modos de percepción y clasificación que en ella distribuyen sujetos, valores y objetos. Así, las intervenciones teóricas exceden, fracturan o desplazan un espacio de pensamiento del que hacen emerger su inconsciente crítico (72).

Entre los objetivos específicos se cuentan como prioritarios, en primer lugar, el comprender mejor algunas escrituras –entre otras, las de Julián Ríos y José Bergamín– y las razones de su hasta ahora difícil encaje en los cánones historiográficos españoles a partir de la incorporación de la dimensión teórica (53). En segundo lugar, se propone aportar una visión sintética y panorámica de cómo los llamados "estructuralismos" entraron en tensión desde la segunda mitad de los años sesenta con las prácticas críticas locales para, a través de ello, abordar algunos de los problemas principales de nuestra propia historia crítica (58). En tercer lugar, ya anticipado en las presentaciones, se estudia la teoría desde el punto de vista de la circulación, en su carácter de objeto móvil, no acotado a un único discurso o disciplina, constituido por nuevos recortes críticos que asumen su posición crítica y hacen visibles objetos y prácticas invisibilizadas por las prácticas críticas dominantes. Por último, desde la perspectiva de la sociología de los intelectuales y de la universidad en España, ese propone entender cómo las posiciones de campo condicionaron los usos y lecturas de las nuevas teorías y cómo el propio campo se estructuró, en parte, a partir de opciones teóricas que, hasta el día de hoy, muchas veces no quieren reconocerse como tales (67).

Para ordenar el desarrollo de los contenidos, el autor establece una cronología de cuatro momentos para exponer el proceso de institucionalización e internalización de la Teoría de la Literatura en España. El primero va desde 1966, año de emergencia de los estructuralismos y de la implantación de la Ley de Prensa de Fraga, hasta 1975, cuando ocurrió la muerte del dictador Francisco Franco. En este período Hidalgo sostiene que no es posible hablar seriamente de autonomía del campo cultural debido principalmente al régimen de censura y represión. Alude, a su vez, a la eclosión de una nueva crítica marxista y estructural que incorpora y discute el legado del formalismo ruso y del pensamiento crítico contemporáneo proveniente de Francia e Italia bajo el nombre de *neonietzscheanismo* filosófico. Identifica también una cierta apertura literaria venida de Latinoamérica y del movimiento poético de los *novísimos*. De todos estos procesos se ocupa pormenorizadamente en el segundo capítulo, titulado “Transformaciones teóricas en el horizonte del estructuralismo (1966-1975)”, en el cual establece dos ejes o polos, el “oficial”, ligado a la universidad y al predominio de la estilística, en torno a la figura de Dámaso Alonso, y el “intelectual”, politizado a través de la idea de compromiso y a las discusiones sobre el realismo literario, en el que incluye a José María Castellet, Juan Goytisolo, Pere Gimferrer, Leopoldo María Panero, Eugenio Trías y Fernando Savater, estos dos últimos desde el campo filosófico. Parte de la idea de que en los años 60 y 70 el estructuralismo como renovación teórica –conformada por textos, imágenes y discursos– tiene su principal centro de producción e irradiación en Francia y se imbrica con las problemáticas locales de los países en los que emerge, como son los casos de Argentina, Brasil y España. En este último caso, estudia la inserción del estructuralismo no solo en el ámbito

académico sino también en otros espacios culturales como las revistas y las editoriales.

El segundo momento de la cronología va desde 1975, cuando desembarca el psicoanálisis lacaniano en España en gran medida por la acción mediadora de intelectuales exiliados de la dictadura militar argentina, entre ellos Oscar Massotta, hasta la “normalización democrática de 1982, posterior al fallido golpe de Estado al mando de Antonio Tejero. El autor plantea que en estos años ocurre cierta estabilización del campo y la emergencia en la crítica literaria tanto del psicoanálisis lacaniano como del textualismo telqueliano y de la deconstrucción. El tercer capítulo, titulado “Las vanguardias críticas e intelectuales tras la muerte de Franco y la teoría en la posdictadura”, está consagrado al análisis de estos procesos, en el cual no se soslaya la importancia de las transformaciones políticas que alteran las dinámicas del campo cultural, como así tampoco la relevancia de las revistas culturales y contraculturales publicadas durante la transición. Se revisan las trayectorias de intelectuales que protagonizaron este período en el campo teórico y crítico, entre ellos Oscar Masotta, Nora Catelli y Túa Blesa, entre otros. Se estudia la participación en el campo teórico español de influyentes intelectuales como Roland Barthes y Jacques Derrida.

El tercer momento arranca en 1982, con el inicio del gobierno socialista del PSOE, y con la apertura, en 1984, del área de Teoría de la Literatura en las universidades españolas, y se extiende hasta 2011, resultando así el período de institucionalización del campo de estudios. En el tercer capítulo, Hidalgo explica que las nuevas cátedras surgieron de la eclosión de las antiguas Gramática General y Crítica Literaria, lo cual derivó en una menor fricción entre prácticas y discursos.

Para explicar este proceso de institucionalización, el autor propone un mapa de la Teoría Literaria en España a través del cual valora la importancia de la Semiótica a través de figuras como García Berrio y Carmen Bobes Naves, como así también la transformación, en 2001, de la denominación Teoría de la Literatura a Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, disciplina que contaba desde 1977 con la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (SELGyC), representada, entre otros, por Lázaro Carreter, Carlos García Gual y Claudio Guillén, quien sostuvo durante toda su carrera el propósito de introducir el comparatismo tal como él lo comprendía luego de su experiencia norteamericana. El cuarto momento de esta cronología se postula desde 2011, año en que las protestas ante la crisis económica ganan las calles españolas, hasta la actualidad, un período que no está comprendido en la investigación presente.

“Exhumaciones” es el título que Hidalgo elige para exponer las conclusiones de su estudio, que no hubiera sido viable si no se hubiera planteado desde la relación entre el estudio de las transformaciones de la crítica literaria y la historia política y social de España. La visibilización o el rescate de las “herencias denegadas” (446) han marcado el norte de este volumen que se propone, más que como una periodización, como una problematización de temas ligados al estatuto de la literatura y de la crítica literaria tanto fuera como dentro del ámbito universitario que se mantienen en el presente. Estas conclusiones se completan con el epílogo a cargo de Raúl Antelo, titulado “La teoría es profecía”, en el que se destacan los esfuerzos por recuperar y sistematizar materiales de archivo dispersos para ponerlos en debate y tensión con los relatos monumentales de la historia de la cultura española contemporánea.

Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura inaugura una serie de volúmenes que se proponen abordar el estudio de la teoría y de la crítica desde una perspectiva que torna flexibles los límites nacionales porque apuesta por la reflexión, muchas veces incómoda por compleja –todo lo que se define “en tránsito” conlleva cierta incomodidad–, sobre la circulación de los discursos en un ámbito en el que son decisivos las relaciones entre la literatura y la historia política, cultural, social y económica. Y lo hace a través de una apuesta quizás arriesgada, como es el establecimiento de nuevos sentidos a través de los cuales ordenar los trayectos históricos. Celebramos este primer tomo de la serie y aguardamos con entusiasmo las próximas entregas.

Paula Simón es Doctora en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona. Se desempeña como profesora en la cátedra de Literatura Comparada de la Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, y como Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Co-dirige el Programa Argentino de Investigación en Literatura Comparada (PAILICO), proyecto central del Centro de Literatura Comparada de la Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo.