

AUTOUR DES CONCOURS
PEDRO LÓPEZ DE AYALA, ÁLVAR CABEZA DE VACA,
LOPE DE VEGA, JULIO CORTÁZAR

RICA AMRÁN (COORD.)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

Ouvrage publié avec le concours
du Centre d'Études Hispaniques d'Amiens (CEHA)
de l'Université de Picardie Jules Verne.

Responsable de la publication : Rica AMRAN



© Éditions Orbis Tertius, 2020

© Les auteurs

Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270 BINGES

ISBN : 978-2-36783-138-1

AUTOUR DES CONCOURS

Pedro López de Ayala – Álgvar Núñez Cabeza de Vaca
Lope de Vega – Julio Cortázar

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

LA COLLECTION DU CEHA
CENTRE D'ÉTUDES HISPANIQUES D'AMIENS

Directrice :
Rica Amran

Comité de rédaction:
David Alvarez, Rica Amran, Francisco Aroca Iniesta, Benoît Coquil, Élisabeth
Delrue, Ernesto Mächler

Comité scientifique:
Paloma Bravo (Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle), Laurence Breyse-
Chanet (Sorbonne Université), Antonio Colinas (Poeta), Antonio Cortijo
Ocaña (University of California), Fernando Copello (Le Mans Université),
François Delprat (Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle), Pablo Montoya
Campuzano (Universidad de Antioquia), María Isabel del Val Valdivieso
(Universidad de Valladolid), Pura Fernández (Consejo Superior
de Investigaciones Científicas)

SOMMAIRE

| | |
|---|-----|
| Rica AMRAN | |
| <i>Avant-propos</i> | 7 |
| Hugo O. BIZZARRI | |
| <i>Los refranes en el Rimado de palacio, una vez más</i> | 9 |
| Milagros TORRES | |
| <i>La pena de Finea: risa y gravedad en La dama boba.</i> | |
| <i>Hibridación y mise en abyme</i> | 23 |
| Fernando J. PANCORBO | |
| <i>La dama ¿boba?: La simulada ignorancia de Finea frente a la pedantería de Nise</i> | 41 |
| Graciela VILLANUEVA | |
| <i>Simetrías y disimetrías en Rayuela de Julio Cortázar</i> | 65 |
| Benoît SANTINI | |
| <i>Artialisation du paysage dans Naufragios de Cabeza de Vaca</i> | 87 |
| Laura GENTILEZZA | |
| <i>Binarismo en Rayuela: el género como forma de vida</i> | 101 |
| <i>La Collection du CEHA</i> | 115 |

La serie de volúmenes publicados por el Centro de Estudios Hispánicos de Amiens, y cuyo apelativo fue *Autour de...*, se inició en el año 2002, en la colección Indigo, y tras un paréntesis, entre 2009 y 2019, volvemos a retomar este proyecto formador para los estudiantes de Master Recherche.

La idea con la que se concibió los mismos fue la de acercar a los dichos estudiantes a una serie de temáticas, la mayoría de ellas conectadas con el CAPES y la Agregación, teniendo como meta ayudarles a pasar los concursos. Sin embargo quisimos ir más allá: queríamos dar la palabra, sobre todo, a los especialistas de las diversas temáticas relacionadas con las oposiciones; pensábamos que eran ellos los que de verdad debían dar la pauta a seguir, ya que sus largos años de investigación les permitía realizar trabajos de divulgación científica de alta calidad y evidentemente eran para nosotros los mejores formadores.

Hoy, como hemos dicho, deseamos retomar la dicha iniciativa, utilizando el mismo título genérico, pero aportando una serie de modificaciones: la publicación no será, a partir de ahora, un número monográfico como el realizado antaño; pero sí que, una vez más, se solicitará a nuestros colegas especialistas que participen en el volumen, para que sean ellos los que trabajen sobre las temáticas elegidas como centrales.

Otro cambio es también nuestro nuevo editor, Orbis Tertius, a cuyo director, Jean-Claude Villegas, agradecemos su amabilidad y colaboración, no sólo en este proyecto que reiniciamos, sino también en los volúmenes que en los últimos dos años hemos publicado juntos.

Rica AMRAN

En 2002, le Centre d'Études Hispaniques d'Amiens a débuté la publication d'une série de volumes, sous le titre *Autour de...*, dans la collection : « Indigo ». Après une pause d'une dizaine d'années, de 2009 à 2019, nous relançons avec ce numéro ce projet que nous estimons particulièrement formateur pour nos étudiants de Master Recherche.

Il s'agissait de familiariser ces derniers avec une série de thématiques en lien direct pour la plupart avec les thèmes des concours du CAPES et de l'Agrégation et ce, afin de les aider dans leurs préparations. Nous avons aussi souhaité aller plus loin encore, en donnant, principalement, la parole aux spécialistes des thématiques retenues pour ces épreuves. Il nous semblait en effet que ces derniers étaient les plus à même d'indiquer le modèle à suivre puisque leurs amples trajectoires de recherches leur permettaient de réaliser des travaux de diffusion scientifiques de la plus haute qualité et d'être par là pour nos étudiants les meilleurs formateurs.

Nous prétendons, à présent, relancer cette initiative en conservant, certes, son titre générique mais en y apportant quelques modifications. Il ne s'agira plus comme par le passé d'un numéro monographique. Mais nous continuerons tout de même de solliciter la participation de nos collègues spécialistes afin qu'ils se chargent de travailler des thématiques considérées comme centrales.

Enfin, concernant l'édition des volumes, nous serons dorénavant en lien avec *Orbis Tertius*, dont nous remercions le directeur Jean-Claude Villegas, pour son amabilité et sa collaboration à ce projet ainsi qu'aux volumes que nous avons déjà publiés ensemble au cours de ces deux dernières années.

Rica AMRAN

LOS REFRANES EN EL *RIMADO DE PALACIO*, UNA VEZ MÁS

Hugo O. BIZZARRI
Université de Fribourg

La figura política del canciller Pero López de Ayala ha llevado a la crítica a dar una preeminencia al estudio de los aspectos ideológicos del *Rimado de palacio* y al lento proceso de gestación de la obra. Junto a ello, el planteamiento de los problemas textuales y la realización de un texto crítico parecieron ser las tareas más perentorias.

La lengua del *Rimado de palacio* no estuvo entre esas urgencias, aunque su estudio fue uno de los primeros que atrajo la atención de los estudiosos¹. Resumiendo los puntos de vista más importantes, se puede afirmar que hay un consenso general en sostener que la lengua del *Rimado de palacio* no se aparta de la norma vigente de la segunda mitad del siglo XIV (si es que para ese período se puede aplicar el concepto de norma). Para Marion A. Zeitlin el *Rimado* representa un modelo de lengua culta sin ninguna particularidad en especial². Ramón Menéndez Pidal tampoco destacó una característica particular, limitándose a decir

-
1. Testimonio de ello es el artículo de Kuersteiner, A. F., «The Use of the Relative Pronoun in the *Rimado de palacio*», *Revue Hispanique*, 24 (1911), p. 116-170.
 2. «[...] this work preserves the idiom of the most cultivated spanish statesman and literary figure of the second half of the fourteenth century» Zeitlin, M. A., *A Vocabulary to the Rimado de palacio of Pero López de Ayala*, Ph. D. Dissertation, University of California, 1931, p. 1.

que Ayala «[...] emplea un estilo siempre llano, habitualmente seco»³. Kenneth Adams en su edición la caracterizó como «típica» del siglo XIV y hasta admitió «cierta torpeza sintáctica», fundamentalmente en la sección de Job⁴. En suma, la lengua del *Rimado de palacio* no presenta características particulares, lo que le resta interés, pues se ubica en los parámetros de una lengua culta.

Otro punto que abrieron los estudios lingüísticos del poema ayalino es la divergencia léxica que se puede observar entre los dos manuscritos más importantes de la obra, el ms. BNE 4055 (*N*) el escur. h.III.19 (*E*). Se trata de un aspecto que ya puso en evidencia Zeitlin⁵ y que debieron afrontar cada uno de los editores⁶. El caso más llamativo es el de Kenneth Adams que para los pasajes que tomó de *E* impuso la ortografía de *N*⁷.

Un tercer punto lo constituye la confrontación de la lengua del *Rimado* con la del *Libro de buen amor*, que ha ayudado a caracterizar el estilo del poema ayalino. Jacques Joset destacó la claridad y transparencia de la expresión ayalina en oposición a la ambigüedad que ofrece el poema ruiciano:

El *Libro de buen amor*, todo ambigüedad, se presta a interpretaciones múltiples; el *Libro rimado de palacio*, todo transparencia, exige una lectura unívoca. Juan Ruiz enreda, a sabiendas situaciones, personajes y conceptos; Pero López de Ayala entrega un mensaje cuyo impacto ha de ser tanto más fuerte cuanto más

3. Menéndez Pidal, R. *Historia de la lengua española*, Real Academia Española-Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2005, vol. I, p. 597-599, esta cita en p. 597.

4. Adams, K. ed., *Libro rimado de palacio*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 39-44 y 60-63.

5. Zeitlin, *A Vocabulary*, p. 11.

6. Como los estudios que han realizado Orduna, G., «Variantes gráficas, fonéticas, morfológicas y de léxico en los manuscritos del siglo XV (*Rimado de palacio*, ms. *N* y *E*)», en *Homenaje a Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, 1988, vol. I, p. 191-201; Clavería Nadal, G., «Grafías cultas en las variantes del *Rimado de palacio* de P. López de Ayala y en los *Soliloquios* de Fr. P. Fernández Pecha», en *Estudios de grafemática en el dominio hispánico* eds. Blecua, J. M., Gutiérrez, J. y Salas, L., Salamanca, Universidad de Salamanca e Instituto Caro y Cuervo, 1998, p. 49-64; García de Lucas, C., «Estudio codicológico, gráfico y fonológico de la copia *N* del *Rimado de palacio* (ms. 4055 de la Biblioteca Nacional de España)», *e-Spania*, 34 (2019), <<https://journals.openedition.org/e-spania/>>.

7. Adams, *Libro rimado*, p. 40-41.

claro será el enunciado. El Arcipreste se oculta; el canciller se confiesa⁸.

Así Joset separaba la lengua de ambos poemas, volviendo a identificar una vez más al *Rimado* con una norma culta. Tras sus pasos, Manuel Alvar volvió sobre estas dos actitudes opuestas ante el lenguaje. El estudio de Manuel Alvar me deja la impresión de que estos autores oponen la biblioteca al mercado. En Ayala destaca el lenguaje culto; en Juan Ruiz el lenguaje popular, plagado de arabismos. Luego de consultar sus estadísticas, Alvar concluye:

La enumeración nos hace ver cómo don Pero López de Ayala posee un léxico amplio y rico, de acuerdo con sus pretensiones, diríamos sobrio y conciso [...] Los números nos dicen de inmediato la riqueza y variedad del léxico del Arcipreste, frente a la contención que nos ofrece el del canciller⁹.

Ayala, pues, se aleja del modo de expresión ruiciano: no se podía esperar otra cosa de un lector de Egidio Romano, de San Gregorio, de manuales de confesión, de poesía devota, a pesar de que en su juventud se haya dedicado a lo que él considera «libros de devaneo»¹⁰. Sin embargo, Ayala no se jacta de su cultura. Confiesa que para él la Teología es «sçiençia muy escura» (c. 3a), que es una persona de «poco saber» (c. 215a), que se consagra a la lectura de libros de santos (c. 909a). Como los críticos modernos, López de Ayala también considera que su estilo es tosco («E d'Ella fize algunos cantares/ de grueso estilo cuales tu veras», c. 868ab). Todo parecería indicar que no tiene Ayala mucho que ofrecer a los lingüistas y a los historiadores de la lengua.

Quisiera volver ahora sobre un aspecto de la lengua del *Rimado* que traté hace mucho tiempo: sus refranes y frases proverbiales¹¹. En aquel momento, interesado por trazar una historia del refranero, me

8. Joset, J. ed., Pero López de Ayala, *Libro rimado de palacio*, Madrid, Alhambra, 1978, vol. I, p. 34.

9. Alvar, M., «Juan Ruiz frente al canciller Ayala», en *Voces y silencios de la literatura medieval*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2000, p. 183-189, esta cita en p. 184 y 185.

10. Cito por Pero López de Ayala, *Rimado de palacio*. Ed. Bizzarri, H. O., Madrid, Círculo de Lectores-Real Academia Española, 2012, c. 163.

11. Me refiero a Bizzarri, H. O., «Refranes, frases proverbiales y versos proverbiales en cuaderna vía (el caso del *Rimado de palacio*)», *Proverbium*, 9 (1992), p. 1-10.

preocupaba la identificación de las paremias. El *Rimado de palacio* ofrecía un buen modelo del comportamiento de la cuaderna vía del siglo XIV ante la fraseología popular. En los versos del poema ayalino se hallaban documentados refranes y frases proverbiales, pero también un número de versos proverbializados, es decir, versos que reproducen la forma expresiva de la fraseología popular, que imitan su estilo o que muchas veces tienen lejanos ecos de lo que fue un refrán. Retomando mi antiguo trabajo, se puede notar que el *Rimado de palacio* tiene un número reducido de formulaciones proverbiales. Las recuerdo clasificándolas en las tres grandes categorías que mencioné anteriormente¹².

REFRANES

Si la cabeça duele, todo el cuerpo es doliente (c. 192b)
 Este nonbre de rey de buen regir desçiende (c. 236a)
 Mucho es de rebtar / a aquel que se entremete de ansares ferrar
 (c. 290cd)
 Del agua que se vierte, la media non es cogida (c. 446b)
 ¡Quien tal fizo, tal pada! (c. 570d)
 El agua en la çesta mucho non durara (c. 667d)
 El amor de señor mudable es como viento (c. 684d)

FRASES PROVERBIALES

A ricos e a pobres, traenlos a la pella (c. 80c)
 Venden lana por lino e son engañadores (c. 81c)
 Asi se vierte el agua tomándola en çesto (c. 211d)
 Algunt tienpo avra la salsa de agraz (c. 274d)
 Quanto ellos non dexan dar quinta por bordon (c. 299d)
 Mas bien paga el escote quien en tales bodas yanta (c. 313d)
 Todo lo aventuran a dos o as en dados (c. 674d)

VERSOS PROVERBIALIZADOS

Levanta muchos males esta chica çentella (c. 80d)

12. Modifiqué, en parte, el listado. Dejo de lado los paralelos que han sido indicados en el trabajo de 1992.

Maguera lo comio, caro costo el bocado (c. 101d)
 Madruga de mañana quien grant jornada ha d'ir (c. 143d)
 Vamos aperçebidos, non nos puedan nuzir (c. 150d)
 Como tu fizieres, asi seras judgado (c. 184d)
 Mas vienen que granizo sobre ellos ponimientos (c. 261b)
 Do ha muchas cabeças, ha mas entendimiento (c. 284a)
 A traves yaze caido, si delante non se cata (c. 302d)
 Como ellos tronparen, asi conviene dançare (c. 320d)
 Maguer fazen argumentos, al tienen en coraçon (c. 482d)

Lo primero que se puede observar es que estas formas fraseológicas no se hallan en toda la sección que comprende la gran paráfrasis de los *Moralia in Job* (cc. 924-2122). En el espíritu de Ayala, el tema jobiano era refractario a este tipo de formulaciones. El segundo rasgo que salta a la vista es que hay una tendencia a insertar las expresiones fijas al final de la copla. La forma fraseológica funciona como un elemento de cierre de ella, rasgo que la crítica relevó para la cuaderna vía de Juan Ruiz¹³.

El problema de identificación de refranes en el *Rimado de palacio* no es tan complicado como en el *Libro de buen amor*. Ayala no inserta una cantidad tan grande de versos proverbializados como lo hace el Arcipreste. De los siete refranes ayalinos, tres están precedidos por una fórmula de inserción que indica ya que se trata de refranes: «Los sabios lo dicen...» (c. 192b), «segund dizen en França...» (c. 290c) y «pregona el pregonero...» (c. 570d). Otras formas fraseológicas están insertas por las conjunciones «ca» (cc. 290c, 446b, 684d) o «que» (cc. 674d)¹⁴. Otras paremias se insertan directamente (cc. 80d, 101d, 143d, 150d, 261b, 284a, 302d, 482d). No hay ni un solo caso de refrán entre estas últimas; se trata siempre de versos proverbializados que, por lo general, cierran la copla.

El refranero en el *Rimado de palacio* no conforma un bloque compacto; más bien se trata de expresiones aisladas que López de Ayala

13. Especialmente el trabajo de Goldberg, H., «The Proverb in *Cuaderna vía* Poetry: A Procedure for Identification», en *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond. A North American Tribute* ed. Miletich, J. S., Madison, HSMS, 1986, p. 119-133.

14. Barrera Collado, A., «Presentadores de refranes en el *Libro de buen amor*», en *Estudios de frontera. Alcalá la Real y el Arcipreste de Hita* eds. Toro Ceballos, F. y Rodríguez Molina, J., Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 1996, p. 31-40.

va insertando independientemente en diversos pasajes de su obra. Así como el léxico popular es escaso en el poema ayalino, también lo son sus refranes. Si Ayala los utiliza, es porque ellos ya forman parte del lenguaje castellano. Por eso, no extraña que el primer refrán que el autor inserte, sea uno documentado precedentemente en Castilla, que describe la descomposición del cuerpo político¹⁵:

Los físicos lo dizen, si bien me viene emiente,
si la cabeça duele, todo el cuerpo es doliente,
 e agora, ¡mal pecado!, hoy es este açidente,
 ca nuestro mayoral en todo mal se siente (c. 192).

La idea del reino como cuerpo la extrae Ayala de la tratadística política. En la *Partida II* (Tít. I, ley V) se explica esta metáfora:

E naturalmente que dijeron los sabios, que el rey es cabeza del reino. Pues asi como de la cabeza nacen los sentidos por los que se mandan todos los miembros del cuerpo, bien asi como el mandamiento que nace del rey, que es señor e cabeza de todos los del reino, que se deben mandar, e guiar, e haber un acuerdo con el para obedecerle, e amparar, e guardar, e enderezar el reino de donde el es alma e cabeza de los miembros¹⁶.

Pero el refrán que cita Ayala, se hallaba ya mencionado en el siglo XIV. Uno de los manuscritos de los *Castigos del rey don Sancho IV*, que ofrece una versión revisada de la obra hacia 1350, modifica el final del capítulo XIII agregando un pasaje que contiene ya el refrán en cuestión. Comentando las competencias del rey, señala:

Por el ofiçio que tiene sy fuere bueno todos los malos se castigaran. E sy fuere malo todos los malos punaran por su maldat e los buenos non seran conosçidos, segunt es vn enxemplo que se dize: *quando la cabeça duele, todos los mienbros se sienten*¹⁷.

15. Se trata de un refrán de carácter jurídico; véase Bizzarri, H. O., «Formas primitivas del Derecho», en *El refranero castellano en la Edad Media*, Madrid, Ediciones Laberinto, 2004, p. 125-133. Curiosamente, no lo registra O'Kane, E. en sus *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Madrid, RAE, 1959.

16. Alfonso X, *Las siete partidas*. Ed. Sánchez-Arcilla, J., Madrid, Reus, 2004, p. 187.

17. *Castigos del rey don Sancho IV*. Ed. Bizzarri, H. O., Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2001, p. 161. Para los problemas textuales, remito a las páginas de la introducción (p. 7-67).

Sin embargo, la recurrencia más importante es la que se da en la *Crónica del rey don Juan Primero* que el propio Ayala redactó. Cuando el monarca en el año 1381, envía una carta a sus reinos explicando su posición ante el problema del Cisma, caracteriza la situación que vive la cristiandad como una enfermedad que ataca todo el cuerpo. La traducción castellana de Ayala dice:

E por ende nos, catando e pensando las cosas non asentadas de la sobredicha pestilencia e boluiendolas entre los ençerramientos de nuestro pecho, non sin grand amargura et grand peligro, qual fuese la sallida de tal negoçio; otrosi teniendo que si esta cosa con menos diligencia se tardasse de saber quanto daño e mal dello venia, espeçialmente ado la dolencia era en la cabeça derramada a los mienbros o los consumiria o atormentandolos con mas cruo tormento los destruyese; otrosi catando e conssiderando commo el pueblo muy creedizo de ligero non por su juyzio, mas induzido por esquiuas e estrañas nueuas, muchas vegadas dexa el camino abierto e va por senderos desuiados e fragosos e llenos de error, e yendo por tinieblas acostado a pisadas ajenas, entra e topa en algunos ymaginamientos que non deue auer nin se pueden fallar, e assi poco a poco deslizando cae fasta que en vno con los sus guiadores entra en el peligroso infierno e abismo mortal¹⁸.

La carta demuestra que el refrán era utilizado en la corte del rey Juan I para indicar la descomposición de un sistema social. En este caso, aludía a la crisis que se había instaurado en el seno de la Iglesia.

El refrán se inserta en el *Rimado de palacio* en las coplas introductorias de una reflexión general sobre la crisis en los dos grandes poderes del mundo, la Iglesia y el Reino (cc. 191-728). Expresaba una concepción corporativa del poder, es decir, un cuerpo solidario en que cada parte jugaba una función¹⁹. Según Ayala, es la cúpula de ese cuerpo político (la cabeza) la que tiene mayor responsabilidad. Su desequilibrio

18. Pero López de Ayala, *Crónica del rey don Juan Primero*. Ed. Ferro, J. N., Buenos Aires, Secrit, 2009, p. 38-39. El texto latino de la carta se incluye al final del volumen.

19. Esta idea, nacida en la tratadística política occidental, fue introducida en España en épocas de Alfonso X; véase Maravall, J. A., «Del régimen feudal al régimen corporativo en el pensamiento de Alfonso X», en *Estudios de historia del pensamiento español. Serie primera. Edad Media*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973, p. 103-156 y Schmidt, H.-J., «Konzepte der Antike: Herrschaft im Haus, Freundschaft im Staat», en *Herrschaft durch Schrecken und Liebe. Vorstellung und Begründungen im Mittelalter*, Göttingen, V & R unipress, 2019, p. 83-133.

descompone toda la sociedad. Y eso es lo que quiere mostrar el canciller en esta larga sección.

El segundo refrán es también un refrán jurídico:

*Este nonbre de rey de buen regir desçienda,
quien ha buena ventura bien asi lo entiende;
el que bien a su pueblo gobierna e defiende,
este es rey verdadero: tirese el otro dende* (c. 236).

Ahora Ayala se concentra en el gobierno temporal y para ello comienza definiendo el concepto de rey. Como era habitual desde San Agustín, la figura política del rey se definía a partir de un proverbio latino (*rex a recte regendo*) que en España había citado por primera vez San Isidoro de Sevilla (*Etimologías*, IX, 3)²⁰:

Regnum a regibus dictum, nam sicut reges a regendo vocati, ita regnum a regibus [...] Reges a regendo vocati, sicut enim sacerdos a sanctificando, ita et rex a regendo: non autem regit, qui non corrigit. Recte igitur faciendo regis, nomen tenetur, peccando amittitur. Unde et apud veteris tale erat proverbium: *Rex eris si recte facies, si non facias, non eris*²¹.

Según el refrán, el rey se caracteriza por el ejercicio de la justicia. Es solamente esta virtud la que le da entidad como tal; si el rey gobierna injustamente, entonces, se transforma en tirano²². La *Partida II* (Tít. I, ley VI) se hace eco de esta concepción: «Rey tanto quiere decir como regidor»²³. De ahí, la expresión se volvió moneda corriente en la tratadística política castellana. Por tanto, no es extraño que la retome Ayala. La copla del canciller repite el refrán en el primer verso; el resto de la copla parafrasea la paremia, pero agrega un importante detalle al final: «tirese el otro dende». No podía evitar Ayala hacer una referencia al

20. Véanse los estudios de Balogh, J., «Rex a recte regendo», *Speculum*, 3 N° 4 (1928), p. 580-582 y Schmidt, H.-J., «Die Unterscheidung von König und Tyrann: Isidor von Sevilla» en *Herrschaft und Liebe*, p. 204-210.

21. Isidoro de Sevilla, *Etimologiae*, en Migne, J.-P., *PL*, París, 1859, vol. 82, cols. 341 y 342.

22. Sobre este tema véase Turchetti, M., *Tyrannie et tyrannicide de l'Antiquité à nos jours*, París, Presses Universitaires de la France, 2001 y Bjaï, D, y Menegaldo, S. coords., *Figures du tyran antique au Moyen Âge et à la Renaissance. Caligula, Néron et les autres*, París, Klincksieck, 2009.

23. Alfonso X, *Las siete partidas*, p. 188.

tirano. Quizá resuene en esta copla un recuerdo del período petrista, con el cual el canciller estuvo ligado.

El tercer refrán se inserta en el pasaje dedicado a los mercaderes:

Otrosi al consejo deven sienpre llamar
a aquellos que sopieren en tal caso fablar,
ca, segunt dizen en França, *mucho es de rebtar*
a aquel que se entremete de ansares ferrar (c. 290).

No se ha hallado equivalente castellano de este refrán. Alfred Morel-Fatio, lo identificó con una locución francesa «ferrer les oies»²⁴. Señalaba el romanista, que Ayala muy bien pudo haber conocido esta expresión en sus largas estancias en Francia. La paremia francesa hacía alusión a una actividad inútil²⁵. No es tan claro su sentido en el texto ayalino. El canciller la inserta en un pasaje en el que habla de la necesidad de los reyes de colocar en el consejo buenos privados. En todo caso, el refrán apoya la idea de contar en el consejo con personas competentes.

El refrán de la copla 446 tiene un sentido irónico. Es el único que se utiliza en la parodia de las desaventuras de un noble en la corte que un copista medieval ha denominado «Fechos del palacio» (cc. 423-476). Un noble próximo al rey se ha ausentado por un breve tiempo de la corte y, a su regreso, todo ha cambiado. El antiguo contacto que tenía con el rey es obstaculizado por una serie de privados y personajes de la corte que le hacen inaccesible la figura del monarca:

Dize el portero: «Amigo, fulano es muy privado,
esperaldo a la salida, de vos sea aconpañado,
id con el a su posada e dezilde que de grado
l'daredes alguna cosa, que seades ayudado.

Non vos duela a osadas prometer grant medida,
ca *del agua que se vierte, la media non es cogida*,
e si por el librades, non fue en balde venida».
«Señor», digo, «gracias muchas, consejadesme la vida»
(cc. 445-446).

24. Morel-Fatio, A., «Ferrer les oies», *Bulletin Hispanique*, 4 (1902), p. 154-155.

25. «[...] c'est donc faire quelque chose d'inutile et absurde ou bien tenter l'impossible» Morel-Fatio, *Ferrer les oies*, p. 154.

El episodio es una crítica a la burocratización de la corte durante el período trastámara y a una corrupción en el sistema político. Para acceder al rey ahora el noble debe sobornar a algún privado. El oficial sugiere al caballero ser generoso en su dádiva, pues no todo lo que le ofrezca le quedará al privado. Con esto Ayala quiere significar que no hay una persona corrupta, sino todo un sistema y expresa su crítica en forma irónica con un refrán. El pasaje marca una decepción del canciller con el nuevo período de Castilla que se abrió con la dominación trastámara y que él mismo había ayudado a instaurar.

También en el largo pasaje de reflexión sobre la muerte y desprecio del mundo (cc. 547-591) el refrán coloca una nota de comicidad. Fiel a la temática de la poesía funeraria, Ayala señala que el difunto no se podrá llevar a la tumba sus riquezas: el cuerpo yace desnudo ante la muerte («E vase su camino a otro mundo estraño,/ cual nasçio que lo non cubren de otro paño» (c. 569ab). Ayala traza una escena de ultratumba:

Sera muy temerosa aquella grant jornada,
delante el alcalde de la cruel espada,
para el que fuere malo, sentençia esta y dada,
pregona el pregonero: «¡*Quien tal fizo, tal pada!*» (c. 570).

El proverbio era empleado en el pregón de los condenados. Con él Ayala quiere aportar una nota de humor a una visión de ultratumba. Sin embargo, esta aplicación del refrán a un juicio divino no fue ocurrencia de López de Ayala. El refrán era frecuentemente aplicado a los juicios divinos y las obras del Mester de clerecía ofrecen varios ejemplos. El *Milagro X* de Berceo narra el destino de dos hermanos que han decidido seguir uno la vida religiosa y el otro la política. Ambos llegaron a altos puestos. Una vez muertos, esperan su juicio. El religioso, pese a su vida honesta, es condenado por caer en pecado de avaricia:

Dixo Peidro: «En vida trasqui grand avariçia,
ovila por amiga a bueltas con cobdicia;
por esso so agora puesto en tal tristicia:
qui tal faze tal prenda, fuero es e justicia»²⁶.

Berceo destaca el carácter legal del refrán, y el sacerdote acepta su condena.

26. Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*. Ed. Baños, F., Madrid, Círculo de Lectores – Real Academia Española, 2011, c. 250.

El segundo ejemplo lo ofrece el *Libro de Apolonio*. Esta historia latina narra las aventuras de un joven príncipe, Apolonio, que pierde su familia. Su hija, Tarsiana, entregada a un burdel, protege su virginidad con el oficio de juglaresa. Un príncipe de Mitilene viene a pretenderla. El anónimo autor latino narra de forma parca el encuentro de Tarsiana con el príncipe Antinágoras en el burdel:

Athenagora autem princeps memoratam Tarsiam integrae virginitatis et generositatis ita eam custodiebat ac si unicum suam filiam, [ita] uvillico multa donaret et commendaret eam²⁷.

El poeta castellano supo explotar las posibilidades narrativas de este encuentro profundizando en el alma de los personajes: expone las razones que expresa Tarsiana para defender su virginidad y el turbamiento del joven príncipe que decide respetarla. Antinágoras expresa una preocupación cristiana por el juicio del más allá. Entonces dice:

Todos somos carnales, avemos de morir,
todos esta aventura avemos a seguir,
demas el homne debe asmar e comedir
que *cual aquí fiziere, tal habra de padir*²⁸.

Es admirable la técnica del poeta español que ha decidido cerrar el discurso de Antinágoras con un refrán que expresa la justa recompensa del juicio divino. Es poco probable que Ayala haya leído a Berceo y al *Libro de Apolonio*, pero todos estos textos confirman un uso del proverbio para señalar el justo juicio final al que serán sometidos los hombres. Se trata de un refrán jurídico que ha tenido una aplicación religiosa.

Finalmente, en la sección en la que habla de los privados de los reyes (cc. 655-728) retoma el tópico de los peligros de estar cerca del señor. Hace así un paralelo del amor del rey con el de un niño del cual el privado nunca estará seguro:

[...] si te amara muy mucho e cras te olvidara,
firmeza de privança non te asegurara,
ca razon natural fue sienpre e sera,
que *el agua en la çesta mucho non durara* (c. 667).

27. *Historia Apollonii regis Tyri*. Ed. Schmeling, G., Leipzig, Tübingen, 1988, p. 28.

28. *Libro de Apolonio*. Ed. Alvar, M., Barcelona, Planeta, 1984, c. 413.

El refrán señala de manera gráfica la inconstancia del amor de los señores. Ahora el refrán non vale por su valor ni moralista ni humorístico: es la imagen tradicional del agua que no puede contener la cesta la que da la impresión de la inestabilidad de la privanza con los reyes.

El último refrán del *Rimado*, inserto en una sección dedicada a hablar de los privados (cc. 655-728), insiste en este aspecto:

Buena es la mesura e el buen atenpramiento,
ca si uno subio alto, cayeron mas de çiento,
por ende, en privança se guarde con buen tiento,
ca *el amor de señor mudable es como viento* (c. 684)²⁹.

El pasaje revela la familiaridad de Ayala con la tradición de los espejos de príncipes castellanos³⁰. De hecho, una versión de este refrán se halla en una colección, *Flores de filosofía*, que transmite uno de los pasajes más célebres que reflexionan sobre el amor inconstante de los reyes:

E sabed que la gracia del rrey es el mejor bien terrenal que omne puede aver, pero disen que *el amor del rrey non es heredad*. E la semejança del rrey es commo la vid que se traua con los arboles que falla mas cerca de sy e estiendese sobr'ellos, qualesquier que sean, e non busca (otros) mejores, pues (aquellos) estan ant'el(la)³¹.

Se trata en este caso de una obra que Ayala pudo conocer con toda probabilidad, pues tuvo múltiples formas de transmisión hasta el siglo XV³². Pero en este caso la inestabilidad del favor del rey, el peligro de ser su privado, no debería ser para el cancelar un mero tópico literario

29. No registra O'Kane (*Refranes y frases proverbiales*, p. 51) este refrán en su repertorio.

30. Puesta de relieve en los trabajos de Sears, H. L., «The *Rimado de palacio* and the *De regimine principum* tradition of the Middle Age», *Hispanic Review*, 20 N° 1 (1952), p. 1-27; Rubio, F., «*De regimine principum* de Egidio Romano, en la literatura castellana de la Edad Media», *La Ciudad de Dios*, 173 (1960), p. 32-71; Bizzarri, H. O., «Pero López de Ayala y sus espejos de príncipes», en *Le miroir du prince. Écriture, transmission et réception en Espagne (XIII^e-XVI^e siècle)* eds. Fournès, G. y Canonica, E., Burdeos, Presses Universitaires de Burdeos, 2011, p. 165-183.

31. «Flores de filosofía», en Knust, H., *Dos obras didácticas e dos leyendas*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1878, p. 26-27.

32. Haro Cortés, M. y Lucía Megías, J. M., «Flores de filosofía», en *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*, Madrid, Castalia, 2002, p. 561-567; Haro Cortés, M., *Literatura de castigos en la Edad Media: libros y colecciones de sentencias*, Madrid, Ediciones Laberinto, 2003, p. 42-48.

esparcido aquí y allá en los tratados políticos y doctrinales³³, sino una lección aprendida en sus largos años como doncel de Pedro I o en su inserción en la corte trastámara de Enrique II.

Como se puede observar, los refranes son un elemento constitutivo minoritario de la lengua del *Rimado de palacio*. Ayala no recurre nunca al juego ruiciano de apelotonar sea refranes, sea versos proverbiales en sus coplas. Los refranes en el *Rimado* se presentan aislados y diseminados a lo largo de todo el poema. Son un dejo de lengua popular, aunque nunca inclinan la lengua del poema ayalino al ámbito juglaresco en el que tan bien se manejó Juan Ruiz. Pero aunque escasos, no dejan ellos de anunciar el futuro cambio que se operará en la poesía culta del siglo XV: en la medida que avance el Humanismo, es decir, en la medida que la lengua de Castilla intente copiar más las formas expresivas latinas, más fuerza tomarán las expresiones proverbiales³⁴. Una mezcla que, como se ve, ya anunciaba el gran poema ayalino.

33. Véanse recurrencias en Bizzarri, H. O., *Diccionario paremiológico e ideológico de la Edad Media (Castilla, Siglo XIII)*, Buenos Aires, Secrit, 2000, asiento R.I.160.29. Amor de rey.

34. Bizzarri, H. O., «Le *refranero* hispanique. Des origines à la période classique», en Anscombe, J.-C., Darbord, B. y Oddo, A. eds., *La parole exemplaire. Introduction à une étude linguistique des proverbes*, París, Armand Colin Éditeur, 2012, p. 279-292.

LA PENA DE FINEA: RISA Y GRAVEDAD EN *LA DAMA BOBA*. HIBRIDACIÓN Y *MISE EN ABYME*

Milagros TORRES

Universidad de Rouen Normandie
ERAC – EA 4705

Para Ylenia

La metamorfosis de Finea, pasando de «linda bestia» (v. 333)¹ a «boba ingeniosa» (v. 3164), gracias a las virtudes liberadoras del amor, a lo largo de las tres jornadas de *La dama boba*², pone en marcha un complejo fenómeno literario de hibridación: como ya hemos señalado en trabajos anteriores³, la caracterización de la dama graciosa se encuentra en el

1. Retomamos aquí las palabras de Rufino en la escena de aprendizaje del alfabeto de la primera jornada. El tema del aprendizaje, pilar simbólico de su teatro sobre el que volveremos, se cruza con la teatralización de la bobería y la locura en la comedia. Ver Victor Dixon, «Lope de Vega y la educación de la mujer», in *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, TC/12, 2013, p. 59-69, en particular, p. 60-64, que matizan el tema de la educación femenina con la finura y erudición habituales en el gran lopista.
2. Citaré siempre por la edición que sigue: Lope de Vega, *La dama boba*, Diego Marín ed., Madrid, Cátedra, 1987. Ver asimismo Lope de Vega, *Peribáñez y El Comendador de Ocaña* y *La dama boba*, Alonso Zamora Vicente (ed.), Madrid, Clásicos Castellanos, 1969.
3. Torres, M. «Finea en la más alta esfera: el protagonismo híbrido de la dama graciosa en *La dama boba*», in *El triunfo de La dama boba*, jornada de estudios organizada por Milagros Torres y Philippe Meunier (Universidad de Rouen y Universidad de Lyon 2), Colegio de España, 14 de diciembre de 2019, en prensa.

centro de un sincretismo teatral en el que la madurez artística lopesca consigue armonizar elementos de muy diversa naturaleza. El sustrato neoplatónico, ya muy explorado por los poetas clásicos españoles a lo largo del Renacimiento, se articula con una compleja comicidad híbrida: Finea es dama y pertenece, pues, al nivel dominante del sistema de personajes pero también presenta características subalternas y reviste elementos del gracioso⁴, creando así un personaje nuevo, cuyas posibilidades dramáticas se habían ido preparando en la pluma de Lope desde los primeros momentos de su producción⁵.

Hoy quisiéramos estudiar un aspecto extremadamente significativo de la metamorfosis de la brillante boba que protagoniza la pieza: cuando Finea descubre al otro⁶, lo que significa el otro en el proceso amoroso, en la lección de amor neoplatónico que le da Laurencio, y, así, se descubre a sí misma como mujer en ciernes, de modo concomitante aparece en su personalidad el temor a perderlo y, con él, la pena, ciertas notas de tristeza ligadas a las primeras manifestaciones de celos que suponen una sorpresa cómica a su vez en su personalidad dramática y en su potencial actuación. Si la mezcla de lo trágico y la cómico es una de las claves de

4. Gómez Sierra, E., «*La dama boba*, la autoridad y Stefano Arata *autore*», in «*Estaba el jardín en flor...*», *Homenaje a Stefano Arata*, Marc Vitse y Odette Gorse (eds.), *Criticón*, 87, 88, 89, 2003, p. 359-378. M. Torres, «Del desván a la carbonera: metamorfosis domésticas en el teatro áureo (*La cueva de Salamanca*, de Cervantes, *La dama boba*, de Lope)», in *Los lugares de paso en la comedia del Siglo de Oro*, Isabel Ibáñez y Philippe Meunier (eds.), *Anejos de Criticón*, en prensa.
5. Torres, M., «Libertad italiana y triunfo escénico de las mujeres en el primer teatro de Lope: *Los donaires de Matico* y *El lacayo fingido* («Reír de mujeres», segunda parte), in *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2016, p. 37-56. Remitimos al lector a la bibliografía del artículo en lo que concierne a la exploración lopesca en torno a la comicidad femenina en su primer teatro. Ver, particularmente «Reír de mujeres: más gérmenes de la comicidad en el primer teatro de Lope: lo femenino, lo grotesco y lo híbrido (Primera parte)», in *Teatro español del Siglo de Oro: teoría y práctica*, Christoph Strosetzki ed., Frankfurt: Vervuert-Iberoamericana, *Studia Hispanica*, 7, 1998, p. 355-369. «Erotismo mesonil en *El mesón de la Corte* y *La noche toledana*, de Lope de Vega», in Luce López-Baralt y Francico Márquez Villanueva (eds.), *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, México, Publicaciones de Nueva Revista de Filología Hispánica VII-El Colegio de México, 1995, p. 439-459.
6. Lucchini, F., *Comédie française*, Paris, Flammarion-Poche, 2016, p. 189 sq.

la innovación del arte teatral lopesco⁷, ver que la dama payasa, que ha suscitado la risa durante todo el primer acto y buena parte del segundo con su encantadora bobería, sus juegos fónicos en torno a un alfabeto que se resiste a ser aprendido, con sus peleas jocosas carnalescas, sus gestos ingenuamente osados o torpes, y sus ideas chuscas, comienza a manifestar algo que parece acercarse al dolor o a la melancolía amorosas, aunque este se sujete en todo momento en los límites de la vocación radicalmente cómica de la comedia, supone un avance enorme en la fabricación lopesca de personajes que cuestionan las fronteras de la caracterización⁸ y, a la vez, aglutinan elementos contrastados pero complementarios de la tradición literaria. La mezcla de elementos graves y cómicos en la caracterización de los personajes, por supuesto, ya se había observado en etapas anteriores a 1613, pero la maestría con la que se manifiesta en *La dama boba* hace de la comedia un caso verdaderamente singular.

Nos centraremos en algunas escenas en las que la transformación de Finea ya ha comenzado a desarrollarse de modo visible, a pesar de sus vaivenes y fluctuaciones, conduciendo el desenlace cómico, a partir de los celos, hacia el triunfo de la boba ingeniosa, ofreciendo todo un campo de reflexiones sobre la paternidad burda y abusiva a través de la alegre burla del sistema patriarcal en la figura de Otavio. El desván, lugar simbólico de paso y de transformación definitiva, espacializa la burla y condena al padre a aceptar el matrimonio entre Finea y Laurencio, una vez que la consumación erótica entre los amantes se ha producido.

7. Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, Enrique García Santo-Tomás ed., Madrid, Cátedra, 2006, p. 141. Sobre la metamorfosis de Finea remitimos en su globalidad a las interesantes y complementarias intervenciones de los participantes en la jornada de estudios *El triunfo de La dama boba*, op. cit., Anne Cayuela, Carlos Brito, Enrico Di Pastena, Philippe Meunier y Christophe Couderc. Ver asimismo Couderc, Ch., *La dama boba* de Lope de Vega, Paris, Atlande, 2019.

8. Ver al respecto Torres, M., «Tristán o el poder alternativo: el papel dominante del gracioso en *El perro del hortelano*», in *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III* (1598-1621), Maria Grazia Profeti et Augustin Redondo (eds.), Firenze, Publications de la Sorbonne – Università di Firenze, 1999, p. 153-169. Sobre tintes graves en el gracioso, ver también Torres, M., «Catalinón: la gracia del gracioso en la mezcla trágico-cómica de *El burlador de Sevilla*», in *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours : du texte à la mise en scène*, Milagros Torres et Ariane Ferry (eds.), Publications du CÉRÉdI. Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054), 2012.

«¡EN QUÉ CONFUSIÓN ME VEO!»

Si las «liciones» (v. 827) de amor de Laurencio y «lo del casamiento» (831-2), empiezan a operar su atracción y a gustarle a Finea, la oposición de las fuerzas familiares que la coartan hacen que la boba ingeniosa vuelva atrás en su evolución y quiera desenamorarse para no tener que sufrir las riñas de la hermana latiniparla y del obtuso padre. A escondidas, en la escalera, es decir, en un espacio intermedio de la casa, fuera de la mirada dominante que intenta encaminarla hacia un matrimonio preparado, sin respeto a sus gustos ni a su muy determinada personalidad, a pesar de su ignorancia inicial, se ha producido un abrazo entre Laurencio y ella que va a determinar la construcción dramática del final del acto segundo, del tercero y del desenlace. Gesto, caracterización y acción se imbrican indisociablemente.

En la escena XII del segundo acto, los celos de Nise hacen que la segunda dama⁹, que había manifestado su función dominante durante el primer acto y parte del segundo, estallen. Estos celos la fragilizan y van haciendo subir a Finea en el juego de fuerzas entre hermanas y entre hermanas y galanes. Nise le pide a Finea que le deje a Laurencio a ella, puesto que la boba tiene marido programado, Liseo. Lo que ocurre es que Liseo rechaza la bobería de la rica Finea y Laurencio va acercándose por interés a esta, ya que su dote, para compensar su ignorancia, es más importante. Ante los celos de Nise, Finea intenta neutralizar el conflicto para no oponerse a su hermana, pero lo hace con enorme empaque y autoridad, consciente ya de su transformación gracias al amor. Otavio le ha advertido, rotundo: «Hija, sabed que estoy muy enojado./ No os dejéis abrazar. ¿Entendéis, hija?» (vv. 1523-4). A lo que ella contesta, también con claridad meridiana:

Si, señor padre; y cierto que me pesa
aunque me pareció muy bien entonces (vv. 1525-1526)

9. Torres, M., «Réflexions sur la deuxième dame dans la comedia lopesque : Marcela et *El perro del hortelano*», in *Femmes et pouvoir dans le théâtre européen de la Renaissance*, Juan Carlos Garrot Zambrana et Frédérique Fouassier (eds.), Centre d'études supérieures de la Renaissance, Université de Tours, sous presse. Ver asimismo, en un contexto trágico, el trabajo fundamental sobre la segunda dama de Christophe Couderc, «El casamiento de Aurora. Sobre las relaciones de parentesco en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega», *Criticón*, 97-98, 2006, p. 31-44.

Ese «me pareció muy bien» está abriendo púdica y elegantemente las puertas del erotismo que completará la metamorfosis de Finea, dándole un lugar preponderante en la comedia, como corresponde al arte de Lope. La burla del padre, que triunfará en la escena final del desván se va preparando y se incluye en las burlas veras del ingenio de Finea, sin que el espectador sepa en algunas ocasiones la verdadera intención de la osada boba:

Finea: ¡Oh, padre mentecato y generoso,
bien seáis venido!

Otavio: ¿Cómo mentecato?

Finea: Aquí el maestro de danzar me dijo
que era yo mentecata y enojémé;
mas él me respondió que este vocablo
significaba una mujer que riñe,
y luego vuelve con amor notable;
y como vienes tu riñendo agora,
y has de mostrarme amor en breve rato,
quise también llamarte mentecato.

(vv. 1489-1498)

Pero volvamos a la pena de Finea. Si recordamos la jocosa gestualidad de la pelea guiñolesca con el maestro Rufino o la que se desprende de la primera lección de danza, en la que se queja de ser urraca «por casa dando salticos» (v. 1372), la que se desprende de la escena del desabrazo cobra una densidad teñida de leve tristeza que comienza a dar al personaje una profundidad creciente. Esta irá en aumento hasta el desenlace de la pieza, y será directamente proporcional a la sofisticación de su actuación como payasa. Cuanto más ingeniosa e inteligente, mejor graciosa, y viceversa¹⁰. La deliciosa didascalía implícita que recorre toda la escena y que parte de la noción de «pensamiento», que hay que borrar de la mente, para llegar al gesto que borra con el lienzo la mirada, los ojos del amante, va densificando el personaje y contrasta con los gestos

10. Recordemos los trabajos fundamentales y pioneros de Joan Oleza sobre la dama donaire, que se diferencia de la caracterización de Finea, entre otras cosas, en que esta no va disfrazada: «Alternativas al gracioso: la dama donaire», *Criticón*, 60, 1994, p. 35-48 y «Hagamos cosas de risa las cosas de calidad: *El lacayo fingido* de Lope o las armas sutiles de la Comedia», in VVAA, *La puesta en escena del teatro clásico. Cuadernos del Teatro Clásico*, 8, 1995, p. 85-119. Ver también, Torres, M., «El cuerpo del gracioso: comicidad bufonesca y modos de actuación en *Los muertos vivos de Lope*», *Criticón*, 60, 1994, p. 49-60.

guíñolescos anteriores. El gesto es un conglomerado teatral de enorme importancia espectacular, que hace coincidir caracterización, acción y sustrato neoplatónico. Los celos hacen irrupción en su lengua a medida que el gesto avanza en la escena: tras el consejo «ponlos a Nise en los suyos» (v. 1747), rectifica: «Laurencio, no se los des/ que a sentir penas comienzo» (vv. 1750-1751).

Finea, tras la regañina de Nise y la escena del desabrazo, siente y manifiesta en un micro-monólogo, la acidez de la pena amorosa, el picor de la ausencia, celos en suma, que, como los golpes de Rufino, «pica[n]»¹¹ como pimienta (v. 371)» en el alma. Finea, con el amor y sus consecuencias, está descubriendo ese componente fundamental del Neoplatonismo, el alma, los meandros de su interioridad, y a través de esa toma de conciencia, empieza a afirmarse cada vez más frente al otro, sea este su amado o su familia, su padre y su hermana. «Ya Laurencio no me pasa/ por el pensamiento a mí:/ ya los ojos le volví/ pues que contigo se casa» (1768-1771), dirá Finea a su hermana, aun sumisa a la dura autoridad que la rodea. Sola en el escenario, como una dama de comedia que reflexiona gravemente sobre su situación, su vida y su intimidad, afirma:

Ella se le lleva, en fin.
 ¿Qué es esto que me da pena
 de que se vaya con él?
 Estoy por irme tras él.
 ¿Qué es esto que me enajena
 de mi propia libertad?
 No me hallo sin Laurencio.
 Mi padre es éste, silencio.
 Callad, lengua, ojos hablad. (vv. 1779-1785)

... «esto es amor, quien lo probó lo sabe»¹², como el conocido soneto del Fénix concluye tras explorar la contradicción y la serie de paradojas internas que el magnífico y certero texto explora en el que ama. La reflexión sobre la pérdida de la libertad del que entrega su ser al amado

11. Los corchetes son míos.

12. Ver al respecto Milagros Torres, *Lope o el laberinto de la intimidad: estudios de cien sonetos*, Capítulo V, Conflicto y paradoja: una armonización poética de contrarios, Universidad de Valladolid, en prensa. Lope de Vega, *Rimas*, edición crítica de Felipe Pedraza, 2 t., Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, t. 1, soneto 126.

es particularmente reveladora. Va cambiando el registro y el campo semántico del amor gana terreno en el texto brindado por el dramaturgo a la actriz que deberá interpretar a Finea. Su discurso se hace cada vez más profundo, más matizado, más íntimo y, por último, más decidido. «Estoy por irme tras él»: esto será lo que haga yendo al desván y organizando la puesta en escena de la burla contra la autoridad y, de este modo, consumir su deseo.

«DESENAMORARSE»

En su proceso de metamorfosis, Finea manifiesta un rasgo propio de las heroínas teatrales, tanto trágicas como cómicas: la soledad. De ello ha hablado con sumo acierto Esther Gómez¹³. Finea se encuentra aislada con respecto a sus maestros, con respecto a su hermana, con su respecto a los galanes, aunque el amor que empieza a sentir y que surge en cierto modo, mirándolo desde la perspectiva del aislamiento de la protagonista, a pesar de Laurencio que gracias a él, aunque sea él el que da la lección de amor que pondrá en marcha el proceso. En esa encrucijada de fuerzas, su «mentecato» padre, como ella misma le llama como de rondón, sigue dirigiéndose a ella con el término lleno de violencia verbal, «bestia». Además de la sensación de tristeza que producen los celos, se observa entre líneas en su caracterización rasgos que hacen de ella un personaje singular, por utilizar un término de Margit Frenk¹⁴, que suscita la *admiratio*, otra admiración. Y el padre se hace burdo maestro de celos:

| | |
|---------|---|
| Finea: | Diga, señor padre: |
| | ¿cómo llaman aquello que se siente |
| | cuando se va con otro lo que se ama? |
| Otavio: | Ese agravio de amor celos se llama. |
| Finea: | ¿Celos? |
| Otavio: | Pues ¿no lo ves, que son sus hijos? |
| Finea: | El padre quiere dar mil regocijos; |
| | Y es muy hombre de bien, más desdichado |
| | en que tan malos hijos ha criado. |

13. Gómez, Esther, *op. cit.*, p. 372-373.

14. Frenk, Margit, «El personaje singular: un aspecto del teatro del Siglo de Oro», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26, 1977, p. 480-498.

Otavio (Luz va teniendo ya. Pienso y bien pienso
que si amor la enseñase aprendería.)
Finea ¿Con qué se quita el mal de celosía? (vv. 1810-1815)

Las juiciosas palabras de Finea, expuestas en una especie de sabia metáfora hilada en torno a la mala paternidad de los celos, no dejan de sugerir una entre jocosa y triste conciencia acerca de la pobre consideración en que su padre la tiene. Como siempre que lo gracioso es de altura, lo grave no anda lejos y se teje con la risa en aguda filigrana teatral. Los remedios contra el amor que aconseja el padre es el desenamoramiento, consecuencia del desabrazo: «Con desenamorarse, si hay agravio,/ que es el remedio más prudente y sabio;/ que mientras hay amor ha de haber celos,/ pensión que dieron a este bien los cielos.» (vv. 1816-1819). En otra pieza maestra del mismo año, *El perro del hortelano*, el gracioso Tristán da paródicas lecciones de desamor a Teodoro, invirtiendo los *Remedia amoris* de Ovidio, para sacarle del atolladero en el que se ha metido¹⁵. La cada vez más fina Finea, sigue hablándose a sí misma en micro-soliloquios y el que cierra la escena es magistral, después de haber mencionado la situación amorosa en la que está su hermana con Laurencio en ese momento, en una cita galante «junto a la fuente» (v. 1820), de larga tradición:

¿Por quién, en el mundo, pasa
esto que pasa por mí?
¿Qué vi denantes, qué vi,
que así me enciende y me abraza?
Celos dice el padre mío
que son. ¡Brava enfermedad! (vv. 1825-1830)

La irrupción de los celos hace que la consideración idealizada del amor como fuerza liberadora aportada por el Neoplatonismo, descienda a la conocida consideración del amor como enfermedad y como fuerza destructora que remonta a la Edad Media, a la noche de los tiempos. En la escena que sigue entre la protagonista y Laurencio, la textura poética del discurso de la boba se hace cada vez más semejante al de una dama de comedia no graciosa que protesta celosa ante su amante, aminorando los rasgos de bobería de su lengua. Su capacidad autoanalítica aumenta

15. Vega, Lope de, *El perro del hortelano*, A. David. Kossof (ed.), Madrid, Castalia, 1989, vv. 415-502.

y su decisión de desenamorarse se afirma con autoridad, tanto por seguir los consejos del padre, a quien se ve obligada a respetar por el momento, como por dejar de sentir pena o tristeza amorosas.

- Laurencio: (¿Huyendo su autoridad,
De enojarle me desvío;
aunque en parte, le agradezco
que estorbase los enojos
de Nise. Aquí están los ojos
a cuyos rayos me ofrezco.)
¿Señora?...
- Finea: Estoy por no hablarte.
¿Cómo te fuiste con Nise?
- Laurencio: No me fui porque yo quise.
- Finea: Pues ¿por qué?
- Laurencio: Por no enojarte.
- Finea: Pésame si no te veo,
y en viéndome ya querría
que te fueses, y a porfía
anda el temor y el deseo.
Yo estoy celosa de ti;
que ya sé lo que son celos;
que su duro nombre ¡ay cielos!
me dijo mi padre aquí.
Mas también me dio el remedio.
- Laurencio: ¿Cuál es?
- Finea: Desenamorarme;
porque podré sosegar
quitando el amor de en medio.
- Laurencio: Pues eso, ¿cómo ha de ser?
- Finea: El que me puso el amor
me le quitará mejor.
- Laurencio: Un remedio suele haber.
- Finea: ¿Cuál?
- Laurencio: Los que vienen aquí
al remedio ayudarán. (1831-1858)

En lugar de desenamorarse, Laurencio inventará una especie de boda secreta anterior a la oficial en la que dama y galán se dan palabra de matrimonio. Laurencio pone un término a la pena de Finea, dando un impulso definitivo a la actuación protagonista de la boba en el tercer acto y al desenlace: «Si dices delante destos/ como me das la palabra/ de

ser mi esposa y mujer/ todos los celos se acaban.» (vv. 1889-1892), a lo cual responde la dama:

¿Eso no más? Yo lo haré (1893)

Feniso, Duardo, Pedro serán testigos de esa promesa que después encontrará su versión definitiva por transgresiva en el encuentro erótico definitivo de Finea y Laurencio en el desván. A la promesa de Finea, «Yo doy palabra/ de ser esposa y mujer/ de Laurencio» (1896-1897), contesta el galán:

Pues haz cuenta que estás sana
del amor y de los celos
que tanta pena te daban. (vv. 1900-1902)

El gracejo de la boba no se hace esperar, pues contesta con un dicho popular que retoma la esencia interesada que mueve al futuro marido: «Dios te lo pague Laurencio» (v. 1903), a lo que responde Laurencio solemne y bajamente, aludiendo al notario que espera en su casa, cuando Feniso le recuerda por último a Nise: «Troqué discreción por plata» (v. 1908).

En la escena siguiente, se vuelve a manifestar esa soledad de Finea, en el centro de la construcción dramática, pero también en ese *no man's land* poético en el que el personaje singular, la protagonista inclasificable, se debate para seguir encontrando su específico devenir, su camino a la transformación definitiva y su acceso a la nueva Finea, mujer. Finea se defiende de la riña injusta y de la autoridad de la hermana y el padre; cuando Nise le cuenta al padre sus nuevos planes amorosos, Finea escucha a escondidas: «Finea: ¿Murmuráis/ de mis cosas? Otavio: Aquí estaba/ esta loca? Finea: Ya no es tiempo/ de reñirme. Otavio: ¿Quién te habla?, ¿Quién te riñe? Finea: Nise y tú» (1928-1933). La acción salvadora del amor no sólo ha intervenido en el acceso al tú, al objeto de amor y en la maduración que ello implica, sino en la capacidad de la boba para identificar un problema y defenderse de él, eliminando su condición de víctima; ahora es ella la que se aparta de la autoridad abusiva de su familia, afirmando con autoridad propia «Ya no es tiempo/ de reñirme». Entre los entresijos de la lucidez, se siguen introduciendo chistes involuntarios o cándidas boberías, fieles a la confusión carnavalesca que, tanto a nivel lingüístico como gestual, situacional o simbólico, se mantendrá de modo coherente hasta el final. La réplica de Finea no

tiene desperdicio, lanzando a la vez una posibilidad de reflexión al público de enorme profundidad, el matrimonio y el amor no son lo mismo, y el primero puede neutralizar el segundo. La confusión de la boba, que también reviste notas de loco o loca carnavalesca, desvela la verdad:

Otavio: ¿Hay alguna bobería?

Finea: Díjome que se quitaba
el amor con que le diese
de su mujer la palabra;
y delante de testigos
se la he dado, y estoy sana
del amor y de los celos [...] (vv. 1936-1943)

La lengua de la boba se desata cada vez más y ante la réplica de Otavio, sumiso a la consideración de Nise que quiere presentar la intervención de Laurencio y Liseo como una especie de juego falso para enseñar a Finea (v. 1954), el padre afirma: «De esa manera, yo callo» (v. 1955). La inteligencia de la protagonista está llegando a su punto álgido: cada vez desentraña con mayor agudeza y precisión la manipulación de los otros, y así dirá: «¡Oh!, pues, ¿con eso nos tapa la boca?» (vv. 1956-1957), en admirable paradoja cómica. Nos hallamos ante una de las obsesiones lopescas y uno de los rasgos más favorables a la imagen femenina de su teatro: la lengua es el arma principal de las mujeres, los hombres temen su fuerza, y aquí Finea se hace consciente de que el objetivo primordial del padre es hacerla callar a ella, frenando o neutralizando su capacidad de razonamiento y su proceso de aprendizaje.

«A TONTA SE VUELVE»

El último estadio de la metamorfosis de Finea será precisamente ese en el que ella se hace doblemente personaje, pues finge su bobería, la interpreta y la pone en escena, en fascinante *mise en abyme*. El tercer acto precipita esta última etapa del proceso y se abre con un monólogo de la protagonista en el que da gracias al amor por haberle dado «la luz» (vv. 2033-2072). En él, como es habitual en el monólogo pero aquí en clave semi-cómica, mezclando burlas y veras, Finea va pasando revista a los diferentes aspectos de ese misterioso y feliz aprendizaje, analizando sus diferentes componentes y deseando el «grado» final de la universidad

de amor¹⁶. Pero esas notas de gravedad que venimos rastreando a lo largo de estas líneas siguen apareciendo en el tercer acto, a pesar de que la fuerza y el poder de Finea se afirme con mayor determinación cada vez. Otavio sigue pensando que es Liseo el responsable de los progresos de Finea, pero ella afirma la responsabilidad de Laurencio. La función metafórica de las lecciones de lectura, escritura y danza, como máscaras del aprendizaje de amor, son recurrentes en el teatro de Lope¹⁷. Las palabras de la criada siguen bordando en clave cómica la teoría neoplatónica al contemplar el cambio de Finea y lo que dice el padre al respecto: «Hablando está con Misenio/ de cómo lees, escribes/ y danzas; dice que vives/ con otra alma en cuerpo ajeno.» (vv. 2077-2080).

El discurso misógino de Laurencio vuelve a poner en el escenario esa caracterización de galán endeble o éticamente mediocre que Lope insiste en teatralizar¹⁸. La inteligencia de Finea está llegando demasiado lejos, ¡no esperaba él tanto!: «porque yo no te quería/ para pedirte consejo» (vv. 2433-2434), afirma cuando ella desarrolla toda una teoría sobre la obsesión amorosa y la fusión de los enamorados a través del símbolo del espejo (vv. 2405-2426):

16. Egidio, Aurora, «La universidad de amor y *La dama boba*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 54, 1978, p. 351-371.

17. Torres, M., «Métaphores corporelles et corps métaphorique dans *El maestro de danzar* (1594), de Lope de Vega», in *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne-Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, p. 311-323 et «Danser, écrire, aimer : leçons métaphoriques dans deux comedias d'apprentissage de Lope de Vega (*El maestro de danzar* et *El Dómine Lucas*)», in *Frontières du théâtre, Mélanges offerts à Daniel Mortier*, Ariane Ferry, Chantal Focurier, Anne-Rachel Hermelet, Jean-Pierre Morel eds., Paris, Garnier, 2019, p. 105-124. Ver asimismo, Maria Grazia Profeti, «La danza como *savoir vivre* en la España del siglo XVII», in *Les traités de savoir-vivre en Espagne du Moyen Âge à nos jours*, Rose Duroux ed., Clermont Ferrand, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Université Blaise Pascal, 1995, p. 205-213. Obsérvese la gracia de la primera lección de danza en la que Finea ridiculiza los pasos, identificándose con la urraca «dando salticos» (vv. 1371-72). Torres, M., «Bailes cantados: Benito, Herodías y el «sarao de la chacona» (El retablo de las maravillas, de Cervantes: la voz en movimiento). *Traces et projections de la voix. Douze études*. Miguel A. Olmos (dir.), Sinapia. Dossiers hispaniques. Publications en ligne de l'ERAC, 2015, <<http://purh.univ-rouen.fr/node/1079>>.

18. Ver Torres, M., «El miedo cómico a la mujer en el primer teatro de Lope : *El galán escarmentado*», in *L'individu face à la société: quelques aspects des peurs sociales*, Augustin Redondo et Marc Vitse (eds.), Toulouse, PUM, 1994, p. 111-122.

Inocente te quería,
porque una mujer cordero
es tusón de su marido,
que puede traerla al pecho.
Todas sabéis lo que basta
para casada a lo menos;
no hay mujer necia en el mundo,
porque el no hablar no es defeto.
Hable la dama en la reja,
escriba, diga concetos
en el coche, en el estrado,
de amor, de engaños, de celos;
pero la casada sepa
de su familia el gobierno;
porque el más discreto hablar
no es santo como el silencio. (vv. 2439-2454)

Qué joya teatral moderna, en 1613, llena de delicadeza artística, en la pluma de un hombre dramaturgo que se ha planteado en profundidad la cuestión de la mujer de modo poliédrico, matizado, sin que ello nos haga incurrir en idealizaciones anacrónicas, como Victor Dixon advertía al comienzo del trabajo. Ante la amenaza de perderla, pues Liseo la quiere pedir al ver su nueva inteligencia, Laurencio lamenta la eficacia de sus «liciones». Y asistimos entonces a una de las escenas más cargadas de sentido de la comedia, en la que, primero, la boba le hace comprender su propia contradicción y, además, le da un «remedio», utilizando el término ovidiano para salir del nuevo callejón sin aparente salida: fingirse boba de nuevo para defender su amor por Laurencio y ayudarle a él a conseguir lo que quiere. Finea, fingiéndose boba, se transforma en maestra de su maestro de amor, y llevando las cosas a un terreno mucho más concreto y corporal en última instancia. Laurencio quiere matrimonio, Finea quiere amor. Como dice Marco Presotto, es el personaje que mejor ama en la comedia¹⁹, de modo mucho más completo y profundo que Nise. Su gozo vendrá del no ocuparse directamente del interés monetario de su marido, de hacer caso omiso de su bajeza, conduciéndole a la felicidad erótica. Esta es la solución propuesta por una luminosa Finea, fabricando una espectacular *mise en abyme*, y llena de atractivo

19. Presotto, M. «Apuntes sobre el soneto «La calidad elemental resiste» y *La dama boba*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 19, 2013, p. 204-216.

visual e intelectual para el público variopinto del corral. La ingeniosa alumna vence riendo:

Finea: El remedio es fácil.
 Laurencio: ¿Cómo?
 Finea: Sí, porque mi rudo ingenio,
 que todos aborrecían,
 se ha transformado en discreto.
 Liseo me quiere bien,
 con volver a ser tan necio
 como primero le tuve,
 me aborrecerá Liseo. (vv. 2479-2486)

En este momento comienza la lición cómica de Finea a Laurencio y el principio de su puesta en escena de sí misma²⁰. A la pregunta de Laurencio «Pues, ¿sabrás fingirte boba?» (v. 2487), la nueva boba responde con rotundo desparpajo y marcada inteligencia teatral de segundo grado, dando de paso una ocasión de despertarse y ver a quien quiera escucharla acerca de la capacidad femenina para fingir, aprendida desde el vientre de la madre: «Demás desto las mujeres/ naturaleza tenemos/ tan pronta para fingir/ o con amor o con miedo,/ que, antes de nacer, fingimos» (vv. 2491-2495). El texto se tiñe de conmovedora gravedad cuando razona Finea recordando cómo las mujeres fingen ser hombres en el vientre de sus madres para satisfacer las expectativas masculinas con respecto al mayorazgo y a la supuesta superioridad del sexo masculino en la consideración social: «hacemos/ entender a nuestros padres,/ para engañar sus deseos,/ que somo hijos varones» (vv. 2500-2503). Se abre a continuación una escena de teatro dentro del teatro en la que la boba consigue embaucarlos a todos con su ingeniosidad dramática.

Finea finge de nuevo tontería e incluso cómico delirio fingiendo no reconocer a Liseo, confundiéndolo con Oliveros, hablando de la luna y de sus cambios, símbolo recurrente y tradicional en el teatro lopesco en lo que concierne a la mudanza y a los cambios de humor y de comportamiento femeninos preguntando dónde han ido a parar las antiguas, y termina llamándole «majadero», cuando Liseo insiste en hacerle la

20. Torres, M., «La femme et l'invraisemblable : quelques aspects de l'autoreprésentation féminine dans *El sufrimiento premiado*», in Augustin REDONDO éd., *Images de la femme en Espagne au XVI^e et XVII^e siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1994, p. 227-238.

corte, y delirando sobre el término «alma», fingiendo no saber lo que es. El juego de palabras ingenioso culminará con la brillante réplica a Nise: «Todo me piden sus almas/ almario debo de ser» (vv. 2713-14). Con enorme rigor dramático por parte del poeta que está detrás, Finea también burlará a su rival hermana:

Nise: pues, como sirena fuiste
 medio pez, medio mujer,
 pues de animal a saber
 para mi daño viniste.
 ¿Piensas que le has de gozar?
 Finea: ¿Tú me has dado pez a mí,
 ni sirena, ni yo fui
 jamás contigo a la mar?
 ¡Anda, Nise, que estás loca!
 Nise: ¿Qué es esto?
 Celia: A tonta se vuelve²¹. (vv. 2691-2700)

La confusión y locura carnales alcanzan su clímax²². La escena funciona teatralizando la bobería fingida dentro del propio marco cómico definido anteriormente y las reacciones de unos y de otros van creando esa gozosa confusión que desarrollará posteriormente el teatro del boulevard o el vaudeville. La bobería invade el territorio simbólico de la locura y la boba se hace bufona al revés que va imponiendo su poder

21. La importancia y brillantez cómica de la criada Celia merecerían un trabajo a parte. Es comparsa esencial en la construcción y en la liberación de Finea y puntúa con especial acierto los diferentes aspectos de la metamorfosis de su ama, acentuando los aspectos corporales y eróticos, animalizando la expresión. Obsérvense las acertadas consideraciones de Pedro, a su vez, sobre la relatividad de la cordura (vv. 2621-2626): «Pues si un tonto ver pudiera/ su entendimiento a un espejo,/ ¿no fuera huyendo de sí?/ La razón de estar contentos/ es aquella confianza/ de tenerse por discretos». Los criados también participan de la lucidez de lo subalterno en la comedia.
22. Ver al respecto García Lorenzo, L. «Amor y locura fingida en Los locos de Valencia», in *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro*, ensayos dedicados a John Varey, José-María Ruano de la Haza ed., Ottawa, Dovehouse, 1989, p. 213-228. Ver Lope de Vega, *Los locos de Valencia*, Hélène Tropé ed., Madrid, Castalia, 2003 y mi *El cuerpo en el primer teatro de Lope*, Capítulo 6, en prensa. El tema de la tontería y el de la locura, fingida o no, constituyen dos pilares temáticos y dramáticos de la creación lopesca, dan título a diversas comedias de gran interés, y deben seguir siendo explorados juntos y por separado: *El bobo del colegio*, *El cuerdo loco*, *La boba para los otros y discreta para sí*, *Los locos de Valencia*, *El loco por fuerza*, entre otras. Ver Sáez, A., «Locos y bobos: dos máscaras fingidas en el teatro de Lope de Vega (con un excursus calderoniano)», *eHumanista*, 24, 2013, p. 271-292.

cómico en la totalidad del espacio textual y escénico, haciendo víctimas a los que antes la dominaban abusivamente. Nise se siente desposeída de su alma por su hermana y exclama: «Dame el alma que solía,/ traidora hermana animarme». (vv. 2709-10). El peligro de una boba que decide cuándo lo es y cuándo no, junto con la amenaza de perder su honor («Otavio: ¿No eres simple? Finea: Cuando quiero.» vv. 2796-7), provoca la expulsión espacial ordenada por Otavio y, de común acuerdo con la boba, será el espacio marginal del desván quien concrete teatralmente la burla definitiva de la paternidad abusiva: el compromiso matrimonial no es suficiente, lo que provocará el triunfo de Finea será la consumación erótica que ella organiza y pone a su vez en escena en un espacio gatuno y alternativo, reino al revés de la nueva reina de la risa, volviendo contra el padre la estratagema que él mismo inventa, intentando alejar definitivamente a Laurencio²³; así, afirma en uno de sus últimos micro-monólogos de funcionalidad cómica múltiple, desvelando siempre armónicos de gravedad admirable entre los versos jocosos:

¿Por qué de imposible trato
este mi público amor?
En llegándose a saber
una voluntad, no hay cosa
más triste y escandalosa
para una honrada mujer.
Lo que tiene de secreto,
esto tiene amor de gusto. (vv. 2829-2836)

El triunfo definitivo, la consumación de la burla llevada a su culmen por la dama graciosa, queda condensada en la réplica que sigue y en la que, brillantemente, hace responsable al padre de lo que ocurrirá en el desván, curándose de varias penas a la vez:

Otavio: Adonde te diere gusto,
como ninguno te vea.
Finea: Pues, ¡alto! En el desván sea;
tú lo mandas, será justo.
Y advierte que lo has mandado²⁴. (vv. 2863-2867)

23. Ver en particular Torres, M., «Del desván a la carbonera ...», *op. cit.*, en prensa.

24. Advuértase el término «gusto», puesto en boca de Otavio con toda la retransacción cómica y la intención de inversión burlesca por parte del poeta, lo que se refuerza en la última réplica de Finea, que termina, una vez más, con el término «justo», retomando la

CONCLUSIÓN

1. La pena de Finea es uno de los rasgos de su caracterización más eficaces en la construcción de un organismo teatral multifuncional cuya vocación cómica no deja de despertar las conciencias²⁵. Finea es una apuesta teatral brindada por un dramaturgo en busca de una teatralidad cómica nueva, radicalmente moderna, aunque el término pueda dar reparo²⁶. Esa búsqueda, reiniciada en cada comedia, ya ha llegado a su madurez y ha dado con respuestas de altura capaces de articular la *imitatio* clásica con la irreverencia burlesca²⁷. Admirar lo supuestamente marcado con un signo menos al principio de la comedia, lo frágil, lo torpe, lo pequeño, lo ingenuo, densificándolo, dignificándolo y elevándolo a categoría dramática rotundamente admirable²⁸ a lo largo de los tres actos y en el desenlace, es un modo de pensar artísticamente de otro modo la distribución de los subgéneros teatrales partiendo del personaje.

2. El dolor de la palmeta de Rufino da paso a la tristeza de la exclusión del grupo familiar, al dolor de la soledad y de los celos, haciendo brillar al final la libertad, el erotismo y, en suma, el amor, en un espacio marginal. El interés monetario de Laurencio no hace sino autonomizar la elección libre de Finea, la imperfección de la reciprocidad da empaque al desenlace, acercándolo al público. La densidad del personaje de Finea

consabida paronomasia estético-ética tan repetida por Lope y por la dramaturgia clásica. Ver Torres, M., «Contra lo justo: l'Arte nuevo de hacer comedias (1609) ou l'invention de la liberté», in *Renverser la norme : figures de la rupture dans le monde hispanique*, Babel, 26, 2012, p. 87-108.

25. Ver al respecto la conclusión de Felipe Pedraza, «A vueltas con *La dama boba*» <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj1217>>.

26. Esa nueva teatralidad, desde el punto de vista «moderno», está siendo explorada desde hace dos años en nuestro seminario «Modernidad de la Comedia Nueva» (Philippe Meunier, Universidad de Lyon 2 y Milagros Torres, Universidad de Rouen Normandie), y tendrá como objetivo una publicación. Este año el tema estudiado, y en el que se incluye el estudio de *La dama boba*, es: «Mujeres graciosas en la comedia lopesca».

27. Nadine Ly, «La poética de la bobería en la comedia de Lope de Vega: análisis de la literalidad de *La dama boba*», in *La comedia: Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez*, Jean Canavaggio ed., Madrid, Casa de Velázquez, 1995, p. 321-347.

28. Aristote, *Poétique*, 1449a : « *La comédie est, comme nous l'avons dit, une imitation d'hommes sans grande vertu – non qu'elle traite du vice dans sa totalité, puisque le comique n'est qu'une partie du laid* ».

abre todo un campo de reflexión cuestionando la repartición de papeles dramáticos, las fronteras de la risa y la relación masculino-femenino.

3. Risa sensible, comicidad poliédrica, rebeldía ética y estética, el hallazgo teatral que representa Finea vuelve a poner sobre el tapete la necesidad de pensar y volver a pensar el protagonismo femenino en la Comedia, rebasando etiquetas y orientaciones teóricamente prefijadas, detectando paradojas y contradicciones, aceptando las nuestras, para que los textos vivan hoy.

4. La condición de graciosa dominante, de dama «boba ingeniosa», triunfa en el desenlace de la comedia, en boca de Otavio. La hibridación que preside la construcción de la protagonista, culminando en la magistral «*mise en abyme*» jocosa en la que ella actúa como personaje dentro del personaje y como «autora», consigue armonizar en torno a Finea, verdadero hallazgo teatral, acción, personaje, tradición neoplatónica y tradición carnavalesca. La luz del entendimiento cómico de Finea la transforma, con admirable inteligencia dramática por parte de su creador, en catedrática divina del corral.

LA DAMA ¿BOBA?: LA SIMULADA IGNORANCIA DE FINEA FRENTE A LA PEDANTERÍA DE NISE.

Fernando J. PANCORBO

Universität Basel

Una de las grandes locuras que hay
hoy en el mundo, es osar el que es loco,
motejar de loco al que es tenido por cuerdo.

(Covarrubias, Sebastián, *Tesoro de la Lengua Castellana*)

La publicación de *La dama boba* supone, a todas luces, un reto, no solo para el lector, sino para el propio Lope de Vega, pues de esta obra, salida a la luz en el mismo año que otros títulos tan encomiados como *El perro del hortelano*, dependía su trono entre los dramaturgos de la época –puesto de excelencia que él mismo había instaurado desde su etapa de juventud–, entre los que figuraban incluso algunos de sus propios discípulos¹. Esta obra, considerada como uno de los ejemplos más extraordinarios de su época de madurez², así como punta de lanza

1. Ruiz Pérez, P., *Historia de la literatura española. El siglo del Arte Nuevo (1598-1691)*, José Carlos Mainer (coord.), Barcelona, Crítica, 2010, vol. III, p. 251. Esta idea es apuntada también por Marco Presotto, cuando en su edición aclara que: “Además, la obra debió de tener una particular importancia para el dramaturgo, a juzgar por la calidad inusual del papel utilizado para redactar el autógrafo, fechado en Madrid el 28 de abril de 1613”, en Lope de Vega, F., *La dama boba*, ed. de Marco Presotto, Prolope, Barcelona, 2015 (edición digital consultable en <<http://damaboba.unibo.it/index.html>>).
2. Para situarla dentro de la producción de Lope en cuanto a su época y contexto, remito a Morley, S. G. y Bruerton, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. María

de lo que se ha venido conociendo como el teatro urbano³ y materialización expresa de sus postulaciones en el *Arte nuevo de hacer comedias*, se ha convertido, sin duda, en antojo de los estudiosos, así como de las compañías teatrales⁴. Y es que este texto dramático pone sobre la mesa cruces temáticos que hacen un tratamiento profundo, desde una perspectiva filosófica de corte neoplatónico⁵, de aspectos tan complejos como la educación de la mujer, el amor como remedio, el conflicto entre damas⁶, la avaricia, o la ignorancia como enfermedad.

A modo de breve síntesis de lo que hasta ahora se ha estado estudiando, se pueden establecer tres grandes puntos de interés en los que se ha centrado la crítica: el primero, la transformación de Finea por medio del poder educativo del amor; el contrapunto existente entre la dama necia y Nise, la hermana sabia y discreta; y, por último, el estudio del carácter de esta como elemento cómico, al que no se ha sabido muy bien si catalogar dentro del estereotipo del gracioso, del loco, o del bobo propio del entremés⁷. Este último es el aspecto que da razón a este trabajo, pues

Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968. En cuanto al contexto de esta comedia en relación a su biografía, recomiendo acudir a Pedraza Jiménez, F. B., *Lope de Vega, pasiones obra y fortuna del "monstruo de la naturaleza"*, Madrid, Edaf, 2009, p. 220-222; y a Sánchez Jiménez, A., *Lope: el verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018, p. 210-211.

3. Esto se encuentra estudiado en Oliva, C., "El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega", en *Lope de Vega, comedia urbana y comedia palatina: actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 1995*, Castilla La Mancha, Universidad de Castilla La Mancha, 1996, p. 13-36. Véase también el trabajo de Antonucci, F., "Organización y representación del espacio en la comedia urbana de Lope: unas calas", en *Teatro del siglo de Oro*, ed. de Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2009, p. 13-28.
4. Para una introducción a la recepción en las tablas de la obra de Lope de Vega, remito a Pedraza Jiménez, F. B., "A vueltas con *La dama boba*", en *Con Alonso Zamora Vicente: Actas del Congreso Internacional "La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos"*, ed. de José Carlos Rovira, Carmen Alemany Bay et al., Alicante, Universidad de Alicante, 2003, vol. II, p. 941-950.
5. Holloway, J. E., "Lope's Neoplatonism: *La dama boba*", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 49 (3), 1972, p. 236-256.
6. Véase el trabajo de Roncero, V., "Conflictos femeninos de poder: Damas rivales en tres comedias de capa y espada de Calderón", en *Anuario calderoniano*, 9, 2016, p. 195-215.
7. En cuanto al sentido de comicidad de *La dama boba*, estableciendo lindes entre estas categorías psicológicas, considero importante acudir a Maravall, J. A., *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990, p. 151-152.

si, por un lado, hay una vertiente de estudios que catalogan a la boba como heredera de la tradición humanística del siglo XVI, debido a su asociación con la necedad como derivado de la privación del juicio y de la razón; por otro lado, se pueden ver otra suerte de investigaciones que la incluyen dentro de los estándares teatrales de Barroco español.

Es frecuente encontrarse esta obra de Lope de Vega vinculada a dos autores concretos del Humanismo centroeuropeo: el primero, Sebastian Brant, autor de *Das Narrenschiff* (1494), quizás por lo sugerente de su título y sin tener demasiado en cuenta la intención de su contenido, ni el contexto en el que fue escrita. Y, en segundo lugar, Erasmo de Rotterdam, fundamentalmente en relación directa con dos títulos: la *Collectanea adagiorum* (1508) y el *Encomium moriae* (1511). En ambos casos se puede ver retratada la locura en distintas facetas y desde diferentes perspectivas, pero considero necesario detenerme, aunque sea mínimamente, a ver el tratamiento que le da cada uno en sus respectivas obras y ver si se puede establecer un vínculo con la figura de Finea.

En el caso de Brant, doctor en Derecho y profesor de esta disciplina y de Artes Liberales en la universidad de Basilea, concibe su *Nave de los necios*, una sátira moral realizada desde el tópico del *mundus inversus*, como una ruptura con la ideología escolástica imperante en la sociedad, así como un ataque directo a la moral ascética y a la estupidez humana en tanto que es considerada como el origen de los pecados y los vicios –razón de la hipocresía y la corrupción moral de su época, entre otras cuestiones–. Todo ello ha de ser entendido, además, en el marco de lo que se conoce como la pre-Reforma, hecho que evidencia un trasfondo religioso desde el que dardos van dirigidos, en buena medida, en contra del abuso de poder por parte de la Iglesia católica y contra la persecución recurrente de lo que él mismo entiende como falsos herejes. En efecto, esto le da pie a levantar testimonio y denunciar, en palabras de Alexander Barclay, “la ruina y decadencia de la Santa Fe católica y la disminución de su imperio”⁸. En un primer momento, no resultaría

8. Brant, S., *Ship offools*, ed. de Alexander Barclay, Londres, Henry Sotheran & Co., 1874. En cuanto al tratamiento de la locura en la obra de Brant, Georges Fréchet ofrece una visión en profundidad en *La nef des folz / Das Narren Schyff. Zum 500-jährigen Jubiläum des Buches von Sebastian Brant*, Basel, Christoph Merian Verlag, 1994, p. 109-172. No obstante, los trabajos más reconocidos sobre la obra del autor estrasburgués son la introducción realizada por Fiedrich Zarncke de *Das Narrenschiff* (Leipzig, Wigand,

imposible –aunque a decir verdad es una hipótesis realmente remota– que Lope de Vega hubiese podido conocer la obra Brant, pues se sabe que se publicó una edición en latín en Burgos, posterior a 1502, “realizada por Federico Biel, de Basilea, la cual sigue la versión latina de Badio Ascensio (París, después de 1498)”⁹. Sin embargo, y sin poder descartar esta idea, basta solo con comparar los textos del humanista basiliense y del Fénix para entender la gran distancia que hay, ya no solo en cuanto a contenido e intención, sino en relación al enfoque y el tratamiento de la locura, incluso de la necedad –entendiendo que en estos casos no se pueden considerar como conceptos sinónimos–. De hecho, esto se ve aún más claro, quizás de manera determinante, si se atiende a las palabras de Foucault, quien aclara, con respecto a *Das Narrenschiff*, que se trata de un texto que:

Desemboca, pues, en un universo enteramente moral. [...] Ciento dieciséis de los cantos del poema de Brant están consagrados a hacer el retrato de los pasajeros insensatos de la Nave: son avaros, delatores, borrachos; son aquellos que se entregan a la orgía y al desorden; aquellos que interpretan mal las Escrituras; los que practican el adulterio. Locher, el traductor de Brant, indica en su prefacio en latín el proyecto y sentido de la obra; se trata de mostrar *quae mala, quae bona sint; quid vitia; quo virtus, quo ferat error*; se fustiga, por la maldad que revelan, a impíos, superbios, avaros, luxuriosos, lascivos, delicatos, iracundos, gulosos, edaces, invidios, veneficos, fidefrasos... –en una palabra, a todo lo

1854); el estudio de Knappe, J., “Die Entstehung von Brants ‘Narrenschiff’ in Basel 1494 », in *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft*, 1992-1993, vol. 7, 1992, pp. 293-303; y el de Gvozdeva, K., “La procession charivarique en texte et image: Les recueils lyonnais de la chevauchée de l’âne – *La Nef des fous* de Sebastian Brant – *Le Quart Livre* de François Rabeais – *Les Songes drolatiques de Pantagruel*”, en *Medialität der Prozession. Performatanz ritueller Bewegung in Texten und Bildern der Vormoderne*, ed. de Katja Gvozdeva & Hans Rudolf Velten, Heidelberg, Universitätsverlag Winter Heidelberg, 2011, p. 327-357.

9. Brant, S., *La nave de los locos*, trad. y ed. de Antonio Regales Serna, Madrid, Akal, 1998. Vicent Serverat apunta, en relación a la recepción y adaptación de la obra de Brant, que: “À cet égard, il convient de mentionner la réception en Castille du thème de la nef des fous, dont l’empreinte est assez visible dans les *Triumphos de la locura* (1521), poème de Hernán López de Yangüas qui arrive avec vingt-cinq ans de retard, il est vrai, par rapport à la *Stultifera Navis* de Sébastien Brandt (1497)”, en *La pourpre et la glèbe: Rhétorique des états de la société dans l’Espagne médiévale*, Grenoble, UGA éditions, 1997, p. 69.

que el hombre ha podido inventar respecto a irregularidades de su propia conducta—¹⁰.

Caso más complicado se antoja el de Erasmo de Rotterdam, ya que su impacto en la cultura española es, ahora sí, evidente desde comienzos del siglo XVI, aspecto en el que no voy a entrar debido a su enorme complejidad y a la abundancia de bibliografía, por lo que me quiero limitar al caso concreto de Lope de Vega¹¹. Es cierto que los ecos de Erasmo se manifiestan en varias obras del escritor, así como de sus círculos de poetas más cercanos¹². Para ello, de hecho, debería bastar solo con poner el ejemplo de la publicación de la *Expostulatio Spongiae* (1618), obra colectiva en respuesta a la *Spongia* de Torres Rámila, opúsculo que surge con el fin de desprestigiar al Fénix en el contexto de la polémica surgida a raíz a la publicación de las *Soledades* de Góngora¹³. En sí, esta defensa del autor de *La dama boba* está creada, en su mayor parte, a partir de las sentencias que recoge Erasmo en su *Collectanea adagiorum*, como recursos retóricos y de erudición¹⁴. Sin embargo, hay que tener en

10. Foucault, M., *Historia de la locura en la época clásica I*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2015, vol. I, 2015, p. 27.
11. En este sentido, es obligada la referencia a la obra de Bataillon, M., *Erasmo y España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966; el volumen colectivo *El erasmismo en España*, ed. de Manuel Revuelta Sañudo y Ciriaco Morón Arroyo, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1986. Otro trabajo que da muestra de la presencia de la obra de Erasmo en España es el de Grigoriadu, T., “El *Carón* de Erasmo traducido: por Juan de Aguilar Villaquirán: edición y estudio de la única traducción áurea del coloquio de *Charon* de Erasmo de Rotterdam”, en *Criticón*, 106, 2009, p. 147-159.
12. Como visión panorámica de la recepción de las obras de Erasmo en el ámbito literario aurisecular, remito a Robbins, J., “Renaissance and Baroque: continuity and transformation in early modern Spain”; y Weber, A. P., “Religious literature in early modern Spain”, ambos en *The Cambridge History of Spanish Literature*, ed. por David T. Gies, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 137-148 y 149-158, respectivamente.
13. Véase Torres Rámila, P. de, *Expostulatio Spongia: en defensa de Lope de Vega*, ed. y trad. de Pedro Conde Parrado y Xavier Tubau, Madrid, Gredos, 2015. No obstante, recomiendo también acudir a Conde Parrado, P., “Invectivas latinescas. Anatomía de la *Expostulatio Spongiae* en defensa de Lope de Vega”, en *Castilla*, 3, 2012, p. 37-93; y González-Barrera, J., “Erasmo de Rotterdam o las armas de Vulcano en la pelea por la *Spongia* de Torres Rámila”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, 89, II, p. 125-133.
14. “Aunque era una postura muy común entre los latinistas defender el empleo de los adagios clásicos para embellecer el estilo, no podemos dejar de pensar si realmente era este uso lo que tenía en mente Erasmo cuando comenzó su antología”, en González-Barrera,

cuenta que las referencias y la relación en el caso de Lope con las obras del humanista se muestran caprichosas, incluso críticas, pues según apunta Bataillon, “utiliza alguna vez los *Adagios*, pero si tiene ocasión de enfrentar a Aristóteles con Erasmo, la aprovecha para decir que este se equivocó, en ese punto como en ‘otras muchas cosas’¹⁵. Es más: esta visión crítica se refuerza más aún por medio del testimonio que el propio autor da en una carta al duque de Sessa, fechada en “la primera decena de agosto de 1617”, cuando comenta lo siguiente:

Leí la frailesca epístola en confirmación de lo que Erasmo sentía desta gente, que pintó a la necedad con una capilla. Pareciome que vuestra excelencia no debía responder de otra suerte, porque puede dañar mucho cualquier palabra escrita, y no ha habido en el mundo secreto revelado ni suceso adverso en que no haya intervenido hábito. Materias son delgadas, donde se aventura a perder mucho y a ganar poco. Hablo con quien me entiende, y desto, *satis*¹⁶.

Por lo tanto, se puede ver que la recepción de Erasmo en la obra de Lope ha de leerse con muchos matices, y entender que el hecho de evidenciar una herencia tan directa entre ambos autores y sus obras resulta realmente difícil y, en buena medida, problemático.

Esta grieta se hace aún más patente al hablar del *Encomium moriae*. Si se atiende al tratamiento que hace de la locura, desde un punto de vista muy sintético y sin olvidar la obvia herencia de Brant y de Luciano de Samosata —a quien tradujo muy poco tiempo antes¹⁷, se puede ver que

J., “Erasmo de Rotterdam o las armas de Vulcano en la pelea por la *Spongia* de Torres Rámila”, p. 133.

15. Considero oportuno traer, además, el ejemplo que el estudioso ofrece en nota, haciendo alusión a *Laurel de Apolo*, cita el siguiente pasaje: “... porque siendo opinión de Aristóteles que de la admiración nació la Filosofía, mal dijo Erasmo, como otras muchas cosas, que era parte de felicidad no admirarse”, en Bataillon, M., *Erasmo y España*, p. 773.
16. Lope de Vega, F., *Cartas (1604-1633)*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2018, p. 486.
17. A este respecto, son tres los trabajos que han estudiado en profundidad la labor de Erasmo como traductor de Luciano de Samosata: el primero, el de Thompson, Craig R., *The Translations of Lucian by Erasmus and St. Thomas More*, Ithaca, Cornell University Press, 1940; el segundo, Rummel, E., *Erasmus as a Translator of the Classics*, Toronto-Buffalo-Londres, University of Toronto Press, 1985, p. 49-70; el tercero, es el de Geri, L., *A Colloquio con Luciano di Samosata: Leon Battista Alberti, Giovanni Pontano ed*

Erasmus la usa como vehículo para conducir su sátira y su crítica contra diferentes sectores y aspectos de la sociedad y, más concretamente, de la Iglesia católica. A este respecto, Anthony Grafton explica que:

Thus, Erasmus makes ridiculous the dishonest and irreligious monks who infested some of the orders. He attacks, both by analysis and by parody, the methods of Biblical interpretation used by scholastics, or by interpreters without Greek or Hebrew. But the vitality of the book does not lie in these jibes or attacks. It owes far more to the comprehensive irony which informs these and other passages where he is pleading, ever so obliquely, for tolerance, for an understanding of human nature, for light on the dark areas of man's world. If the book were, as some have seemed to consider it, an unbroken series of satirical comments, unless it had a positive spirit greater than the keenness or deftness or disinfectant power of these, we could not read it at this late time with edification¹⁸.

Estas consideraciones, vistas a vuelapluma —no es mi intención hacer un tratamiento en profundidad de la locura en el Renacimiento—, conviene ponerlas en perspectiva con el planteamiento que hace Lope de Vega en su obra urbana. En este caso, Diego Marín comenta en su edición que el texto está enfocado desde la perspectiva de

un realismo ilusionista que representa la vida humana tal y como al espectador le gustaría que fuese, más intensa, diáfana y optimista de lo que es en la realidad ordinaria, pero no con recursos inverosímiles, sino basándose en la sociedad contemporánea y actualizando todos los asuntos a la española, incluso los divinos y exóticos¹⁹.

Quiere decir esto que, en realidad, el escritor áureo ofrecía como base de sus comedias una serie de escenas de carácter costumbrista con las

Erasmus da Rotterdam, Roma, Bulzoni Editore, 2001, pp. 165-225. Como edición crítica, donde se pueden ver de manera más detallada las influencias de Luciano en el *Elogio de la locura*, Erasmus, D., *Moria de Erasmo Roterodamo. A Critical Edition of the Early Modern Spanish Translation of Erasmus's Encomium Moriae*, ed. Jorge Ledo y Harm den Boer, Leiden- Boston, Brill, 2014.

18. Erasmus, D., *Praise of folly*, ed. de Anthony Grafton, Princeton, Princeton University Press, 2015, p. 29.

19. Lope de Vega, F., *La dama boba*, ed. de Diego Marín, Madrid, Cátedra, 1981, p. 19. Citaré por esta edición.

que los espectadores pueden establecer una relación directa y entender –si no todo, al menos buena parte– la acción y referencias de la obra²⁰. En consecuencia, resulta difícil entender que el Fénix de los ingenios adoptase el concepto de locura, así como su función dentro del texto, el contexto y la intención, de los modelos que hasta ahora se han venido estableciendo para fijar el origen de Finea, pues no solo estaría ofreciendo una visión completamente desvirtuada de lo que verdaderamente Lope conocería a todas luces; sino que, además, estaría contradiciendo buena parte de lo que él mismo postuló en su *Arte nuevo*, cosa que resulta verdaderamente improbable si se atiende a que *La dama boba* es considerada como uno de los mejores ejemplos de estas postulaciones teóricas del teatro lopeco.

Si se acepta, por lo tanto, esta disociación de lo que hasta ahora se ha estado planteando como *ortus et origo* de Finea, es necesario situar a esta dama dentro de lo que son las convenciones y estándares auriseculares, tanto en referencia al perfil de las personas como de la propia acción²¹. Visto desde este prisma, surge una primera pregunta acerca de la condición de boba e ignorante de la principal dama –quiero dejar de usar, en este punto, de usar el atributo de “loca”–. Si bien se mira, la supuesta hermana estulta, ofrece a lo largo de sus parlamentos una serie de marcas y de comportamientos que, en un primer momento, dan a pie a asociarla a la necedad, hecho que, por un lado, ofrece un claro contrapunto cómico, sobre todo si se compara con la discreción y erudición de su hermana Nise²²; y que, por otro lado, plantea una de las principales problemáticas de la obra, tanto de cara al espectador, como del reparto de personas propios de la acción. Véase, como muestra de

20. En este sentido, basta solo con recordar aquella parte del *Arte nuevo de hacer comedias*, donde Lope, tras recomendar la *claritas* y la simpleza en la escritura de cara al público, clama lo siguiente: “y escribo por el arte que inventaron/ los que el vulgar aplauso pretendieron,/ porque, como las paga el vulgo, es justo/ hablarle en necio para darle gusto” (vv. 45-49), ed. cit.

21. En relación al uso de “personas” y “figuras” como término para referirse a personajes, en base a lo postulado por Lope en su *Arte nuevo*, véase la descripción y pertinente aclaración que se ofrece en Couderc, C., *La dama boba de Lope de Vega*, Neuilly, Atlande, 2019, p. 40-43.

22. Zamora Vicente, A., “Para el entendimiento de *La dama boba*”, en *Collected Studies in Honour of Américo Castro's Eightieth Year*, ed. de M. P. Hornik, Oxford, Lincombe Lodge Research Library, 1965, p. 447-459.

ello, el retrato que ofrece Otavio, el padre de las damas, cuando en la escena tercera del primer acto comenta con Misenio:

Mis hijas son entrambas; mas yo os juro
que me enfadan y cansan, cada una
por su camino, cuando más procuro
mostrar amor e inclinación a alguna.
Si ser Finea simple es caso duro,
ya lo suplen los bienes de Fortuna
y algunos que le dio Naturaleza,
siempre más liberal, de la belleza.
Pero ver tan discreta y arrogante
a Nise, más me pudre y martiriza,
y que de bien hablada y elegante
el vulgazo la aprueba y soleniza.
Si me casa agora —y no te espante
esta opinión, que alguno la autoriza—,
de dos extremos: boba o bachillera,
de la boba elección, sin duda, hiciera. (vv. 200 – 216)²³.

La plenitud de las personas de la obra coincide en que Finea es falta de ingenio y corta de entenderas hasta el momento en el que el amor por Laurencio le hace tan elocuente y erudita como Nise, perfil femenino que, por cierto, rompe con la idea convencional de lo que se considera una mujer casamentera, tal y como se ve en el parlamento de Otavio. Sin embargo, hay varios fragmentos en los que se puede constatar que la bobería de dama es, en sí, fingida, y que, además, le sirve a Lope para poner en tela de juicio varios aspectos a lo largo de su texto, encontrando el primer ejemplo en la educación tradicional que personifica Rufino. El maestro de letras encarna lo radicalmente contrario a la concepción que el Fénix tenía de lo que debía ser la educación, ya que las ideas del autor coinciden de forma directa con las postulaciones que Luis Vives, y como él la mayoría de los humanistas, estuvo desarrollando a lo largo de sus *Coloquios*, de *La pedagogía científica y la instrucción de la mujer*, o de la *Instrucción de la mujer cristiana*²⁴. Durante la clase que Finea recibe a manos de este anti-pedagógico maestro (escena V del acto I), se puede

23. Lope de Vega, F., *La dama boba*, p. 72.

24. Estas relaciones entre las obras de Vives y de Lope han sido magistralmente estudiado por Aurora Egido en, concretamente, dos estudios: el primero, “La universidad de amor y *La dama boba*”, en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 54, 1978, p. 351-371;

ver que esta, en tanto que alumna indomable, toma las lecciones como un modo de diversión. Esto debería entenderse no solo como un mero elemento cómico, que lo es, sino además como un juego conceptual en el que Lope recupera la noción clásica de *schola* como un espacio para el aprendizaje lúdico y fomento de la razón, y no como un mero ejercicio de instrucción dogmática y mecánica, auxiliada por el castigo físico²⁵. Basta solo citar un par de ejemplos para ver que lo que se puede interpretar como necedad por parte de Finea, es una hilarante crítica contra los métodos usados por el que se supone garante de la razón y la sabiduría, el cual, además, le “quiebra” una mano para ayudar a la memoria:

- Nise: Cuando el discípulo ignora,
tiene el maestro licencia
de castigar.
- Finea: ¡Linda ciencia!
[...]
- Nise: No tienes razón:
Sufrir y aprender conviene.
- Finea: Pues, ¿las letras que allí están,
yo no las aprendo bien?
Vengo cuando dice *ven*,
y voy cuando dice *van*.
¿Qué quiere, Nise, el maestro,
quebrándome la cabeza
con el *ban, bin, bon*?
[...]
- Nise: No digo sino el nuestro;
y el castigo, por darte memoria fue.
- Finea: Póngame un hilo en el dedo
y no aquel palo en la palma.
- Celia: Mas que se te sale el alma,
si lo sabe...

el segundo, “Vives y Lope. *La dama boba* aprende a leer”, en *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2003, p. 115-128.

25. Véase, en este sentido, el capítulo que se dedica a “The beginnings of education” en el libro de Woodward, W. H., *Desiderius Erasmus Concerning the Aim and Method of Education*, Cambridge, Cambridge University Press, 1904, p. 86-160.

Finea: ¡Muerta me quedo!
 ¡Oh Celia! No se lo digas,
 y verás qué te daré. (vv. 373 – 398)²⁶.

Y es que, a decir verdad, lo que Finea está haciendo es retratar, desde su supuesta bobería, la necedad de Rufino, un *magister* que necesita emplear recursos más propios de la doma de animales que de la instrucción y la educación de damas. Con ello, lo que Lope consigue por medio de su protagonista, tratada en todo caso por su maestro como “bestia”, es invertir los papeles y dejar como un bruto y un necio a quien debería demostrar lo contrario. Es más, la supuesta boba llega, incluso, a ser un reflejo de su propio creador, algo que aclara Egido al explicar lo siguiente:

La dama boba contiene una metáfora escolar continuada que hay que situar, por un lado, en el marco pedagógico del Humanismo y, por otro, en el de las teorías neoplatónicas que habían configurado la escuela amorosa, patente además en los géneros más variados.

Lope aprendió mucho del amor maestro, que en ocasiones lo hizo sabio y hasta poeta, pero también de Vives y de los manuales de escribientes que teorizaron sobre las grañas y sobre el arte de leer en la escuela con letras mudas, como hizo la propia Finea, tropezando en ellas, para deleite de los espectadores²⁷.

Caso muy semejante sucede con el Maestro de danzar, otro de los pasajes de la obra más cómicos, ya no solo por lo risible de la representación de Finea, sino también por las comparaciones que establece a la hora de recibir sus clases de baile, ejercicio que desprecia abiertamente cuando dice “¿Soy yo urraca, que andar tengo/ por casa dando salticos?” (vv. 1371-1372)²⁸. A lo largo de estos versos es donde, nuevamente, Finea consigue dar la vuelta a la situación y usa su supuesta bobería para evidenciar la ausencia de razón en los demás:

26. Lope de Vega, F., *La dama boba*, p. 78-79.

27. Egido, A., “Vives y Lope. *La dama boba* aprende a leer”, p. 128.

28. Lope de Vega, F., *La dama boba*, p. 117. Véase también el trabajo de Couderc, C., “Ironie et métathéâtralité dans *La dama boba*”, en *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie*, Tours, Centre d’Études Supérieures de la Renaissance, Université François-Rabelais, 2010, p. 89-110.

- Finea: Trae mañana un tamboril.
 Maestro: Ese es un instrumento vil,
 aunque de mucha alegría.
 Finea: Que soy más aficionada
 al cascabel os confieso.
 Maestro: Es muy de caballos eso.
 Finea: Haced vos lo que me agrada,
 que no es mucha rustiqueza
 el traerlos en los pies.
 Harto peor pienso que es
 traerlos en la cabeza
 [...]
 Finea: Id danzando cuando os vais.
 Maestro: Yo os agradezco el favor,
 pero llevaré tras mí
 mucha gente.
 Finea: Un pastelero,
 un sastre y un zapatero,
 ¿llevan la gente tras sí?
 Maestro: No; pero tampoco ellos
 por la calle haciendo van
 sus oficios.
 Finea: ¿No podrán
 si quieren?
 Maestro: Podrán hacellos;
 y yo no quiero danzar.
 Finea: Pues no entréis aquí.
 Maestro: No haré.
 Finea: Ni quiero andar en un pie,
 ni dar vueltas ni saltar.
 Maestro: Ni yo enseñar las que sueñan
 disparates atrevidos.
 Finea: No importa; que los maridos
 son los que mejor enseñan. (vv. 1381 – 1411)²⁹

Conviene desgarnar esta cita para entender que Finea fuerza al maestro a evidenciar sus propias contradicciones, todo ello, además, por medio de un ingenioso juego de palabras y una rapidísima asociación de ideas con las que defiende la autoridad docente del amor, por medio de la figura marital, sobre las suyas. En este sentido, resulta muy curiosa la

29. Lope de Vega, F., *La dama boba*, p. 118-119.

reflexión que hace la supuesta *boba* cuando después de pedir un tambor para la lección siguiente, le aclara al maestro “que soy más aficionada / al cascabel os confieso” (vv. 1385-1386), un supuesto atuendo para los caballos según la opinión del instructor, pero que en realidad se usaba como complemento en la danza³⁰. La réplica, cargada de intención, le permite proferir una burla a la dama en la que, a decir verdad, es ella quien se ríe de los locos, pues en la época, estas piezas metálicas eran un sinónimo con el que “metafóricamente se llama el hombre de poco juicio, bullicioso, y que habla mucho”³¹. Es más, si se presta atención al imaginario popular sobre la representación de estas personas y figuras, sobre todo en el siglo XVI, se recordará que en la mayoría de las representaciones artística que retratan estultos, todos ellos llevan un jubón adornado de cascabeles –basta solo con traer a la memoria las obras de Hans Holbein, de Peter Brueghel, de Albrecht Dürer, o de Jeronymus Bosch–.

De este modo, Lope permite que su protagonista haga un juego conceptual elevado a la par que hilarante, con el que dejar en evidencia a su instructor y, de paso, retratarle como a un hombre un tanto falto de seso y de cultura. En relación justo a esto, además, llama la atención que la práctica a la que el maestro le está iniciando sea a la gallarda –o, al menos, así lo apunta Diego Marín en su edición³²–, la cual aparece también en otra comedia de Lope, *El maestro de danzar*. Pues bien, la gallarda era concebida como “una especie de danza, y tañido de la escuela española, así llamada por ser muy airosa”³³, realizada en la corte y que, tal y como apunta José Deleito:

30. “En los regozijos ponen a los cavallos petrales de cascabeles, con que se alegran, y huellan, fuera de que los que corren con cascabeles, no tienen pena, si en la carrera tropellan a alguno, pues ellos les van avisando, para que se aparten de la carrera. Los dançantes en las fiestas y regozijos se ponen sartales de cascabeles en los jarrotes de las piernas, y los mueven al son del instrumento. [...] Al que tiene poco juycio, y es liviano, y habladorcillo, dezimos ser un cascabel, por ser vacío y hueco en el hablar”, Covarrubias, S. de, *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid, Melchor Sánchez, 1674 (edición digital consultable en <<https://archive.org/details/tesorodelalengua00covauoft>>).

31. *Diccionario de Autoridades*.

32. Lope de Vega, F., *La dama boba*, p. 117 n.1372.

33. *Diccionario de autoridades*.

no solo servían para mostrar la gentileza y elegancia de los aristocráticos bailarines, sino de acicate y estímulo para el galante discreto y el diálogo amoroso, lleno de conceptismos y sutilezas, donde los enamorados galanes derrochaban su ingenio en bellas frases, glosando y aplicando a su dama los requiebros y ternezas del viejo romance caballeresco que los músicos entonaban al compás de los suaves acordes de la danza³⁴.

En este sentido, al añadirle a esta danza de corte estas piezas alboradoras, Finea está convirtiendo una práctica aristocrática en lo que se conocía propiamente como “bailes de cascabel”³⁵, expresiones artísticas de clara raigambre popular y festiva, así como de carácter reprobatorio, sobre todo a partir del siglo XVIII, por mezclar en su mayoría lo sacro con lo profano³⁶. Por lo tanto, si se atiende a este aspecto, en esta escena se podrá ver que la supuesta boba está poniendo de manifiesto la ignorancia y la sinrazón que le rodea, favoreciendo así una inversión carnalesca y la creación de un juego de espejos con el que, por otro lado, se refuerzan los elementos cómicos que sirven de base al enredo, tal y como pasó anteriormente con Rufino.

Esta idea toma aún más fuerza a lo largo de pasajes, sobre todo a través de soliloquios, en los que la dama atribuye su transformación intelectual al amor, tal y como se puede ver en los versos de la escena primera del tercer acto, donde Finea dice, en relación a su sentimiento, que:

34. En Deleito y Piñuela, J., ... *También el pueblo se divierte*, Madrid, Alianza, 1988, p. 65.

35. Como clara definición y ejemplo de este carácter popular y villano de este tipo de bailes, María Antonia Virgili apunta que “La danza de cascabel era por el contrario de un origen claramente popular. Los instrumentos acompañantes eran por lo general sonajas, castañuelas, cascabeles, etc. Estos últimos solían ir cosidos a diversas partes de los vestidos, por lo que sonaban al menor movimiento de los danzantes. En éstas era donde con mayor frecuencia se recurría a la presentación de una gran diversidad de grupos étnicos, tanto españoles, como extranjeros, pero de alguna actualidad en la época: valencianos, catalanes, portugueses, gallegos, moriscos, etc., así como incluso de diversas clases o grupos sociales: gitanos, villanos, etc.”, en Virgili Blanquet, M. A., “Danza y teatro en la celebración de la fiesta del *Corpus Christi*”, en *Cuadernos de Arte*, 26, Granada, Universidad de Granada, 1995, p. 16.

36. Sobre el carácter libertino y libidinoso de este tipo de danzas, más concretamente de las chaconas y las zarabandas, se puede leer el trabajo de Mariño, S. & Pancorbo, F., “Chaconas y zarabandas condenadas”, en *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*, Madrid – Kassel, Reichenberger, 2020 (en prensa).

No ha dos meses que vivía
a las bestias tan igual,
que aun el alma racional
parece que no tenía.
[...]
Tú desataste y rompiste
la escuridad de mi ingenio;
tú fuiste el divino genio
que me enseñaste, y me diste
la luz con que me pusiste
el nuevo ser en que estoy.
Mil gracias, amor, te doy
pues me enseñaste tan bien,
que dicen cuantos me ven
que tan diferente soy.
A pura imaginación
de la fuerza de un deseo,
en los palacios me veo
de la divina razón.
¡Tanto la contemplación
de un bien pudo levantarme!
Ya puedes del grado honrarme,
dándome a Laurencio, amor,
con quien pudiste mejor,
enamorada, enseñarme. (vv. 2034 – 2072)³⁷

Es suficiente citar este ejemplo para ver que la bobería de Finea se debería entender como una falta de estímulo intelectual provocada por la ausencia del amor, pero que, sin embargo, es una herramienta de la que se sirve para hacerse dueña y guía de su destino. Es decir, la dama modula su personalidad y sus capacidades según el desarrollo de la acción, guiada por sus intereses hacia Laurencio.

Otro de los ejemplos más claros se encuentra en la escena decimo-segunda del segundo acto, en la que ambas hermanas tienen una dura discusión debido al amor que le procesan al mismo galán, y, sin duda, las respuestas de la protagonista a su hermana Nise son, a todas luces, reveladoras:

Nise: De suerte te has engréido,

37. Lope de Vega, F., *La dama boba.*, pp. 143 – 144.

- Finea: que te voy desconociendo.
De que eso digas me ofendo.
Yo soy la que siempre he sido.
 Yo te vi menos discreta.
- Finea: Y yo más segura a ti.
- Nise: ¿Quién te va trocando así?
 ¿Quién te da lición secreta?
 Otra memoria es la tuya.
 ¿Tomaste la anacardina?
- Finea: *Ni de Ana, ni de Catalina,*
he tomado lición suya.
Aquello que solía ser
soy; porque solo he mudado
un poco más de cuidado. (vv. 1668-1682)³⁸

Por medio de esta cita, resulta evidente que Finea juega con la imagen que de ella tienen quienes la rodean y que, por medio de esto, se aprovecha de esta mala fama para conquistar los amores de Laurencio y, de sutil manera, deshacerse del compromiso matrimonial que su padre le ha impuesto con Liseo³⁹. No obstante, los empeños y estrategias que desarrolla la supuesta boba y que dan fe de su juego de apariencias se pueden ver de forma aún más clara en la escena novena del tercer acto, durante el diálogo que mantiene con su enamorado. Si se pone en contexto, se recordará que la dama y su galán están pergeñando un plan para alcanzar una solución victoriosa con la que poder vivir su amor de manera legítima. Pues bien, la vía para que la protagonista quede libre, por medio del rechazo que causa su simpleza, de las nupcias impuestas con Liseo es volver a recurrir a su consabida necesidad, a sabiendas de que los dos amantes son conocedores ya de la supuesta transformación producida por el amor —y digo supuesta porque unos versos antes, tal y como señalo, Finea asegura que es la misma de siempre y que solo ha “mudado un poco más de cuidado”—. Ofrezco aquí los versos que, por sí solos, ilustran lo comentado:

- Finea: ¿De qué me culpas, Laurencio?
 A pura imaginación
 del alto merecimiento
 de tus prendas, aprendí

38. Lope de Vega, F., *La dama boba*, p. 128-129. La cursiva es mía.

39. Couderc, C., *La dama boba de Lope de Vega*, p. 82-87.

- el que tú dices que tengo.
*Por haberte supe hablar,
 vencida de tus requiebros;
 por leer en tus papeles,
 libros difíciles leo;
 para responderte escribo.
 No he tenido otro maestro
 que amor; amor me ha enseñado.
 Tú eres la ciencia que aprendo.*
 ¿De qué te quejas de mí?
- Laurencio: De mi desdicha me quejo;
 pero, pues ya sabes tanto,
 dame, señora, un remedio.
- Finea: El remedio es fácil.
- Laurencio: ¿Cómo?
- Finea: *Si, porque mi rudo ingenio,
 que todos aborrecían,
 se ha transformado en discreto,
 Liseo me quiere bien,
 con volver a ser tan necio
 como primero le tuve,
 me aborrecerá Liseo.*
- Laurencio: Pues, ¿sabrás fingirte boba?
- Finea: *Sí; que lo fui mucho tiempo,
 y el lugar donde se nace
 saben andarle los ciegos.
 Demás desto, las mujeres
 naturaleza tenemos
 tan pronta para fingir
 o con amor o con miedo,
 que, antes de nacer, fingimos.* (vv. 2462-2496)⁴⁰

Pondré, como último ejemplo, la reflexión que hace Finea con Clara en la vigésimo segunda escena del tercer acto, en el que la dama explica de forma racional por qué todos los demás son necios al creerse, precisamente, ellos como los más doctos y discretos, sin reparar en que esa vanagloria y el carácter del que hacen gala, en contrapunto con ella, es más propia de los bobos y de los pedantes, tales como Nise y Liseo:

Finea: ¿Quieres que te diga yo

40. Lope de Vega, F., *La dama boba*, p. 159-160. La cursiva es mía.

cómo es falta natural
de necios, no pensar mal
de sí mismos?

Clara: ¿Cómo no?

Finea: La confianza secreta
tanto el sentido les roba,
que, cuando era yo muy boba,
me tuve por muy discreta;
y como es tan semejante
el saber con la humildad,
ya que tengo habilidad,
me tengo por inorante. (vv. 2950-2962)⁴¹

Teniendo en cuenta todo lo anterior, y aceptando esta bobería simulada, es fácil comprender que Finea ilustra de manera clara aquello que Lope describe como “engañar con la verdad”, y más si se presta atención que, apenas unos versos más adelante, explica que: “siempre hablar equívoco ha tenido y aquella incertidumbre anfibológica gran lugar en el vulgo, porque piensa que él solo entiende lo que otro dice” (vv. 323-326)⁴². Por lo tanto, la trama de *La dama boba* se puede considerar como una acción de enredo que encaja sin problema dentro de las convenciones teatrales auriseculares. Sin embargo, y a pesar de que hasta ahora cuadran todos los aspectos con las características del resto de comedias urbanas que el propio Lope escribió, parece que sigue sin quedar clara la categorización de Finea en relación a los repartos de personajes que el Fénix estableció en este caso concreto. Bien es cierto que el carácter cómico volcado en Finea ha hecho que se distancie de los modelos prototípicos de la dama dramática, pues, tal y como indica Couderc: “Finea tiene un defecto grave que casi la aparta de la categoría socio-dramática de la dama: su simpleza altamente risible es no solamente limitación intelectual sino también ignorancia de sus usos sociales”⁴³. No obstante, y ateniendo a que este distanciamiento no se cumple en su totalidad, el hecho de que la boba plantee estos tintes cómicos y finja ser una necia ha favorecido la disparidad de opiniones.

41. *Ibid.*, p. 177.

42. Lope de Vega, F., *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Juan Manuel Rozas, Sociedad General Española de Librería, 1976 (disponible su consulta en línea en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/>>).

43. Lope de Vega, F., *La dama boba*, p. 70.

Por un lado, Rosa Navarro, en su edición de *La dama boba*, advierte que para la configuración de la protagonista “los recursos que utiliza Lope para poner de manifiesto su necedad son propios del bobo del entremés”⁴⁴; aclaración que, a pesar de la acusada paradoja por parte del escritor barroco, no quiere decir que esté incluida en este elenco. Con lo cual, esto sigue sin despejar la duda sobre cómo considerar a la hermana de Nise.

El componente caricaturesco que hace de sí misma Finea ha establecido, en algún momento, una posible relación con la figura del gracioso, e incluso con las comedias de figurón⁴⁵. Sin embargo, tampoco se puede decir que este carácter deformante de la dama pueda ser comparable con este personaje teatral ni con el género, pues, tal y como explica Serralta: “la Finea de *La dama boba* no se mueve en las estructuras típicas de la comedia de figurón, y además es capaz de cambiar radicalmente de actitud y de comportamiento, para casarse, al final, todo lo cual es impropio de los verdaderos figurones”⁴⁶. Y es que, además, tal y como aclara Couderc apoyándose en el estudio de Felipe B. Pedraza, “Finea no es asimilable a los figurones porque su defecto no es un vicio por el que sería castigada al final de la comedia, en aplicación del principio de la justicia poética; tampoco tiene obsesión por la ascendencia aristocrática”⁴⁷.

Con el fin de no dilatar en demasía el estudio de Finea en cuanto personaje, diré que se trata de una dama, tal y como se concibe en contexto del teatro urbano, es decir: “una mujer con atributos de belleza, linaje noble, dedicación amorosa, fidelidad al galán, audacia y capacidad de enredo y engaño según las comedias”⁴⁸. Partiendo de esta base, además es necesario observar que Lope de Vega echa mano de los

44. Lope de Vega, F., *La dama boba / La moza de cántaro*, ed. de Rosa Navarro Durán, Barcelona, Planeta, 1989, p. XI.

45. Sobre la conceptualización de las figuras de gracioso y de figurón, remito al trabajo de Vega García-Luengos, G. & González Cañal, R. (eds.), *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Almagro, 15, 16 y 17 de julio de 2005*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2007.

46. Serralta, F., “El tipo del galán suelto: del enredo al figurón”, en *Cuadernos del Teatro Clásico*, vol. I, 1988, p. 83-93.

47. Couderc, C., *La dama boba de Lope de Vega*, p. 70.

48. Arellano, I., *Historia del teatro español en el siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 127.

recursos y personajes cómicos existentes en el plantel teatral del Siglo de Oro –como las figuras del gracioso, del bobo, o, incluso, de la dama donaire⁴⁹– para, en primer lugar, crear el propio enredo; y, en segundo lugar, crear el contrapunto cómico con su hermana Nise desde un punto de vista totalmente dispar con el que reforzar en todo caso el contraste. A este tenor, según aclara Nadine Ly, esta cuestión se resumiría en que:

Lo que escenifica *La dama boba*, en cronología inversa o, mejor dicho, en términos de regresión-progresión, es la evolución del no-saber al saber, de la poesía popular a la poesía culta y del personaje de la boba al personaje de la dama, reunidos ambos en el título por el oxímoron –étimo de la ambivalencia de discreción y bobería y del cuestionamiento al que se someten los personajes urbanos de la comedia– que asocia dos tipos antinómicos, pero complementarios: la dama y la boba⁵⁰.

Por otro lado, este fingimiento no deja de ser una “técnica por la que los personajes asumen conscientemente identidades diferentes a las suyas”⁵¹, realizando una inversión total de los roles y de las personalidades con respecto al resto de personajes y, obviamente, a los espectadores por medio de lo que se conoce como el *Theatrum mundi*⁵². En este sentido no hay que olvidar que, en las primeras obras de Lope de Vega, y en otras posteriores como es el caso que aquí nos ocupa, “no rehúsa los agentes cómicos del estrato noble, muy a menudo protagonistas de acciones y locutores de palabras que se insertan en

49. Oleza Simón, J., “Alternativas al gracioso: la dama donaire”, en *Criticón*, 60, 1994, p. 35-48.

50. Ly, N., “La Poética de la ‘Bobería’ en la comedia de Lope de Vega. Análisis de la literalidad de *La dama boba*”, en *La Comedia: Actas del seminario hispano-francés (Madrid: 1991-1992)*, ed. de Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, p. 346.

51. García Reidy, A., “Representación, fingimiento y poder en la materia palatina del primer Calderón”, en *Calderón: del manuscrito a la escena*, ed. de Frederick A. de Armas y Luciano García Lorenzo. Madrid – Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011, p. 184.

52. Sobre el tópico literario del *Theatrum mundi* hay dos estudios que considero de referencia: el primero, el de Weisinger, H., “*Theatrum Mundi*: Illusion as reaty”, en *The Agony and the Triumph; Papers in the Use and Abuse of Myth*, Est Lansing, Michigan State University Press, 1964, p. 5870; y el de Larson, C., “El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación”, en *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas, Barcelona, 1982*, ed. Antonio Vilanova, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1992, vol. II, p. 1013-1020.

una comicidad ridícula, además de la ingeniosa”⁵³. Este recurso no es nuevo, y mucho menos exclusivo, en las comedias lopescas, pues en *El bobo del colegio* (1606), Garcerán, con el fin de acercarse a su amada Fulgencia, explica:

Y pues que bobo le falta
al colegio, allá me lleva,
que yo, fingiendo ignorancia,
quiero ser aqueste simple;
pues, si el traje me disfrazo,
podré entrar con libertad
tardes, noches y mañanas
a ver y a hablar a Fulgencia. (vv. 1434 - 1441)⁵⁴.

Y de trama semejante, en cuanto al enredo y a la identidad mutada por la persona misma, se vuelve a ver en una comedia mucho más tardía, *La boba para los otros y discreta para sí* (ca. 1630)⁵⁵.

En conclusión, hay varios puntos que demuestran, ya no solo la falsa ignorancia e inocencia de Finea, sino incluso la pedantería de su hermana Nise, como contrapunto a la protagonista, la cual no deja de ser un grave perjuicio del que, además, se hace eco su padre, Otavio. En primer lugar, hay que establecer unos límites a la hora de vincular la burla, la locura y la necedad entre las obras del Humanismo –incluso si están creadas en los contextos previos y plenos de la Reforma–, porque alcanzan unas dimensiones culturales, así como sociales, políticas y religiosas que van mucho más allá de lo que se puede ver en obras lopescas como *Los locos de Valencia* o *El loco por fuerza*. En relación a este aspecto, hay que advertir que conceptos como locura o necedad no han de considerarse como sinónimos.

En segundo lugar, prestando atención a que el propio Lope de Vega sabe diferenciar perfectamente cada uno de estos estadios, no se puede

53. Arellano, I., Historia del teatro español, p. 209.

54. Lope de Vega, F., *El bobo del colegio*, ed. de Javier San José Lera, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, p. 79.

55. Esto se encuentra estudiado en Navarro Durán, R., “El arte de fingirse boba y otras recreaciones: La boba para los otros y discreta para sí”, en *La década de oro en la comedia española, 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico* (Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 1996), ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, p. 41-59.

tratar a Finea como loca, sino como boba⁵⁶. La cuestión es que, tras hacer un análisis en profundidad de las interlocuciones de la protagonista, hay fragmentos que evidencian que esta está desarrollando un juego de máscaras desde el que realiza un retrato de la absurdidad de todos cuantos la rodean —a excepción de su amado Laurencio, y de su criada, personaje que evoluciona, de manera lógica, a la par que ella—⁵⁷. De hecho, ella misma es consciente de que su necedad es el estandarte de su persona ante los demás, aspecto que le sirve para aprovecharse de la pedantería e ignorancia real imperante en su entorno, y establecer así una estrategia con la que conseguir sus metas amorosas.

En tercer lugar, y para despejar dudas, Finea, desde el punto de vista teórico, es una dama que finge su verdadera personalidad —técnica muy recurrente en el teatro áureo—, estableciendo su propio entorno en base al tópico del *Theatrum mundi* y empleando una de las técnicas dramáticas más reconocibles en la poética lopesca, que es engañar con la verdad para conseguir sus fines. Esto es algo que además refuerza Martínez Berbel al decir que:

En otras ocasiones los personajes se demuestran falsos bobos, sin que medie suplantación, sino por una suerte de mala interpretación de la propia personalidad o por la activación de un resorte escondido, el amor, que hace nacer la verdadera sagacidad, como ocurre con la Finea de *La dama boba*⁵⁸.

El componente cómico que presenta la “dama boba” es un aspecto que aún sigue siendo motivo de controversia, ya que no ha terminado de encajar de manera clara dentro de los patrones explorados; sin embargo, todo parece apuntar a que la configuración humorística de Finea resulta

56. Véase para ello la definición que se ofrece en el *Tesoro de la lengua*, donde se puede leer que bobo “propiamente es el hombre tardo, estúpido, de poco discurso, semejante al buey, de donde trae su etimología, porque de *bos*, *bobis* se dijo *bobo*”, explicación que se sintetiza en el *Diccionario de Autoridades*, donde se habla del bobo como aquella “persona necia, de poco entendimiento y capacidad”.

57. En este sentido, remito a la visión que se ofrece en Cattaneo, M^a T., “El cambio de identidad en el juego teatral de Lope”; y en Vaccari, D., “Máscara fue mi locura, / mis mudanzas acabé: las máscaras en el teatro del primer Lope”, ambos trabajos en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, coord. María Luisa Lobato, Madrid, Visor, 2011, p. 175-188 y 189-05, respectivamente.

58. En Martínez Berbel, J. A., “Una aproximación al tema del engaño en algunas comedias de Lope de Vega”, en *Hipogrifo*, 3.1, 2015, p. 35-53.

de la adaptación de aspectos tomados de otros personajes, tales como el gracioso, el donaire, o, precisamente, el bobo. Por lo tanto, se puede entender que los aspectos risibles que Lope vuelca en la dama no son exclusivos y originales, sino que son la confluencia de varias tradiciones teatrales en una sola persona.

SIMETRÍAS Y DISIMETRÍAS EN *RAYUELA* DE JULIO CORTÁZAR

Graciela VILLANUEVA

Université Paris-Est Créteil, laboratoire IMAGER

Es sabido que *Mandala* fue el título que Cortázar consideró inicialmente para su novela pero que finalmente lo descartó (porque le pareció poco legible e incluso pretencioso) y decidió reemplazarlo por el nombre de un juego infantil que todo el mundo conoce. Morelli utiliza la imagen del mandala para caracterizar su propia escritura. En el capítulo 82 leemos: «Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo» y también hay una referencia al «centro del mandala» en el capítulo 54, una forma de nombrar el sentido secreto de la vida y del mundo que Horacio intuye y busca. Las referencias a la rayuela están también muy presentes en diversos capítulos de la novela, en particular en el *acá*, ya que en el suelo del patio de la clínica psiquiátrica donde trabajan Horacio y sus amigos hay una rayuela dibujada por uno de los pacientes y ese dibujo da la oportunidad tanto al protagonista como a otros personajes de hablar sobre el juego y sobre el deseo de alcanzar «el cielo». Algunos personajes importantes (Talita, por ejemplo) dan algunos saltos entre las casillas, como si estuvieran jugando. Los saltos se repiten, en otro plano, en los que está obligado a dar, entre las páginas del libro, el lector que siga el esquema propuesto al final del tablero de dirección.

Más allá del simbolismo del mandala y de la rayuela¹, una reflexión sobre la forma de ambas figuras resulta ser un buen comienzo para pensar la estructura de la novela de Cortázar.

MANDALAS Y RAYUELAS

Un mandala es un dibujo simbólico de forma circular cuya principal característica reside en su organización alrededor de un punto central según un régimen de simetría radial. La rayuela, en cambio, se organiza según un régimen simetría bilateral. La simetría bilateral de la rayuela hace que al cortar longitudinalmente la figura, resulten dos partes idénticas que pueden superponerse, pero si se desplaza el eje, la simetría desaparece. El dibujo de la rayuela (como el del cuerpo de un ser humano) sólo es simétrico respecto de su eje longitudinal (en el ser humano el eje de simetría está marcado por la columna vertebral). Si imaginamos diferentes cortes posibles de una rayuela, constatamos que la simetría sólo se verifica en un caso (figura N° 1 de la ilustración N° 1).

1. En su diccionario de símbolos, Jean Chevalier y Alain Gheerbrant definen el mandala como una "imagen del mundo", "una representación y actualización de la potencia divina" y "una imagen *psicagógica*, capaz de conducir al que la contempla a la iluminación". El mandala tradicional hindú es el símbolo de la presencia divina en el centro del mundo. En la tradición tibetana el mandala es "el guía imaginario y provisorio de la meditación. Con sus variadas combinaciones de círculos y cuadrados, manifiesta el universo espiritual y material, así como la dinámica de las relaciones que los unen, en el triple plano cósmico, antropológico y divino" (Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire de symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 607-608, la traducción es nuestra). En la rayuela puede percibirse una simbología del mismo tipo: el jugador que salta representa al hombre que comienza el camino de su iniciación espiritual. Es cojo y tiene que aprender a *caminar derecho*, con toda la carga simbólica que ese aprendizaje supone. La piedra es el elemento que le permite progresar en su itinerario iniciático. Como la piedra filosófica de los alquimistas, se trata de un mero instrumento que permite la transmutación. Zéno Bianu y Jean-Michel Varenne observan que el diseño de la rayuela occidental es el de la planta de una basílica gótica con transepto (piénsese sobre todo el diseño de la rayuela en el que hay sólo un descanso de dos casilleros para que el jugador pueda apoyarse sobre sus dos pies y en el que, por otra parte, el cielo se asemeja a la representación del ábside de una iglesia). Recorrer la rayuela respetando las reglas del juego (como recorrer una iglesia respetando sus ritos) es seguir el camino espiritual que conduce de la tierra al cielo. Que el avance del jugador saltando en un pie se explica porque alcanzar el cielo supone un recorrido difícil, un camino de pruebas durante el cual sólo se cuenta con el propio talento, la propia destreza y la propia resistencia (Zéno Bianu y Jean-Michel Varenne, *L'Esprit des jeux*, Paris, Albin Michel, 1990, p. 48-50).

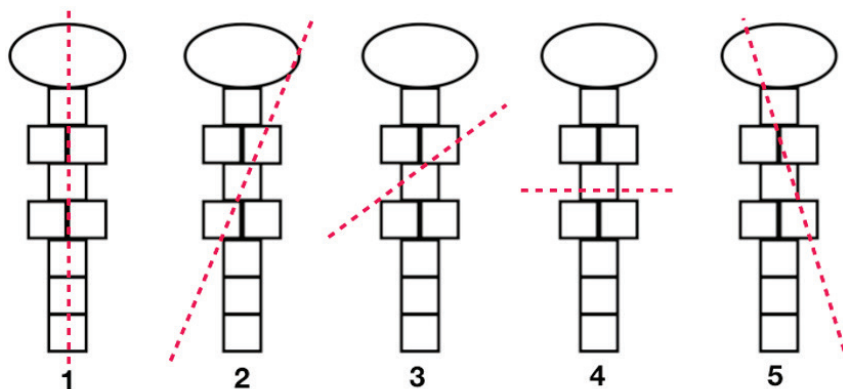


Ilustración N° 1: La simetría bilateral de la rayuela

La simetría radial del mandala abre, en cambio, otras posibilidades, ya que se verifica en más de un caso. La condición para que siga habiendo simetría es que los ejes sean trazados a partir de un movimiento de rotación en torno al punto central del dibujo. La simetría radial del mandala es, en efecto, una simetría *rotacional*. Sus propiedades resultan claras al observar la ilustración N° 2, que demuestra, a través de un ejemplo, que en un mandala la estructura en espejo se verifica en más de un eje.



Ilustración N° 2: La simetría radial del mandala

Al comparar ambos tipos de simetría, es indudable que la radial o rotacional (es decir la que incluye una estructura en espejo en más de un eje) parece ser más intensa, más perfecta, más cabal. Más perfecta, es cierto, pero al mismo tiempo menos adaptada a la complejidad del mundo, como lo demuestra la biología del reino animal, en la que la simetría radial corresponde a los organismos primitivos (las medusas por ejemplo), en tanto la simetría bilateral caracteriza a los organismos superiores (los vertebrados), los que especializan una parte de su morfología para el desplazamiento y que por eso tienen —es el caso del hombre— una parte superior diferente de la parte inferior.

Como la rayuela que se traza para empezar a jugar, la rayuela cortazariana incluye una buena dosis de simetría en su estructura. Esto obliga a crítico a tomar distancia respecto de las declaraciones de su autor acerca del modo en que compuso su novela. Nos referimos a la manera en que Cortázar describió, cuando dio clases en la universidad de Berkeley en 1980, el método empleado para ordenar los capítulos de su *Rayuela* :

...muchos críticos han pasado muchas horas analizando cuál pudo haber sido mi técnica para mezclar los capítulos y presentarlos en el orden irregular. Mi técnica no es la que los críticos se imaginan: mi técnica es que me fui a la casa de un amigo (Eduardo Jonquières) que tenía una especie de taller grande como esta aula, puse todos los capítulos en el suelo (cada uno de los fragmentos estaba abrochado con un clip, un gancho) y empecé a pasearme por entre los capítulos dejando pequeñas calles y dejándome llevar por líneas de fuerza: allí donde el final de un capítulo enlazaba bien con un fragmento que era por ejemplo un poema de Octavio Paz [...], inmediatamente le ponía un par de números y los iba enlazando, armando mi paquete que prácticamente no modifiqué. Me pareció que ahí el azar —lo que llaman el azar— me estaba ayudando y tenía que dejar jugar un poco la casualidad: que mi ojo captara algo que estaba a un metro pero no viera algo que estaba a dos metros y que sólo después, avanzando, iba a ver. Creo que no me equivoqué; tuve que modificar dos o tres capítulos porque la acción empezaba a ir hacia atrás en vez de adelantar, pero en su inmensa mayoría esa ordenación en diferentes capas funcionó de manera bastante satisfactoria para mí y el libro se editó en esa forma².

2. Julio Cortázar, *Clases de literatura*. Berkeley, 1980, Buenos Aires, Alfaguara, 2013, p. 208-209.

Aun cuando esta deambulación del escritor por las «calles» trazadas entre los capítulos de su novela (tan simétrica a la de su ficción, tan especular respecto del vagabundeo físico e intelectual de Horacio Oliveira) correspondiera exactamente a lo ocurrido en la realidad, queda claro que fue el autor (que sabía muy bien lo que había escrito) quien fue tomando las decisiones que lo llevaron a insertar uno o varios capítulos de los *otros lados* dentro del relato de la trama principal. Queda también claro que cada decisión fue tomada porque al autor le pareció que lo nuevo «enlazaba bien» con lo anterior. La legibilidad fue, en efecto, un parámetro importante en el momento de decidir la estructura, como lo prueba el hecho de que Cortázar, con el objeto de evitar que el lector pudiera tener dificultades en comprender algún episodio, haya puesto límites al descontrol de lo aleatorio en los casos en los que la cronología de la trama principal hubiera resultado alterada por su método de composición. El análisis del resultado final (el libro editado) prueba que, de manera intuitiva o premeditada (poco importa), lo que en general acabó predominando fue la simetría, es decir un gusto por cierto equilibrio y por cierta legibilidad, tendencia más acorde con las expectativas de un fama metodico que con la imprevisibilidad de un cronopio indisciplinado y aventurero.

SIMETRÍAS Y DISIMETRÍAS EN LA ESTRUCTURA DE LA NOVELA

Empecemos por visualizar la estructura general: la novela narra la trama en dos partes principales que respetan la cronología y evocan dos espacios simétricamente ubicados respecto del océano Atlántico (el *allá* de París y el *acá* de Buenos Aires). La simetría se acentúa con la inclusión de dos epígrafes antes del comienzo del conjunto y de un epígrafe antes del comienzo de cada una de las dos partes. Pero el agregado de una tercera sección que no siempre respeta la cronología y que incluye una gran variedad de materiales (los capítulos de *otros lados*, concebidos para ser insertados en un orden poco previsible) introduce una dosis de disimetría en el conjunto.

La ilustración N° 3 vuelve visible la estructura que acabamos de describir: en el margen izquierdo se sigue, en un eje vertical que va del 1 al 155, el orden de los capítulos y de las páginas del libro. El eje horizontal, de izquierda a derecha, corresponde al orden propuesto para

las dos lecturas sugeridas por el tablero de dirección. Y la división entre dos grandes secciones superiores (capítulos 1 a 36 y luego 37 a 56, con fondo en grises más oscuros) y una única sección inferior (capítulos 57 a 155 con un fondo gris claro) corresponde a la división entre, por un lado, un conjunto formado por el *allá* y el *acá* (en el que se desarrolla la gran mayoría de las acciones, respetando la cronología y los hábitos tradicionales de lectura sucesiva de los capítulos de un libro) y, por otro lado, el conjunto de los capítulos complementarios (que alteran la cronología y los hábitos del lector y que en la ilustración se presentan según el orden de inserción indicado como segunda posibilidad en el tablero de dirección).

Observemos ahora la frecuencia de las inserciones: los capítulos de *otros lados* se leen, en general, en simetría con los capítulos de una de las dos primeras partes, es decir que a un capítulo del *allá* o del *acá* le corresponde en general un capítulo de *otros lados*. Pero a veces el tablero de dirección propone leer en bloque dos o tres capítulos de *allá* o de *acá* (eso ocurre seis veces en la totalidad de la novela) o dos o tres capítulos de *otros lados* (eso ocurre una decena de veces en la novela). Y hay sólo cuatro momentos en los que el tablero de dirección propone leer un número mucho mayor de capítulos de *otros lados*: eso sucede entre los capítulos 28 y 29, entre los capítulos 34 y 35, entre los capítulos 54 y 56 y después del capítulo 56. La ilustración N°4 precisa esos momentos de inserción en bloque de capítulos de *otros lados*.

¿Como explicar esas cuatro inserciones en bloque? La serie mayor de capítulos de *otros lados* que el tablero de dirección prescribe leer en bloque son los veintidós capítulos inmediatamente posteriores a la muerte de Rocamadour en capítulo 28 del *allá*. Es como si después del episodio de la muerte del hijo de la Maga fueran necesarias muchas reflexiones, muchas evocaciones de sueños y muchas informaciones complementarias antes de poder seguir desplegando la trama principal. La segunda inserción en bloque se da inmediatamente antes de la expulsión de Horacio del club de la Serpiente (cap. 35). En ese caso lo que se inserta son los capítulos que narran la visita de los amigos a la casa de Morelli. El bloque inserto tiene una temática común ya que todos los personajes leen y comentan los escritos del escritor admirado. Esa reunión en casa del Morelli prepara el desenlace de la diégesis parisina y permite que los miembros del club deliberen y tomen la

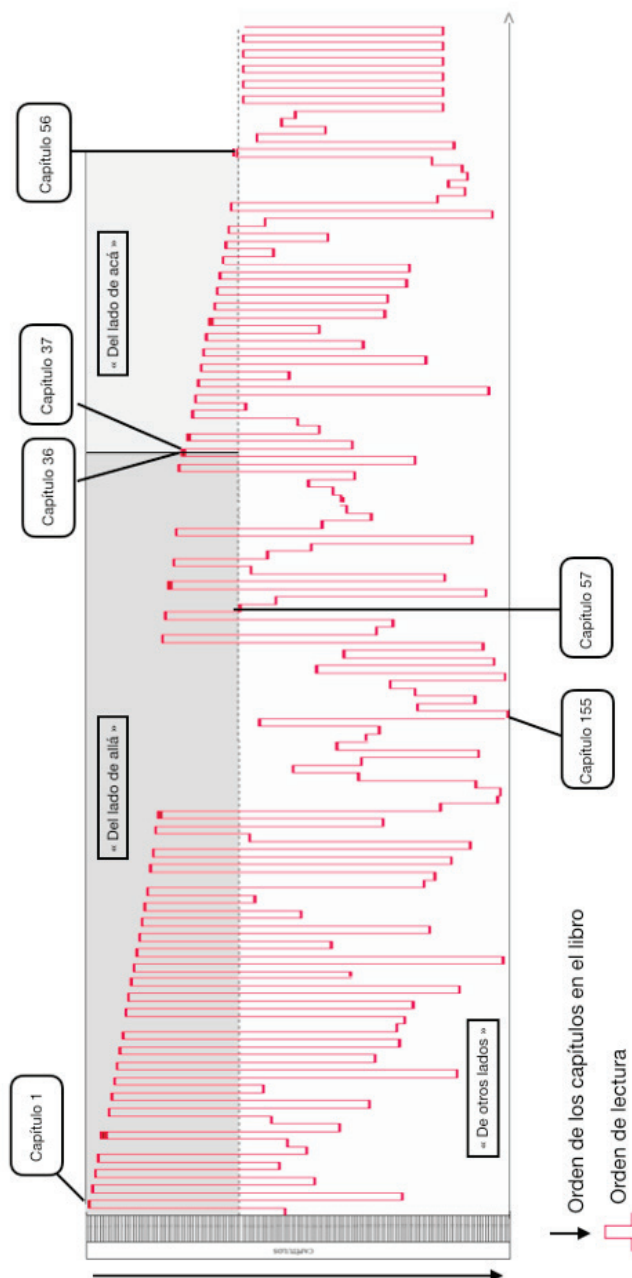


Ilustración Nº 3: Estructura de *Rayuela*

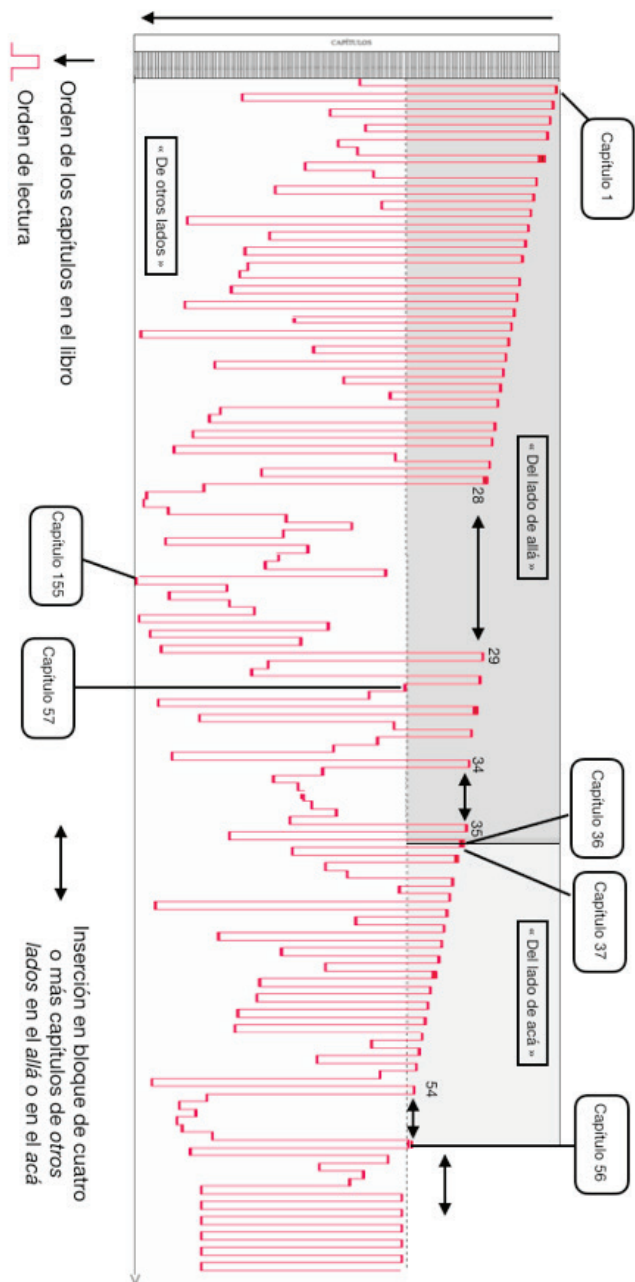


Ilustración Nº 4: Inserción de bloques de capítulos de otros lados

decisión de expulsar a Horacio. Eso sucede cuando descubren que todos coinciden en considerar incorrecto el modo en que Horacio se ha comportado con la Maga después de la muerte de Rocamadour. La tercera inserción en bloque de capítulos de *otros lados* es inmediatamente posterior al capítulo que, en el *acá*, narra el descenso (la catábasis) de Horacio a la morgue de la clínica psiquiátrica en que trabaja y la irrupción de aquello que percibe como una revelación (cap. 54). Dicho bloque es posterior a un momento clave de la diégesis porteña (así como la muerte de Rocamadour había sido un momento clave de la diégesis parisina). Sobre el último bloque de capítulos de *otros lados* que el tablero de dirección propone leer sin interrupción es preciso observar que no se trata estrictamente hablando de una inserción, sino más bien de una coda, ya que los capítulos aparecen después del final de la segunda parte, es decir después del episodio en que Horacio se queda mirando la rayuela por la ventana desde su cuarto y pensando en si se va a tirar o no (al final del capítulo 56). Ese último bloque de capítulos tiene una unidad estilística particular (son todos diálogos) y puede considerarse como un desenlace de la diégesis porteña, ya que disipa las dudas del lector sobre la suerte de Horacio (queda claro que el protagonista de la novela sobrevive).

Si volvemos ahora a considerar la estructura general, podemos decir que la casi totalidad de los capítulos de *otros lados* presentan reflexiones (de Morelli, de Horacio y de otros personajes) sobre la novela, el sentido, la realidad, además de citas textuales tomadas de diversos autores y diversas fuentes (libros, prensa), a veces comentarios sobre esas citas o comentarios sobre otros personajes, a veces relatos de sueños y muy pocas veces el relato de acciones de la trama principal. En los capítulos que se insertan en el *allá* eso ocurre solamente en tres momentos: para narrar la relación de Horacio y Pola, para narrar la visita de Horacio y Étienne a Morelli en el hospital después de su accidente (todos estos capítulos se insertan entre el 28 y el 29) y luego (entre el 34 y el 35) en los capítulos que narran la visita del club de la Serpiente a casa de viejo escritor. En los tres casos se trata de episodios que complementan lo narrado en el *allá*, pero son capítulos de los que el lector puede prescindir sin que por ello se dificulte su comprensión de la trama principal. En el *acá*, en cambio (y en este punto se constata una disimetría), las inserciones son siempre reflexiones (mayoritariamente

de Horacio) o citas de autores diversos o recortes periodísticos o transcripciones de juegos con el lenguaje. Contrariamente a lo que ocurre en tres oportunidades en el *allá*, en el *acá* no hay ninguna inserción de capítulos que narren acciones de la trama principal. Para completar esta descripción de la estructura de la novela, cabe insistir en algo que ya hemos dicho: que los capítulos que se incluyen después del final del *acá* (es decir después del capítulo 56) sí prolongan la trama principal. El tablero de dirección propone, en efecto, una coda de siete capítulos cortos que cuentan lo ocurrido con Horacio después de la noche de su delirio en la clínica psiquiátrica. Esos capítulos cierran la diégesis porteña y anulan el final abierto con el que se queda el lector tradicional, que lee en orden los capítulos que van del 1 al 56, siguiendo la primera sugerencia del tablero de dirección y se detiene en las «tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin», prescindiendo «sin remordimientos de lo que sigue»³.

Hemos examinado las inserciones que prolongan la trama diegética desde los *otros lados* y, además de constatar que son pocas, hemos observado una disimetría en su distribución. Contrariamente a dichas inserciones, hay una perfecta simetría estructural entre la inserción del relato de los sueños de Talita y Traveler en el *allá* del capítulo 143 (inserción levemente trasgresora si se considera que se trata de la inclusión en el *allá* del relato de sueños de dos personajes del *acá*) y la inserción en el *acá*, a través del capítulo 138, de la evocación de los juegos de Horacio y la Maga (juegos que corresponden al *allá*). Ninguna de estas dos inserciones plantea problemas de comprensión para el lector, ya que en la primera parte (en los capítulos 3 y 4) el narrador ya ha evocado a Traveler como un amigo de Horacio que vive en Buenos Aires y luego, en el momento del relato del capítulo 143, el lector vuelve a tener la información cuando lee: «Traveler, un amigo de juventud de Oliveira». En cuanto al relato de los juegos de Horacio y la Maga, aunque se trate de una evocación juegos del *allá* insertada

3. Se constata aquí una paradoja: al lector tradicional, pasivo, le gustan los desenlaces claros y sin embargo el capítulo 56 lo deja frente a un final abierto, sin poder determinar si Horacio se suicida o no se suicida. El procedimiento puede apuntar a estimular su curiosidad y alentarle a recomenzar la lectura siguiendo el sinuoso camino propuesto por el tablero de dirección. Pero convengamos que darle al lector pasivo un final abierto y al lector activo un cierre en que el enigma se aclara constituye una paradoja.

en el *acá*, su comprensión no plantea ningún problema porque al leer los capítulos que narran la diégesis porteña el lector ya ha completado la lectura de los capítulos que narran la diégesis parisina.

Si consideramos ahora el modo en que se insertan otros capítulos de *otros lados* en el *allá* y en el *acá*, verificamos nuevos equilibrios: tanto en el caso de las citas textuales de diversos autores (25 en total) como en el de las reflexiones de Horacio en primera persona (7 en total), la mitad de las inserciones se dan en el *allá* y la otra mitad en el *acá*. Es decir que hay una perfecta simetría, como lo muestran las ilustraciones N° 5 y 6.

A diferencia de la simétrica distribución entre el *allá* y el *acá* de las citas de diversos autores y de los capítulos que dejan oír la voz de Horacio en primera persona, las «morellianas» y los comentarios de diversos personajes sobre los escritos de Morelli se insertan de manera completamente disimétrica: sobre un total del 30 capítulos relacionados con Morelli (incluyendo las *morellianas*), hay 27 inserciones en el *allá* y solamente 3 inserciones en el *acá*. Pero nuevamente se verifica una simetría en el seno del *allá*: de las 27 inserciones en esta parte, la mitad aparece antes de la decisión de Horacio y Étienne de ir a visitar a Morelli en el hospital (decisión tomada —ya lo hemos dicho— en uno de los capítulos insertados entre el capítulo 28 y el 29) y la otra mitad después [Ilustración N° 7].

OTRAS SIMETRÍAS Y DISIMETRÍAS

Para completar estas notas sobre *Rayuela*, recordemos que la cuestión de las duplicaciones y simetrías ha sido muy estudiada a nivel de los personajes y las situaciones de la novela: el triángulo formado por Horacio/la Maga/Pola (y en segundo plano el triángulo formado por la Maga/Horacio/Ossip) tiene su simétrico especular del otro lado en el triángulo formado por Talita/Horacio/Traveler; a la reunión festiva de los amigos de Horacio en casa de Ronald y Babs de un lado (capítulos 9 a 18) le corresponde del otro lado la reunión festiva en el patio de don Crespo (capítulo 46). Existe una abundante bibliografía sobre estos juegos con la figura del doble. Nos limitaremos a citar uno de los artículos ya clásicos sobre la cuestión: «Los dobles en el proceso

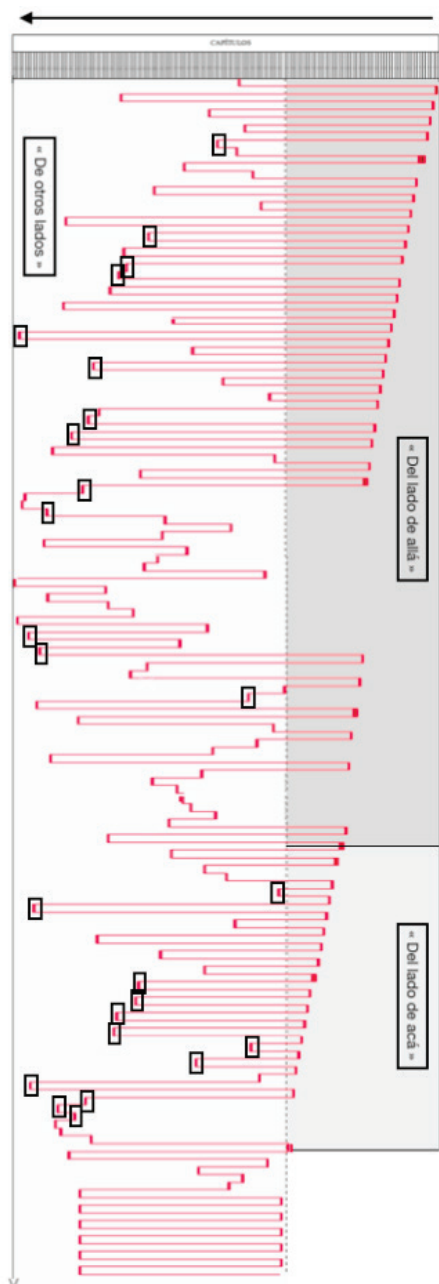


Ilustración Nº 5: Citas de autores diversos (12 inserciones *allá* y 13 *acá*)

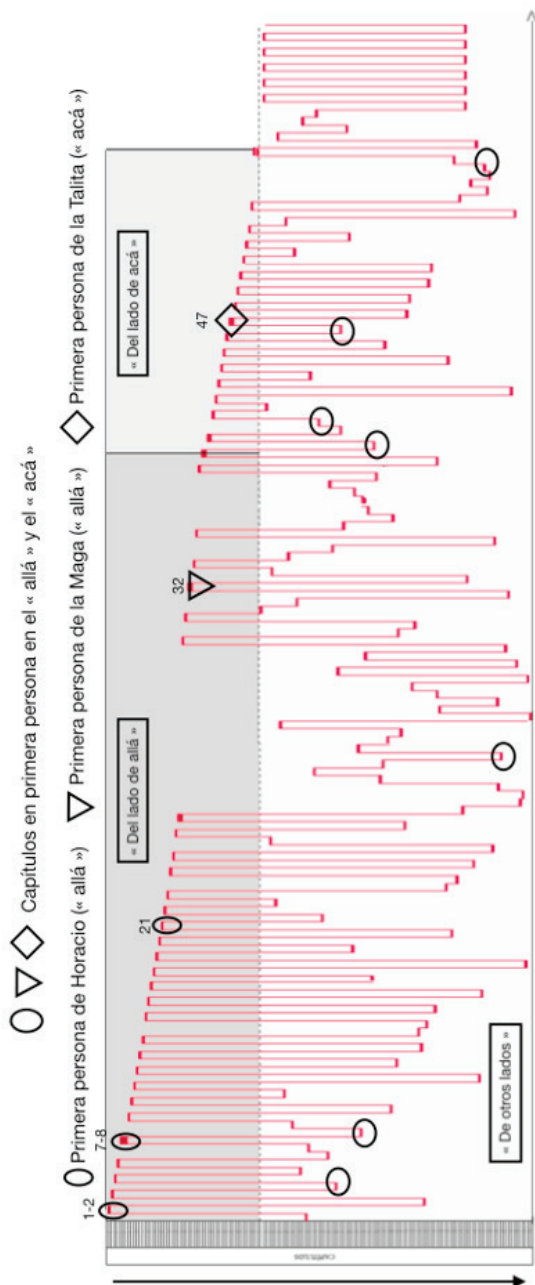


Ilustración Nº 6: Inserción de capítulos de otros *lados* en primera persona de Horacio
(3 inserciones *allá* y 4 *acá*)

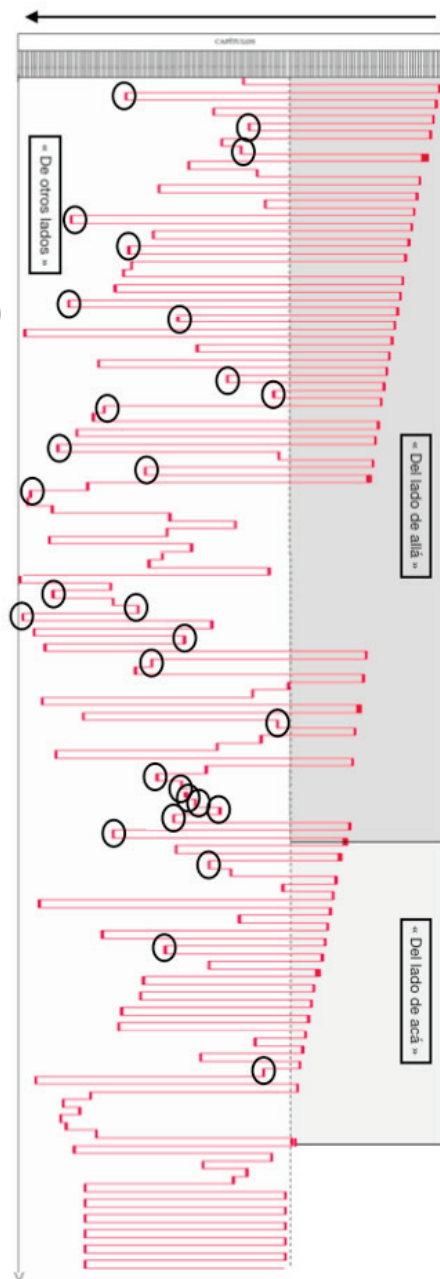


Ilustración N° 7

de escritura de *Rayuela*» de Ana María Barrenechea⁴, un trabajo que estudia el «cuaderno de bitácora» de la novela, donde Cortázar registró ideas en relación con su proyecto y con el proceso de su escritura. He aquí las conclusiones de Barrenechea:

Oliveira es el personaje central, del que se deriva el sistema de dobles que constituye el pre-texto y el texto. Los unos proceden de él por oposición complementaria (la Maga y Traveler), los otros por sustitución con figuras gemelas o transformaciones deformantes (Pola, Lilith, Trépat, la clocharde, Ossip), mientras Talita reúne en ella los caminos de la complementariedad y la identificación [...] La constelación de dobles cumple en parte una función estructural que refuerza la organización central del relato. Es multiplicación, fragmentación, diversificación caleidoscópica, y al mismo tiempo simetría, oposiciones bien delimitadas, esquema cerrado. Su inserción en una semiosis generalizada ($x - y$) intenta convencer de que debe leerse el desarrollo de la historia contada como interpretación de los signos del universo y a la novela como *imago mundi*. Se trataría nuevamente de la noción de figura, que puede sugerir a unos lectores la promesa de una antropofanía, y a otros, en cambio, el orden de un juego con sus leyes marcadas⁵.

Cerraremos nuestra reflexión observando una última simetría en otro nivel: el del trabajo con la intertextualidad en el *allá* y en el *acá*. Si intentamos una descripción general del juego intertextual en la primera y en la segunda parte de la novela, podemos afirmar que en el desarrollo de la diégesis parisina predomina la imbricación de referencias a la alta cultura con referencias al jazz, género que a pesar de tener raíces en la cultura popular, aparece tratado con erudición en la conversaciones de los miembros del club de la Serpiente y le plantea, además, a un lector argentino cierta dificultad de comprensión (porque hablar de jazz supone referirse a autores y músicos extranjeros y en muchos casos citar textos en inglés). Hay, es cierto, alguna referencia al tango en los capítulos que transcurren en París (por ejemplo una referencia al tango *Mi noche triste* en el capítulo 29 en el *allá* durante una conversación entre Horacio y Ossip), pero la mención de –o la alusión a– la cultura

4. Ana María Barrenechea, «Los dobles en el proceso de escritura de *Rayuela*», en *Revista iberoamericana* N° 49 (125), Universidad de Pittsburgh, oct.-dic. 1983, p. 809-828.

5. *Ibid.* p. 827-828.

popular argentina es ocasional y minoritaria en el *allá*, en todo caso claramente minoritaria si se la compara con la frecuencia de las referencias al jazz entre los miembros del Club de la Serpiente. De manera simétrica y complementaria, en los capítulos que transcurren en Buenos Aires hay un juego intertextual con los géneros de la alta cultura y este juego también se imbrica con referencias a la cultura popular, pero esta vez los intertextos son el tango, las canciones de la infancia, los refranes (elementos importantes de la sabiduría popular argentina). A ello se agrega a veces la alusión a la literatura argentina del siglo XIX y a la figura del gaucho. El punto en común en este trabajo intertextual en ambos espacios es la presencia de una enciclopedia de alta cultura; el punto de divergencia es la referencia, en el *allá* de París, al jazz (que para un argentino no deja de ser una cultura de otro *allá*) y la referencia, en el *acá* de Buenos Aires, a la cultura argentina, tanto popular como literaria.

A modo de ejemplo analizaremos un fragmento del capítulo 18 y un fragmento del capítulo 46. El capítulo 18 narra el final de la reunión del club de la Serpiente en casa de Ronald y Babs en la primera parte de la novela. Horacio está completamente borracho y trata de identificar a los intérpretes de un tema de jazz que ha escuchado en una versión grabada en un disco. El narrador transcribe lo que Horacio está pensando:

... El hombre descende de las ranas... Blind as a bat, drunk as a butterfly, foutu, royalement foutu devant les portes, que peut-être... (Un pedazo de hielo en la nuca, irse a dormir. Problema: ¿Johnny Dodds o Albert Nicholas? Dodds, casi seguro. Nota: preguntarle a Ronald.) Un mal verso, aleteando desde la clara-boya: «Antes de caer en la nada con el último diástole...» Qué mamúa padre. *The doors of perception*, by Aldley Huxdoux. Get yourself a tiny bit of mescalina, brother, the rest is bliss and diarrhoea. Pero seamos serios (sí, era Johnny Dodds, uno llega a la comprobación por vía indirecta. El baterista no puede ser sino Zutty Singleton, ergo el clarinete es Johnny Dodds, jazzología, ciencia deductiva, facilísima después de las cuatro de la mañana. Desaconsejable para señores y clérigos). Seamos serios, Horacio, antes de enderezarnos muy de a poco y apuntar hacia la calle, preguntémonos con el alma en la punta de la mano (¿la punta de la mano?) En la palma de la lengua, che, o algo así. Toponomía, anatología descriptológica, dos tomos i-lus-tra-dos), preguntémonos si la empresa hay que acometerla desde arriba o desde abajo (pero qué bien, estoy pensando clarito, el vodka las clava

como mariposas en el cartón, A es A, a rose is a rose is a rose, April is the cruellest month, cada cosa en su lugar y un lugar para cada rosa es una rosa es una rosa...). (*Rayuela*, capítulo 18)

Uf. Beware of the Jabberwocky my son.

En la reflexión de Horacio confluyen, además de las lenguas extranjeras (inglés, francés), varios elementos: a) la referencia al jazz (Johnny Dodds, Albert Nicholas, Zutty Singleton), b) la mención de Aldous Huxley (transformado por la borrachera -o por el afán de jugar con las palabras- en Aldley Huxdoux) y de su obra *The doors of perception*, c) la cita textual de fragmentos de obras de diversos autores: William Shakespeare (a través de la celebre frase de *Hamlet* «the rest is silence», desviada aquí hacia: «the rest is bliss and diarrhoea»), Gertrude Stein (a través del verso «A rose is a rose is a rose» perteneciente al poema «Sacred Emily» publicado en 1922 en *Geography and Plays*), T.S. Eliot (a través del verso «April is the cruellest month» perteneciente a *The Waste Land*, obra publicada también en 1922) y Lewis Carroll (a través del verso «Beware of the Jabberwocky my son», tomado del poema «Jabberwocky» que se publicó por primera vez en *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, en 1871)⁶ y d) el juego con las frases hechas tanto en inglés como en español (por ejemplo «blind as a bat», «drunk as a butterfly», o «en la palma de la mano» que se convierte en «en la palma de la lengua» o «un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar» que se convierte, combinado con la traducción del poema de Stein, en «cada cosa en su lugar y un lugar para cada rosa es una rosa es una rosa»).

De manera análoga (o simétrica), en el relato de la reunión en el patio de don Crespo vuelve a darse un trabajo intertextual sofisticado que imbrica las referencias a la alta cultura con la alusión a la cultura popular, pero esta vez argentina. El capítulo 46 comienza de la siguiente manera:

—Música, melancólico alimento para los que vivimos de amor
—había citado por cuarta vez Traveler, templando la guitarra
antes de proferir el tango *Cotorrita de la suerte*.

6. Sobre el trabajo intertextual en este capítulo, véase también Cecilia González Scavino, «Los usos poéticos de la interferencia en *Rayuela*», en *¿Encontraría a Cortázar? 18 articles sur Rayuela et Queremos tanto a Glenda*, revue *Crisol* N° 8, Université Paris-Nanterre, 2019.

Don Crespo se interesó por la referencia y Talita subió a buscarle los cinco actos en versión de Astrana Marín. La calle Cachimayo estaba ruidosa al caer la noche pero en el patio de don Crespo, aparte del canario Cien Pesos no se oía más que la voz de Traveler que llegaba a la parte de *la obrerita juguetona y pizpireta/ la que diera a su casita la alegría*. Para jugar a la escoba de quince no hace falta hablar, y Gekrepten le ganaba vuelta tras vuelta a Oliveira que alternaba con la señora de Gutusso en la tarea de aflojar monedas de veinte. La cotorrita de la suerte (*que augura la vida o muerte*) había sacado entre tanto un papelito rosa: Un novio, larga vida. Lo que no impedía que la voz de Traveler se ahuecara para describir la rápida enfermedad de la heroína, y *la tarde en que moría tristemente/ preguntando a su mamita: «¿No llegó?»*. Trrán.

La decodificación del fragmento resulta difícil si no se tienen ciertos conocimientos o no se está dispuesto a buscar la información que falta (dicho de otro modo: la decodificación exige un lector activo). Las citas en bastardilla corresponden al tango «Cotorrita de la suerte», que Traveler canta, acompañándose con la guitarra. Lo que Traveler dice al comienzo del capítulo es una cita de las palabras de Cleopatra en la escena 5 del acto 2 de William Shakespeare, *Antony and Cleopatra*. He aquí el texto original de Shakespeare : «Give me some music. Music, moody food / Of us that trade in love». Traveler lo traduce y adapta: «Música, melancólico alimento para los que vivimos de amor». Cuando Talita habla de Astrana Marín, se está refiriendo a la traducción al español de esta obra de Shakespeare. Ese volumen es el que Talita sube a buscar y el que don Crespo se pone a leer en cuanto Talita se lo da⁷. Don Crespo no sólo lee sino que también comenta lo que lee. Y sus comentarios hacen reaccionar a la señora de Gutusso:

—Este Octavio César dice cada cosa —rezongó don Crespo, mirándolos por encima de los anteojos—. Aquí habla de que Marco Antonio había comido una carne muy extraña en los Alpes. ¿Qué me representa con esa frase? Chivito, me imagino.

—Más bien bípedo implume —dijo Traveler.

7. El narrador da esa información sobre la lectura de don Crespo de la siguiente manera: «[Traveler] se sirvió una copa de caña y la bebió de un trago, mirando a don Crespo que con los anteojos en la punta de la nariz se internaba desconfiado en los proemios de la tragedia» (*Rayuela*, cap. 46).

—En esta obra el que no está loco le anda cerca dijo respetuosamente don Crespo—. Hay que ver las cosas que hace Cleopatra.

—Las reinas son tan complicadas —dijo la señora de Gutusso—. Esa Cleopatra armaba cada lío, salió en una película. Claro que eran otros tiempos, no había religión.

—Escoba —dijo Talita, recogiendo seis barajas de un saque.

La referencia a la «carne muy extraña» corresponde efectivamente al texto de Shakespeare, más precisamente a la escena en que Octavio le recuerda a Marco Antonio que en los Alpes comió «de una carne extraña que hizo morir varios hombres de sólo mirarla». Don Crespo supone que lo que comieron los soldados fue chivito. Traveler, mordaz, sugiere lo que los soldados comieron fueron restos humanos («bípedo implume»). El comportamiento apasionado de Cleopatra en el texto de Shakespeare provoca en don Crespo y en la señora de Gutusso comentarios similares a los que esos personajes suelen hacer para hablar de los vecinos del barrio. Esto tiene un efecto cómico. Un lector argentino medianamente culto percibe en estos comentarios sobre la alta literatura por parte de personajes que no están habituados al contacto con ese tipo de textos un juego intertextual con el *Fausto criollo* publicado por Estanislao del Campo en 1866 (con el título *Fausto, Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta Ópera*)⁸.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La novela de Cortázar inserta dosis importantes de disimetría dentro de un conjunto en el que en general predomina la simetría. De ese par de ingredientes opuestos, el autor de *Rayuela* parece necesitar sobre todo el segundo, por mucho que exalte la irracionalidad a través del discurso de Morelli y de Horacio, por mucho que denueste el «razonamiento

8. Se trata de un clásico de la literatura argentina, un diálogo en el cual el gaucho Anastasio «El Pollo» le cuenta a su amigo Laguna (otro gaucho) lo que vio y lo que entendió durante la representación teatral de la ópera *Fausto* (que Gounod creó a partir de la obra de Goethe). Anastasio, que estaba en Buenos Aires por otras cuestiones, asistió a una función teatral por primera vez en su vida, movido por la curiosidad. El contraste entre el contenido dramático de la trama y los comentarios en lenguaje gauchesco de Anastasio, que no percibe la frontera entre realidad y ficción, tienen un efecto cómico inmediato. Un efecto semejante tienen los comentarios de don Crespo y la señora de Gutusso sobre Cleopatra y los otros personajes de la tragedia de Shakespeare.

binario», por mucho que exalte la conciencia analógica⁹. Lo hemos constatado a nivel de la estructura general de la novela, a nivel de los personajes y de las relaciones que entablan y acabamos de verlo también a nivel del trabajo intertextual. La simetría contribuye a la legibilidad (algunos críticos hablan incluso de cierto «didactismo»¹⁰). El juicio de valor que esta búsqueda de legibilidad merece varía mucho según los críticos, sobre todo en Argentina: algunos siguen hablando de *Rayuela* como de una obra maestra y otros afirman que Cortázar se ha vuelto hoy un «autor ilegible»¹¹. El debate vuelve a crispase cada vez que se reedita la novela; por el momento no parece vislumbrarse ningún consenso.

BIBLIOGRAFÍA CITADA:

BARRENECHEA, Ana María, «Los dobles en el proceso de escritura de *Rayuela*», en *Revista iberoamericana* N° 49 (125), Universidad de Pittsburgh, oct.-dic. 1983, p. 809-828.

BIANU, Zéno y VARENNE, Jean-Michel, *L'Esprit des jeux*, Paris, Albin Michel, 1990.

9. «¿Pero qué decir de la insuficiencia de la inteligencia binaria en sí misma? La existencia interna, la esencia de las cosas se le escapa. Puede descubrir que la luz es continua y discontinua a la vez, que la molécula de la bencina establece entre sus seis átomos relaciones dobles y que sin embargo se excluyen mutuamente; lo admite, pero no puede comprenderlo, no puede incorporar a su propia estructura la realidad de las estructuras profundas que examina. Para conseguirlo, debería cambiar de estado, sería necesario que otras máquinas que las usuales se pusieran a funcionar en el cerebro, que el razonamiento binario fuese sustituido por una conciencia analógica que asumiera las formas y asimilara los ritmos inconcebibles de esas estructuras profundas» (*Rayuela*, capítulo 86).

10. Daniel Link examina la novela y le reconoce muchos valores, pero habla de su «claridad (que a veces se vuelve iritantemente didáctica)» e insiste en su «didactismo aplastante». Cf. Daniel Link, *Fantasmas. Imaginación y sociedad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009, p. 374.

11. Véase una breve reseña sobre este debate en «*Rayuela*, ¿una novela eterna o envejecida?», artículo de Gustavo Yuste publicado en abril de 2019 en <<https://noticias.perfil.com/noticias/general/2019-04-04-rayuela-una-novela-eterna-o-envejecida.html>>.

- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire de symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982
- CORTÁZAR, Julio *Clases de literatura*. Berkeley, 1980, Buenos Aires, Alfaguara, 2013.
- , *Rayuela* (1963), Madrid, Alfaguara, 2013.
- GONZÁLEZ Scavino, Cecilia, «Los usos poéticos de la interferencia en Rayuela», en ¿Encontraría a Cortázar? *18 articles sur Rayuela et* Queremos tanto a Glenda, revue *Crisol* N° 8, Université Paris-Nanterre, 2019.
- LINK, Daniel, *Fantasmas. Imaginación y sociedad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
- YUSTE, Gustavo, «*Rayuela*, ¿una novela eterna o envejecida? », abril de 2019, en: <<https://noticias.perfil.com/noticias/general/2019-04-04-rayuela-una-novela-eterna-o-envejecida.html>>.

ARTIALISATION DU PAYSAGE DANS *NAUFRAGIOS* DE ÁLVAR NÚÑEZ CABEZA DE VACA

Benoît SANTINI

*Université du Littoral Côte d'Opale,
UR H.L.L.I. EA 4030*

Réfléchir sur le concept de paysage dans l'œuvre *Naufragios* d'Álvar Núñez Cabeza de Vaca nous invite, d'une part, à nous pencher sur la définition de paysage et, d'autre part, à nous intéresser à la présence dans la « relación » de ce même paysage élaboré à partir de l'observation effectuée par le conquistador lors de son long séjour en terres américaines : parti en 1527 pour la Floride en compagnie de 600 hommes dont le gouverneur Pánfilo de Narváez, Cabeza de Vaca sera de retour en 1536 avec seulement trois autres rescapés de cette aventure catastrophique qui leur aura fait traverser de vastes régions comme la Floride, le Texas, le Sonora, une partie de la Californie et l'état de Chihuahua¹. Walter Mignolo propose pour sa part une catégorisation des textes écrits pendant la conquête et désigne ce « grupo de textos » – dans lequel nous incluons le récit de Cabeza de Vaca – comme « relaciones de la conquista y de la colonización » et il rappelle que « el sentido que tiene el vocablo, en el siglo XVI, es el de “la narración o informe que se hace de alguna cosa que sucedió”² ». Cette définition reste relativement vague

-
1. Rodríguez, J.C. et Salvador, Á., *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Ediciones Akal, 2005, p. 25.
 2. Mignolo, W. « Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista », in Íñigo Madrigal, L. coord., *Historia de la literatura latinoamericana. Tomo I. Época colonial*,

mais met en avant deux aspects importants : tout d'abord, la narration ou le compte-rendu et, ensuite, l'idée d'un événement s'étant réellement produit, menant Cabeza de Vaca vers des « paysages » qu'il se plaît à décrire.

Selon le *Trésor de la langue française*, le paysage est une « Vue d'ensemble, qu'offre la nature, d'une étendue de pays, d'une région³ ». Le terme de paysage désigne dans les dictionnaires étymologiques, parmi ses multiples acceptions, un genre de peinture représentant un site champêtre. Dans le *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey ajoute que le mot, inventé à la Renaissance, désigne « l'étendue de pays que l'œil peut embrasser dans son ensemble⁴ ». Bernard Bomer, citant le *Petit Robert*, rappelle que le terme de paysage est « un tableau représentant la nature et où les figures (d'hommes ou d'animaux) et les constructions ("fabriques") ne sont que des accessoires⁵ ». Enfin, Alain Corbin écrit que « le paysage est façon d'éprouver et d'apprécier l'espace⁶ », tandis qu'Augustin Berque explique : « Le paysage ne se réduit pas aux données visuelles du monde qui nous entoure. Il est toujours spécifié de quelque manière par la subjectivité de l'observateur ; subjectivité qui est davantage qu'un simple point de vue optique⁷ ». Par conséquent, nous retiendrons les idées d'étendue, de peinture, d'observation, de subjectivité tout comme nous prendrons en compte la présence des « figures » humaines et animales, ainsi que de la végétation.

Nous souhaiterions donc aborder *Naufraios* en nous appuyant sur ces quelques définitions afin de nous demander comment Cabeza de Vaca, à partir de son expérience de conquistador, propose à son lecteur une vision très singulière du « paysage », à mi-chemin entre fiction et réalité et fortement liée aux arts. Cela nous permettra en particulier de réfléchir

Madrid, Cátedra, coll. « Crítica y estudios literarios », 1992, p. 70.

3. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Paysage ». URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/paysage>>.
4. Rey, A. dir., *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, 1998, p. 2623.
5. Bomer, B., « Le paysage, vu par les géographes... et par les autres », in Bomer, B., *Approches du paysage / Communications diverses*, *Bulletin de l'Association de géographes français*, 1994-1, p. 4.
6. Corbin, A., *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, p. 9.
7. Berque A., « Introduction », in Berque, A. dir., *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. « Pays / Paysages », 1994, p. 5.

à ce qu'écrivait Alain Roger : « L'artiste, quel qu'il soit, n'a pas à répéter la nature [...], il a pour vocation de la nier, de la neutraliser, en vue de produire les *modèles*, qui nous permettront, à rebours, de la *modéliser*⁸ ». Ainsi, il s'agit pour Alain Roger de montrer comment toute œuvre d'art procède à une « artialisation » du paysage, c'est-à-dire à une « opération artistique » permettant d'« intervenir sur l'objet naturel⁹ ». Pour ce faire, notre propos se divisera en trois points : tout d'abord, dans le premier axe, nous nous pencherons sur l'observation, la traversée et la volonté de nommer le paysage ; ensuite, le deuxième axe s'intéressera à la façon dont Cabeza de Vaca parvient à le modéliser puis, dans un troisième axe, nous verrons comment le conquistador parvient à peupler ce même paysage.

I. OBSERVER, TRAVERSER ET NOMMER LE PAYSAGE

Trinidad Barrera et Carmen de Mora Valcárcel écrivent que « En suma, podemos aventurar como teoría que las tierras recorridas por Núñez combinan, en su contemplación subjetiva del paisaje, las notas de paradisíaca y acogedora con las de alucinante y hostil¹⁰ ». Ce paysage, souvent défini à partir du mot « tierras » répété à foison, est peu détaillé et généralement décrit *a minima*. Cabeza de Vaca, au fil de sa « relación », « embrasse » du regard, « éprouve » et « apprécie » diverses « étendues » de territoires. L'emploi fréquent du verbe « ver » conjugué au passé simple ou laissé à l'infinitif prouve que c'est par la contemplation ou l'observation, dans le cas qui nous intéresse ici, de ces paysages traversés par les conquistadors de l'expédition de Narváez, que l'auteur est ensuite capable de décrire, avec une certaine distance temporelle – son texte étant écrit *a posteriori* –, les paysages découverts. Dans le chapitre IX, par exemple, Cabeza de Vaca écrit : « cuando amanesció vimos una isla pequeña, y fuimos a ella por ver si hallaríamos agua¹¹ ». Le paysage insulaire, décrit seulement à travers un simple et bref adjectif indiquant sa dimension (« pequeña »), est perçu par l'œil

8. Roger, A., *Court traité du paysage*, Paris, Éditions Gallimard, 2017 (1997), p. 18.

9. *Ibidem*, p. 22.

10. Barrera, T. et de Mora Valcárcel, C., « Los Naufragios de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca: entre la crónica y la novela », in *Actas de las II Jornadas de Andalucía y América*, vol. 2, Universidad de Santa María de la Rábida, 1983, p. 335.

11. Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios*, Madrid, Alianza Editorial, 2015, p. 113.

des conquistadors en quête d'eau. En effet, l'emploi de la première personne du pluriel (« vimos ») renforce l'idée d'expédition collective d'un groupe d'hommes dont fait partie Cabeza de Vaca, et qui se réduira dramatiquement. Si, au chapitre XXVIII, Cabeza de Vaca explique que « empecamos a ver sierras¹² », c'est parfois l'absence de certains paysages qui est mentionnée et qui, de fait, empêche Cabeza de Vaca de pouvoir les percevoir visuellement et donc d'en proposer une description par le biais de sa « relación ». Ainsi, dans le chapitre 8 consacré au départ d'Aute, Cabeza de Vaca déplore l'absence de « sierras » et donc l'impossibilité de pouvoir les observer : « en toda esta tierra no vimos sierra ni tuvimos noticias della en ninguna manera¹³ ». C'est donc par l'usage de la négation que l'auteur suggère la présence de territoires et d'un paysage plats, sans relief, caractéristique géographique réelle puisque le plus haut sommet de Floride ne dépasse pas les 105 m d'altitude. Cela se vérifie également dans le chapitre XIX lorsque Cabeza de Vaca écrit : « No vimos sierra en toda ella en tanto que en ella estuvimos¹⁴ ». Le paysage désolé semble émouvoir Cabeza de Vaca, écologiste avant l'heure, et ce dès le premier chapitre : « la tierra quedó tal que era gran lástima verla; caídos los árboles, quemados los montes, todos sin hojas ni yerva¹⁵ ». Trinidad Barrera, d'ailleurs, écrit que « La pupila de nuestro explorador queda impresionada: primeramente por el terreno, de tal forma que nos dice: "por tierra muy trabajosa de andar y maravillosa de ver, porque en ella hay muy grandes montes y los árboles a maravilla altos, y son tantos los que están caídos en el suelo, que nos embarazaban el camino de suerte, que no podíamos pasar sin rodear mucho y con muy gran trabajo..."¹⁶ ». La désolation atteint son paroxysme lorsque Cabeza de Vaca et ses compagnons découvrent à Apalache, au chapitre VII, des « grandes desiertos y despoblados¹⁷ ». Dans ce cas, il s'agit de ce qu'Alain

12. *Ibidem*, p. 173.

13. *Ibidem*, p. 111.

14. *Ibidem*, p. 149.

15. *Ibidem*, p. 88.

16. Barrera, T. et de Mora Valcárcel, C., *op. cit.*, p. 334.

17. Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, *op. cit.*, p. 104.

Roger appelle « le degré zéro du paysage¹⁸ », à savoir un paysage vidé de sa substance, dépeuplé et sans végétation.

Il arrive que l'auteur-témoin oculaire narre la traversée de ces paysages et le contact avec ceux-ci sans employer forcément un verbe de perception visuelle, même si l'observation de ces espaces est implicite. Pensons, par exemple, aux éléments aquatiques de ce paysage à commencer par les fleuves des régions par lesquelles transitent les protagonistes de cette aventure, et dont le courant peut représenter un grand danger mais qui permettent également de passer d'un espace à un autre. Cabeza de Vaca cite les noms de fleuves comme le Suwannee¹⁹, et ceux de l'île de Mal Hado, les « cuatro ríos que ay por la costa²⁰ » – qui pourraient correspondre à l'Oyster Creek, au Brazos, au San Bernardo et au Caney Creek²¹ ou au Trinity, au Brazos, au Colorado et au Río Grande²² –, le « río de la Magdalena » au chapitre VII²³ ou encore le « río de Palmas » au chapitre IX²⁴. À d'autres occasions, c'est la traversée des fleuves qui est mise en avant ; au chapitre V, Cabeza de Vaca écrit : « llegamos a un río que lo passamos con muy gran trabajo a nado y en balsas; detuvímonos un día en passarlo, que traía muy grande corriente », avant d'évoquer un peu plus loin dans ce même chapitre « el río que primero avíamos atravesado, que entrava por aquel mismo ancón », ajoutant que « no lo podimos passar²⁵. Nous apprenons ensuite que « llegamos a un río, el cual era muy hondo y muy ancho y la corriente muy rezia²⁶ ». Courant, profondeur, longueur compliquent donc le passage de ces fleuves qui

18. Roger, A., *op. cit.*, p. 118.

19. Álvarez Núñez Cabeza de Vaca, *op. cit.*, p. 96.

20. *Ibidem*, p. 135.

21. Ponton, B. et M'Farland, B.H., « Álvarez Núñez Cabeza de Vaca : a preliminary report on his wanderings in Texas », in *The Quarterly of the Texas State Historical Association*, Vol. 1, n° 3, janvier 1898, p. 175

22. Selon M. Bandelier, comme le rappelle Bethel Coopwood. Voir : Coopwood, B., « The Route of Cabeza de Vaca: Part I », *The Quarterly of the Texas State Historical Association*, Vol. 3, n° 2, octobre 1899, p. 113

23. Álvarez Núñez Cabeza de Vaca, *op. cit.*, p. 106-107.

24. *Ibidem*, p. 112.

25. *Ibidem*, p. 96 et 98.

26. *Ibidem*, p. 99.

engendrent d'ailleurs la noyade de certains des compagnons de Cabeza de Vaca : « Juan Velázquez [...] entró en el río, y la corriente, como era muy rezia, lo derribó del cavallo [...] y ahogó a sí y al cavallo²⁷ ». Ce sont donc davantage les difficultés rencontrées et le pouvoir dévastateur des fleuves que la description des paysages fluviaux qui intéressent dans ces cas précis Cabeza de Vaca.

À ces fleuves s'ajoutent les baies, les détroits, les îles et les lagunes désignées par des noms précis, tels que la baie de Tampa²⁸, la baie « de la Cruz²⁹ » (ou baie de Mobile), la « baía de Cavallos³⁰ » (baie de San Marcos ou d'Apalachicola), le détroit de San Miguel³¹ ou la présence d'une « isla³² », ainsi que, à Apalache, de « muchas lagunas grandes y pequeñas » évoquées au chapitre VII, mais aussi de lagunes permettant aux Espagnols d'aller « tomar agua³³ ». C'est donc la dialectique danger-secours qui caractérise les points d'eau dans *Naufragios*. Quant aux paysages terrestres tels que les monts, les pâturages, les déserts, qui seront examinés dans notre deuxième axe à partir de la façon dont Cabeza de Vaca les modèle, ils sont également peu détaillés et si généralisés qu'ils pourraient se situer dans d'autres parties du monde. Cette observation du paysage tantôt inhospitalier, tantôt accueillant, permet à Álgar de structurer sa « relación » et d'attirer l'attention de son lecteur, dont la confiance envers la véracité des descriptions peut être relative.

2. MODÉLER LE PAYSAGE

Cabeza de Vaca modèle à sa guise le paysage à partir de sa propre observation pour mettre en place une artialisation de celui-ci moyennant des procédés d'écriture bien précis. C'est par exemple par l'usage de l'énumération et de l'amplitude des phrases que le conquistador parvient à susciter de fortes impressions chez son lecteur. Ainsi, au chapitre VII,

27. *Ibidem*.

28. *Ibidem*, p. 91.

29. *Ibidem*, p. 110.

30. *Ibidem*, p. 111.

31. *Ibidem*, p. 112.

32. *Ibidem*.

33. *Ibidem*, p. 104.

le narrateur, par l'emploi de nombreux polyptotes, décrit le paysage et la végétation d'Apalache :

La tierra, por la mayor parte, desde donde desembarcamos hasta este pueblo y tierra de Apalache, es llana; el suelo, de arena y tierra firme; por toda ella ay muy grandes árboles y montes claros, donde ay nogales y laureles, y otros que se llaman liquidambares, cedros, savinas y enzinaz y pinos y robles, palmitos baxos, de la manera de los de Castilla³⁴.

La luxuriance de ce *locus amoenus*, la profusion d'arbres d'espèces diverses, énumérés par la récurrence de la formule impersonnelle « hay » montre l'émerveillement de Cabeza de Vaca face à une flore variée mais souvent comparée à celle de l'Espagne. José Pardo Tomás et María Luz López Terrada écrivent au sujet de *Naufragios* que « el recurso que más frecuentemente utiliza es la comparación de los paisajes con otros similares de la península³⁵ ». Ce procédé est en effet fréquent chez Cabeza de Vaca qui procède donc à une sorte d'européanisation des paysages américains afin de faciliter la représentation de ces espaces par le roi à qui est destiné la « relación ». Ainsi, au chapitre XVII il mentionne les noix qui « son del tamaño de las de Galizia » ou encore, au chapitre XXVII, parle d'un fleuve « tan ancho como el de Sevilla³⁶ ». L'artialisation du paysage est donc élaborée, dans ce cas, par un comparatif entre celui de régions espagnoles et celui des terres américaines.

Cette même artialisation et cette modélisation du paysage se font au moyen de descriptions hyperboliques où abondent les superlatifs souvent laudatifs. Au chapitre V, Cabeza de Vaca fait allusion aux « muy grandes montes », puis, au chapitre VI, évoque les « muy espesso monte y grandes arboledas y muchos piélagos de agua » et, au chapitre VII, parle de la terre « muy mala de andar³⁷ » ; dans l'île de Mal Hado l'auteur écrit, au chapitre XXIII, que « fuimos a parar a un monte muy grande e cogimos muchas hojas de tunas », tandis qu'au chapitre XIX il

34. *Ibidem*, p. 102.

35. Pardo Tomás, J. et López Terrada, M.L., *Las primeras noticias sobre plantas americanas en las relaciones de viajes y crónicas de Indias (1493-1553)*, Valence, Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia, 1993, p. 165.

36. Álvarez Núñez Cabeza de Vaca, *op. cit.*, p. 137 et 170.

37. *Ibidem*, pp. 100, 101, 103.

explique que « Por toda la tierra ay muy grandes y hermosas dehesas y de muy buenos pastos para ganados, e parésceme que sería tierra muy fructífera si fuesse labrada y habitada de gente de razón³⁸ ». Au chapitre VII nous lisons : « Por allí la tierra es muy fría; tiene muy buenos pastos para ganados » et, au chapitre XXXII, relatif à l'arrivée des survivants en Nouvelle Galice, est mentionnée « la tierra muy fértil y muy hermosa y muy llana de aguas y de ríos³⁹ ». Toutefois, à certaines occasions, les superlatifs ou quantitatifs dépréciatifs constituent le revers de la médaille de ce paysage américain à double facette : au chapitre XXX, Cabeza de Vaca fait référence aux « cincuenta leguas de despoblado de muy ásperas sierras, y por ser tan secas no avía caça en ellas, y por esto passamos mucha hambre⁴⁰ », mettant en exergue, par là même, les graves conséquences sur le bien-être et l'alimentation des conquistadors.

La modélisation du paysage par Cabeza de Vaca débouche aussi sur l'élaboration textuelle d'une carte géographique indiquant les distances (« leguas »), les reliefs (« montes », « sierras »), les caractéristiques des territoires (paysages luxuriants ou marqués par la sécheresse). Mais c'est également un tableau que peint Cabeza de Vaca, – bien avant certains tableaux du Douanier Rousseau représentant des fruits exotiques –, rappelant ainsi la définition initiale de paysage, fortement liée à l'élément pictural. De véritables natures mortes sont ainsi créées à partir des allusions aux fruits poussant en ces paysages et aux couleurs de ceux-ci : au chapitre XXII, Cabeza de Vaca écrit que « en todo el día no comíamos más de dos puños de aquella fruta, la cual estava verde », au chapitre XXIII cite les « hojas de tunas y tunas verdes asadas » et, au chapitre XXIX, au sujet des « piñas » dit : « cuando están verdes muélenlos y házenlos pellas, y así los comen⁴¹ ».

Si, selon la terminologie d'Alain Roger, Cabeza de Vaca procède à une artialisation *in visu*, c'est-à-dire à partir de l'observation, il fait référence aussi dans sa « relación » à une sorte d'artialisation *in situ* dans la mesure où une intervention de l'être humain sur le paysage est également abordée. Dans le chapitre XXXVI, dont l'action se situe au

38. *Ibidem*, p. 161, 149.

39. *Ibidem*, pp. 102, 193.

40. *Ibidem*, p. 181.

41. *Ibidem*, p. 159, 162, 177.

Mexique, Cabeza de Vaca explique que : « nosotros les mandamos que hiziessen iglesias y pusiessen cruces en ellas, porque hasta entonces no las avían hecho⁴² ». Si ces constructions ont une visée évangélisatrice, on peut considérer qu'il s'agit également d'une intervention artistique sur le paysage débouchant sur l'érection de monuments artistico-religieux par l'homme.

3. PEUPLER LE PAYSAGE

C'est le peuplement humain, animal et végétal qui est décrit dans l'ouvrage de Cabeza de Vaca. Pour ce qui est de l'évocation du peuplement humain, il se caractérise par la présentation de l'habitat, des coutumes et des différentes tribus rencontrées au fil de l'expédition. A la fin du chapitre II, Cabeza de Vaca écrit que « vimos ciertas casas y habitaciones de indios » – une fois encore par l'emploi du verbe « ver » –, cite les « buihíos o casas » ou encore mentionne, au chapitre VI, les « casas pequeñas » d'Apalache⁴³. Il en profite, par une véritable contamination linguistique, pour utiliser le terme *arahuaco* « buhío » correspondant originellement à la cabane des Taínos, Indiens des Grandes Antilles, avant de désigner dans *Naufraios* les habitations des Indiens des territoires traversés de la Floride au Mexique. Le paysage est parsemé de ces habitations dont le nombre est parfois donné par le conquistador dans un souhait de précision, sans toutefois que le lecteur ne soit certain de la véracité de ces chiffres : « hallamos otro pueblo de quinze casas » (chapitre IV), « avía cincuenta casas » (chapitre XXIII), « llegamos a cien casas de indios » (chapitre XXVII), tout comme les matériaux dont ils sont construits : « El edificio es de paja y están cercados de muy espesso monte y grandes arboledas y muchos piélagos de agua » à Apalache (chap. VI), « Sus casas son edificadas de esteras sobre muchas cáxcaras de ostiones » (chapitre XIV)⁴⁴.

Par ailleurs, l'auteur énumère, au fil de sa narration, les noms des tribus qu'il côtoie et qui, aujourd'hui, ont pour la plupart disparu. Ces groupes indiens, parmi lesquels figurent les Sioux non nommés

42. *Ibidem*, p. 204.

43. *Ibidem*, p. 89-90 et 101.

44. *Ibidem*, p. 92, 161, 170, 101, 130.

tels quels, vivaient au bord du Río Grande, dans les états actuels du Nevada, de l'Utah, de l'Idaho, du Montana, de l'Oregon, du Wyoming, du Colorado, du Nouveau Mexique, du Texas, d'Arizona et de la partie nord-est de Californie comme l'explique Roberto Ferrando⁴⁵. Parmi la longue liste d'Indiens avec lesquels il est en contact, Cabeza de Vaca cite, entre autres, les Capoques et Han au chapitre XV, les Quevenes, Deaguanes et ceux de Charruco au chapitre XVI, les Mareames et Yguaces au chapitre XVIII, les Anagados et Camones au chapitre XIX, les Avavares au chapitre XX⁴⁶. Les nombreuses coutumes de ces Indiens sont également narrées, qu'il s'agisse de l'alimentation, des rapports familiaux ou des fêtes, les « areítos », cérémonie des Indiens vivant aux Antilles et définie par Gonzalo Fernández de Oviedo dans son *Historia general y natural de las Indias*⁴⁷.

À ce peuplement humain s'ajoute le peuplement animal. Au chapitre VII, à travers l'usage de l'énumération, Cabeza de Vaca écrit au sujet

45. Cité par Mariani, C., *Un conquistador à la découverte de l'autre. Les « Naufragios »* d'Alvar Núñez Cabeza de Vaca, thèse de Doctorat ès Lettres, sous la direction de Bernard Lavallé, Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, 2012, p. 13. Ferrando évoque les communautés indiennes suivantes : les Atapacas « que convivirían con los carau-cavas que se extendían hasta la orilla izquierda del río Grande » (chapitre XV) ; les Indiens guaras, les Indiens mayeye avec lesquels reste Cabeza de Vaca « mientras Lope de Oviedo se quedaba para siempre con una tribu de origen tunica » (chapitre XVI) ; les Toncavas, les peuples caddos (au chapitre XVIII) ; les Coahuiltecas, « situados desde la orilla izquierda del Río Grande, hasta el Noroeste de México » (chapitre XIX) ; les Caddos, appartenant à la famille des Sioux (chapitre XX) ; les Shoshon qui occupaient « una gran parte de la meseta norteamericana, o sea, los Estados de Nevada, Utah e Idaho, por completo ; y gran parte de los de Montana, Oregon, Wyoming, Colorado, Nuevo Méjico, Tejas, Arizona y la parte Nordeste de California » (chapitre XXVIII) ; les « Sipanes, pertenecientes a los atapascos, que vivían a orillas del Río Grande » (chapitre XXX) ; il évoque aussi « Los indios pueblos [que] ocupan tres zonas : la más característica, la más oriental, es la del Río Grande ; una segunda, la del Nordeste de Arizona ; y, por último, la zona limítrofe entre los Estados de Nuevo Méjico y Arizona, junto a un afluente del Río Colorado », et ajoute que « En esta región de Nuevo Méjico se reúnen, sin mezclarse, gentes de tres familias distintas lingüísticamente y rodeadas por las tribus atapascas de apaches y navajos » (chapitre XXXI). Enfin, il cite les « Indios tarahumara » (chapitre XXXII), les « Cahistas, del grupo de los sinaloa » (chapitre XXXIV).

46. Álvor Núñez Cabeza de Vaca, *op. cit.*, pp. 132, 133, 137, 142-143, 148-149, 150.

47. Fernández de Oviedo, G., *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra-firme del mar océano. Primera parte*, Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1851, p. 127.

d'Apalache : « Los animales que en ellas vimos son: venados de tres maneras, conejos y liebres, osos y leones y otras salvaginas, entre los cuales vimos un animal que trae los hijos en una bolsa que en la barriga tiene⁴⁸ [...]; ay aves de muchas maneras, ansares en gran cantidad, patos, ánades, patos reales, dorales y garçotas y garças, perdizes; vimos muchos halcones, neblíes, gavilanes, esmerejones y otras muchas aves⁴⁹ ». Au chapitre XVIII, au sujet de l'île de Mal Hado, Cabeza de Vaca écrit :

Por la tierra ay muchos venados y otras aves e animales de las que atrás he contado. Alcançan aquí vacas⁵⁰ e yo las he visto tres vezes y comido dellas, y parésceme que serán del tamaño de las de España; tienen los cuernos pequeños, como moriscas, y el pelo muy largo, merino, como una bernia; unas son pardillas, y otras negras, y a mi parecer tienen mejor y más gruessa carne que las de acá⁵¹.

Cela permet au conquistador de faire référence à des animaux typiques du continent américain et ainsi de capter l'attention de son lecteur, comme cette mention au « perrillo pequeño » comestible (chapitre XI)⁵², qui pourrait correspondre à l'ancêtre du *chihuahua* actuel, le *techichi*, chien sans poils et incapable d'aboyer, et dont Colomb, dans son journal de bord résumé par Las Casas, Cortés dans ses *Cartas de relación* ou Bernal Díaz del Castillo dans son *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, font mention, comme le signale Ricardo Eduardo Latham⁵³. Cabeza de Vaca renvoie aussi aux arachnides et aux annélides comme par exemple, au chapitre XXIX (« Las mugeres nos traían las tunas y arañas y gusanos, y lo que podían aver ») mais aussi aux poissons au chapitre IX dans « la baía de Caballos » : « hallamos muchas liças y huevos dellas, que estavan secas, que fue muy gran remedio para la necesidad que llevávamos » ou au chapitre XVII aux crustacés et

48. Il s'agit de l'opossum.

49. Álvarez Núñez Cabeza de Vaca, *op. cit.*, p. 102-103.

50. Ce sont en fait des bisons.

51. Álvarez Núñez Cabeza de Vaca, *op. cit.*, p. 146-147.

52. *Ibidem*, p. 121.

53. Latham, R., *Los animales domésticos de la América precolombina*, Santiago du Chili, Imprimerie Cervantes, 1922.

mollusques : « cangrejos y mariscos⁵⁴ ». Cabeza de Vaca tâche de mêler habilement descriptions ethnographiques, animales et botaniques ainsi qu'invention et approximations, faisant de *Naufraños* une relation singulière, une « opération artistique » à travers laquelle l'auteur intervient, par l'usage de l'exagération et de la comparaison, sur l'espace naturel qu'il a observé.

CONCLUSION

Comme l'écrit Maura dans son essai sur *Naufraños*,

Para poder afirmar que los *Naufraños* de Álvaro Núñez se salen de su papel específicamente limitado de crónica, hay que basarse en hechos fehacientes. No limitándose a comparar su obra con otras crónicas contemporáneas, ya que su *Relación* no ofrece ningún interés histórico –no se mencionan importantes batallas ni conquistas de civilizaciones esplendorosas– salvo la información que se da sobre la etnografía, fauna y flora, de la que Álvaro Núñez sabrá sacar muy buen partido ya que será lo único que pueda dar crédito a su testimonio⁵⁵.

Si ce paysage et les éléments qui le composent sont au cœur du texte de Cabeza de Vaca, ce que constate le lecteur c'est l'absence de descriptions détaillées de ceux-ci. L'auteur va à l'essentiel, évitant ainsi de se perdre dans les détails. S'agit-il d'un mécanisme d'écriture voulu ou alors ce qui s'apparente à une sorte de superficialité ne serait-il pas le résultat de failles de la mémoire puisque, rappelons-le, le conquistador compose son texte après son retour en Europe ?

Ainsi que nous l'avons vu, c'est bel et bien le travail d'observation effectué par ce témoin oculaire que fut Cabeza de Vaca qui nous permet d'apprécier un texte où sont présentés le paysage ainsi que les habitants, les animaux et les végétaux. Si le chroniqueur se remémore – parfois avec difficulté en raison de l'éloignement temporel entre aventure et écriture – animaux et Indiens aperçus dans les contrées traversées (chapitre VII : « los animales que en ellas vimos », « Cuantos indios vimos

54. Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, *op. cit.*, p. 141.

55. Maura, J.F., *El gran burlador de América: Álvaro Núñez Cabeza de Vaca*, Valence, Université de Valence, coll. « Parnaseo-Lemir », 2011, p. 43.

desde la Florida⁵⁶ »), il « éprouve » également le paysage par le sens de l'ouïe : « parescióme que oía el tumbo de la mar » écrit-il au chapitre X, sans oublier le toucher lors de l'évocation des blessures du conquistador : « traía yo los dedos tan gastados que una paja que me tocasse me hazía sangre dellos » (chapitre XVI)⁵⁷ ou encore le goût puisque les épisodes où les protagonistes s'alimentent de ce que leur offre ce paysage (figues de Barbarie, maïs, poissons, etc.) sont fréquents. *Naufragios* est donc fortement lié aux sensations et à l'expérience corporelle de Cabeza de Vaca au cœur des paysages du sud des États-Unis pendant près de dix ans. Par conséquent, ce paysage, qui accueille Cabeza de Vaca et ses compagnons, provoquant leur admiration, leur crainte, semant des pièges sur leur parcours ou constituant, à d'autres occasions, un havre de paix et un refuge pour ceux-ci, est la preuve de ce qu'Alain Roger, dans son traité sur le paysage, appelle une « sensibilité paysagère⁵⁸ » : Cabeza de Vaca en fait indéniablement preuve dans cette relation de voyage qui, encore à notre époque, continue de fasciner le lecteur-spectateur des aventures de l'auteur de *Naufragios*.

56. Álvarez Núñez Cabeza de Vaca, *op. cit.*, pp. 102, 105.

57. *Ibidem*, p. 120, 134.

58. Roger, A., *op. cit.*, p. 13.

BINARISMO EN *RAYUELA*: EL GÉNERO COMO FORMA DE VIDA

Laura GENTILEZZA

*Université Paris-Est IMAGER
CREER / Red Li.Ri.Co.*

En un artículo que ha vuelto a publicar recientemente en el libro *De la carrera a la edad II. De regreso*, Gonzalo Celorio afirma que haber leído *Rayuela* no sólo los cambió, a él y su generación, como escritores y lectores sino que produjo un cisma más profundo en su forma de vida:

Rayuela nos cambió la vida, es decir nos modificó moralmente. Después de su lectura no volvimos a ser nunca los mismos que antes: cambiamos nuestra manera de caminar, de subir una escalera, de hacer el amor, de oír música, de leer. En sus páginas supimos del amor risueño y de la ternura sosegada tan ausentes en la tradición literaria de nuestra lengua [...]¹.

La de Celorio es una posición clara y conocida con respecto al libro y a la lectura. Les atribuye a ambos el poder de modificar el espacio vital, la manera de vivir, de sentir, de representarse las cosas del mundo que están fuera de la diégesis y de trascenderla para ingresar en la vida misma de quien lee. En el caso de *Rayuela* pareciera que lo que ocurre es una intervención del libro en la vida de una generación. Tanto en la reflexión de Celorio como en varias entrevistas realizadas al mismo

1. Celorio, G., «Rayuela y mi generación», *De la carrera de la edad II. De regreso*, México, Fondo de Cultura Económica, 2019.

Cortázar², se desprende la constatación de que este libro, cuyo destinatario imaginado era la propia generación del autor, tuvo más éxito en la generación siguiente, lo que constituyó para Cortázar un logro preciado. Como si el libro hubiera podido condensar algo del espíritu del momento y convocar desde ese lugar a los jóvenes que encontraron en sus formulaciones las frases con las que narrar su propia experiencia. En ese sentido, caminar, hacer el amor o leer llevaron para los veinteañeros de los sesenta la forma de la sintaxis de *Rayuela*. Por eso mismo, quizás, cuando Celorio escribe su novela *Y retiemble en sus centros la tierra*, cuyo título es un verso del himno nacional mexicano, filtra una cita del tan mentado capítulo 7 del libro de Cortázar:

Le das un trago a tu cerveza. Alzas tu caballito de tequila con pulso incierto pero con muy bien afianzado protocolo porque eres ceremonioso hasta cuando bebes solo y te ves precisado a brindar contigo mismo o brindar en ausencia, y, *por un azar que no buscas comprender ahora*, tu caballito choca, a través del espejo, con el de la señora entrecana, que despliega una generosa sonrisa al alzar su copa³.

Esa frase probablemente se ha inscripto en el discurso de Celorio de modo tal que cifra el punto donde la novela toca la generación de jóvenes ávidos por una ruptura de estructuras tradicionales, como se verá más tarde en el '68 francés y en el mexicano⁴. La formulación literaria de Celorio lleva inscripta la sintaxis de Cortázar.

2. Una recopilación de varias entrevistas otorgadas por Cortázar aparece en los artículos de Julio Premat y de Mariángeles Fernández donde ambos hilvanan sus argumentaciones a partir del discurso (cf. Fernández, M., «Aproximación a la idea del lector cómplice en Julio Cortázar» en *Letral*, 12, 2014 y Premat, J., «Dar el salto. Los comienzos de *Rayuela*» en *Cuadernos Li.Ri.Co.*, N° 9, 2013, [En línea: <<https://journals.openedition.org/lirico/1157>>]).
3. Celorio, G., *Y retiemble en sus centros la tierra*, Barcelona, Tusquets, 1999, p. 70-71. La cursiva es nuestra.
4. *Rayuela* fue publicada en Buenos Aires, en 1963, por la Editorial Sudamericana gracias al editor Francisco Porrúa, cuando Cortázar ya vivía en París hacía más de una década. Cinco años después tienen lugar en Francia y en México dos movimientos estudiantiles. Las revueltas de París durante mayo de 1968 fueron un intento por parte de los estudiantes de combatir un sistema universitario anquilosado que excluía de la vida universitaria la participación activa del estudiantado y determinaron gran parte del espíritu crítico intelectual de las décadas que siguieron. En ese momento, Cortázar participó en la toma de la Casa Argentina de la Ciudad Internacional Universitaria de

Ahora bien, al mismo tiempo persiste en la crítica la idea de que la novela está «fechada», como Celorio recuerda más tarde en el mismo artículo. Esta impresión va acompañada de un argumento difícil de refutar: fue el contexto histórico de los sesenta el que envolvió la novela del aire necesario para conmover tanto a los lectores. Pasado el tiempo y los acontecimientos, los sentidos que evocaba siguieron refiriéndose a los cuestionamientos coyunturales y no trascendieron su época ni pudieron convertir el libro en un clásico, como sí ocurrió sin dudas con *Cien años de soledad*.

Sin embargo, desde el aniversario de la primera publicación de la novela en 2013, que justificó la aparición tanto de una edición especial como de diversos artículos que revisitan el texto, la discusión en torno a *Rayuela* plantea una paradoja. Esta edición renueva la circulación del libro y reactiva su lectura a pesar de que ignoremos si aún genera, medio siglo después de su primera aparición, una conmoción vital como la que atravesaron Celorio y su generación. Si esa comunicación con las generaciones jóvenes existe, quedan por determinar los resortes sobre los cuales puede sostenerse la lectura de un libro que se instaló en la escena cultural latinoamericana y europea en una coyuntura tan diferente de la que ofrece este comienzo de milenio.

Habría que indagar entonces si la lectura de esta novela resiste la coyuntura contemporánea renovando la forma de vida de quien la lee,

París que llevaron adelante los estudiantes e investigadores que se encontraban allí alojados y donde él mismo había residido durante pocos meses apenas llegado a la ciudad. «Homenaje a una Torre de Fuego», breve declaración publicada en la revista uruguaya *Marcha*, es el testimonio donde Cortázar elogia el espíritu de los jóvenes de la casa que haciéndose eco del clima del mayo parisino condensaron el espíritu de toda la Argentina y de América Latina entera. A principios de octubre tiene lugar la represión del movimiento estudiantil del '68 en la Plaza de las Tres Culturas de la Ciudad de México. La matanza de Tlatelolco dejó un saldo de víctimas negado por el estado mexicano que salió a la luz sobre todo en publicaciones inglesas como *The Guardian*. Este suceso provocó la renuncia a su cargo de embajador ante la India de Octavio Paz y la escritura del ensayo «Olimpiada y Tlatelolco», que se publicó luego como anexo a *El laberinto de la soledad*, donde Paz lee en línea estos dos acontecimientos en el horizonte de un movimiento de estudiantes que trasciende las fronteras nacionales y que alerta sobre las derivas que la forma de vida capitalista podría producir. Ambos escritores, que no comparten los mismos alineamientos políticos, manifiestan una profunda preocupación por la juventud que viene y ven en ella, levantando fronteras nacionales, una generación que comparte un espíritu estudiantil y cuestionador y que, por eso mismo, es combatida y reprimida.

tal como evocaba Celorio, o si, en cambio, es la bohemia romántica que irradia el texto, fruto también del éxito comercial del «boom latinoamericano», lo que continúa inscribiéndola en la agenda de lectura.

En este análisis sobre *Rayuela*, nos proponemos estudiar en qué medida las discusiones contemporáneas encuentran en ese texto formulaciones para poder ser enunciadas. Nuestra perspectiva busca inscribir en la línea de los estudios de género una reflexión que piense la variación en torno a la noción de binarismo y, desde este ángulo, revisar las posibilidades que tiene *Rayuela* de interpelar a las generaciones más jóvenes medio siglo después.

INSTAURACIÓN BINARIA

El tablero de dirección que encuentra quien lee *Rayuela* luego de pasar las primeras páginas protocolares de cualquier libro demanda una decisión en la que se juega una opción de lectura, que para este libro no es la única. Aquí el objeto libro no impone sus reglas tradicionales que suponen abrir la tapa hacia la izquierda y leer las páginas tal como van pasando, sino que propone dos opciones que, como dice Julio Premat, abren la puerta a todas las opciones⁵. Esta instauración binaria cuestiona de algún modo el tipo de gesto que este objeto le pide a quien lo lee, desde antes de entrar en la diégesis. El movimiento del objeto en las manos del lector no será el mismo, puesto que se pueden pasar las páginas o se pueden ir intercalando los capítulos llamados «De otros lados. (Capítulos prescindibles)» a partir de la grilla del tablero.

Cualquiera sea la decisión que se tome al comenzar el texto, ya sea continuar la lectura en el orden tradicional o iniciarla en el capítulo 73, el cuerpo, el desplazamiento y el movimiento se ponen en escena en la diégesis:

¿Encontraría a la Maga? Tantas veces me había bastado asomarme, viniendo por la rue de Seine, al arco que da al Quai de Conti, y apenas la luz de ceniza y olivo que flota sobre el río me dejaba distinguir las formas, ya su silueta delgada se inscribía en el Pont des Arts, a veces andando de un lado a otro, a veces detenida en el pretil de hierro, inclinada sobre el agua. Y era tan

5. Premat, J., «Dar el salto. Los comienzos de *Rayuela*». Art. cit.

natural cruzar la calle, subir los peldaños del puente, entrar en su delgada cintura y acercarme a la Maga que sonreía sin sorpresa, convencida como yo de que un encuentro casual era lo menos casual en nuestras vidas, y que la gente que se da citas precisas es la misma que necesita papel rayado para escribirse o que aprieta desde abajo el tubo del dentífrico⁶.

Sí, pero quién nos curará del fuego sordo, del fuego sin color que corre al anochecer por la rue de la Huchette, saliendo de los portales carcomidos, de los parvos zaguanes, del fuego sin imagen que lame las piedras y acecha en los vanos de las puertas, [...] ⁷.

Todas las imágenes que devuelven los dos incipits corresponden al universo de una *flanêrie* romántica, la deriva, el encuentro casual que no es casual, el escenario de París, la noche, el fuego. La errancia de los personajes y del fuego será una constante «Del lado de allá» y «De otros lados» y es de algún modo una metáfora del movimiento que le propone el texto a quien lee.

Ese movimiento de los personajes y de la lectura que instaura un binarismo tiene su correlato en las metáforas con las cuales la narración se representa las posibilidades de interpretación que encontrará el texto. Lo dice Morelli en sus notas «pedantísimas» donde explica el proyecto de «antinovela»:

Escritura demótica para el lector-hembra (que por lo demás no pasará de las primeras páginas, rudamente perdido y escandalizado, maldiciendo lo que le costó el libro), con un vago reverso de escritura hierática⁸.

Posibilidad tercera: la de hacer un lector cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*⁹.

La «antinovela» entonces se opone a la novela realista, tal como Unamuno había imaginado su *nivola* a principios del siglo XX, en la

6. Cortázar, J., *Rayuela*, México, Alfaguara, 2013, p. 17

7. Cortázar, J. *Rayuela*, *op. cit.*, p. 409.

8. Cortázar, J., *Rayuela*, *op. cit.*, p. 422.

9. Cortázar, J., *Rayuela*, *op. cit.*, p. 423.

medida en que busca un «lector cómplice» que es el reverso del «lector-hembra». El cómplice podrá entrar en el juego que la «antinovela» propone sin esperar del texto ni climas, ni ambientes, ni sentimientos, y tendrá acceso a una suerte de aura del momento de la creación literaria puesto que podrá conectarse con la experiencia del novelista en su momento y en su forma, es decir, también en su sintaxis, tal como le ocurre a Celorio que filtra la sintaxis de Cortázar en su propia novela. Mientras que el lector-hembra «se quedará con la fachada»¹⁰, con el «desarrollo convencional»¹¹ sin percibir ese murmullo casi místico que remite a la creación.

En este punto Cortázar pareciera anticiparse por la negativa a los estudios de género que se instalan en el mundo académico pocos años después y darles el material que necesitan para articular ese horizonte teórico con la crítica literaria. Esa oposición entre el «lector cómplice» y el «lector-hembra» no hace más que recordar las parejas con las que Hélène Cixous instaure su deconstrucción del sistema de valores de la cultura logocéntrica patriarcal donde todo lo asociado a lo femenino remite a la pasividad:

Activité/Passivité
Soleil/Lune
Père/Mère
Tête/Sentiment
Intelligible/Sensible
Logos/Pathos

Mâle/Femelle¹²

Cada par esconde la oposición *homme/femme* en la que la segunda queda supeditada al primero. Podríamos agregar a la lista la pareja de lectores que según *Rayuela* elabora el sentido de la lectura. En la cultura logocéntrica, el sentido se construye a partir de pares binarios opositivos donde se libra una batalla que siempre es ganada por el *mâle* porque no hay lugar para ambos en esa dinámica de la oposición.

10. Cortázar, J., *Rayuela*, op. cit., p. 424.

11. Cortázar, J., *Rayuela*, op. cit., p. 422.

12. Cixous, Hélène, *La Jeune Née*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975, p. 115-116.

En este punto el texto está fechado, no resiste una lectura que no intente subvertir los términos y esto es porque no resiste una escritura. A pesar de todas las intervenciones que realiza Cortázar sobre las normas de escritura, no interviene el género. Describe su intervención pero no la escribe. Sería difícil imaginar que este texto pudiera ser escrito con estos términos en 2013. Pero también es difícil imaginarlo en fechas más cercanas a la primera publicación. De hecho más tarde, en una entrevista, Cortázar se arrepiente de la elección de ese término:

Yo debía poner «lector pasivo» y no «lector-hembra», porque hembra no tiene por qué ser pasiva continuamente, lo es en ciertas circunstancias, pero no en otras, lo mismo que un macho.¹³

Esta división entre los lectores que Cortázar se representa con ayuda de la metáfora del binarismo biológico es instaurada desde la tabla de dirección y se revela finalmente monolítica. Ese lector imaginado no es otro sino un desdoblamiento de sí mismo:

—Feliz del que encuentra sus pares, los lectores activos —recitó Wong—¹⁴.

El lector cómplice es también «*mon semblable, mon frère*»¹⁵, es decir, uno igual al narrador, otro narrador. La imposibilidad de Cortázar de escribir «lector-macho»¹⁶, que sería el opuesto del «lector-hembra», no sólo da cuenta de la asociación entre pasividad y feminidad sino, sobre todo, de una relación plana con la lengua que no advierte los matices que las discusiones contemporáneas mantienen sobre la cuestión. Fácil sería entonces, desde los debates actuales, hacer una lectura donde sencillamente se buscaran los significantes que vinculan el discurso de Cortázar con aquel donde todos los sentidos asociados a lo femenino quedan supeditados a otros significantes que, además, no están mencionados como masculinos porque esa cuestión está invisibilizada. Este último punto es más interesante para la crítica puesto que, incluso Cortázar que pretende hacer de la intervención sobre el género un punto central de su

13. Picón Garfield, E., *Cortázar por Cortázar*, México, Universidad Veracruzana, 1978, p. 788.

14. Cortázar, J., *Rayuela*, *op. cit.*, p. 467.

15. Cortázar, J., *Rayuela*, *op. cit.*, p. 424.

16. La palabra «macho» aparece, en esta extensísima novela, una sola vez, en el capítulo 15 (cf. Cortázar, J., *Rayuela*, *op. cit.*, p. 72)

poética, al menos en este texto, no puede intervenir sobre el género en esa coyuntura sociopolítica y luego se excusa con un argumento políticamente correcto. La ausencia de una categoría como «lector-macho» no hace más que señalar esa posibilidad.

El par «lector cómplice»/«lector-hembra» muestra en todo caso un universo de sentidos y de oposiciones que años más tarde quedará evidenciado en trabajos como el de Cixous y da cuenta también del modo en que esta narración construye la instancia lectora como un espacio regido por la oposición entre quienes podrán y quienes no podrán. El deseo de hallar un lector cómplice supone la posibilidad de encontrar una suerte de igual que descifre el texto de la misma manera, un texto, por otro lado, cuyo recorrido de lectura se muestra aparentemente abierto y se revela en este punto como eminentemente cerrado en esa posibilidad: finalmente es quien sea igual al narrador quien atravesará la fachada y creará, sobre todo, que el libro vale lo que pagó por él.

En esta misma línea José Amícola estudia la sexualidad en la diégesis de la novela.

Cortázar no deja de exhibir en su obra, sin embargo, una postura en la que la sexualidad aparece exclusivamente comprendida compartimentadamente como oposición binaria, continuando así la línea del falicismo de la época clásica griega, como aparece documentada desde los estudios de Foucault y sus sucesores [...] ¹⁷.

Amícola no lo dice pero su análisis sirve incluso para pensar el capítulo con el que comenzó la escritura del libro y que finalmente Cortázar no incluyó en *Rayuela* pero publicó en la *Revista Iberoamericana* diez años después de la aparición de la novela ¹⁸. Ese capítulo es una suerte de reverso del capítulo 5, en el que Oliveira somete sexualmente a la Maga en un hotel, con la diferencia de que en aquel primer capítulo los personajes eran Traveler y Talita. Mientras ella duerme, Traveler toma un ovillo de hilo negro y corta trozos cuyas puntas pega en alguna parte del cuerpo de Talita y en alguna parte o mueble de la habitación,

17. Amícola, J., «Cortázar: The smiler with the knife under the cloak» en *Orbis Tertius*, 4, 7, 2000, p. 4.

18. Cortázar, J., «Un texto inédito de Cortázar. Un capítulo suprimido de *Rayuela*» en *Revista Iberoamericana*, Volumen 39, Número 84, diciembre 1973, p. 387-398.

dejándola en medio de una telaraña en la que cualquier movimiento podría provocar un caos. Cortázar reproduce esta escena al final de la novela durante la noche que Oliveira pasa en el hospital psiquiátrico, dando cuenta de que también entre las escenas y los espacios literarios se establecen pares binarios.

La instauración del binarismo de lectura con el que Cortázar interviene el género novela pareciera, desde nuestro recorrido, un correlato del binarismo genérico arraigado en la cultura. Se revela entonces como una estrategia que busca generar un efecto de lectura que, a la luz de las discusiones contemporáneas, exhibe finalmente en qué medida la representación del otro reposa sobre esos resortes. En este sentido: «La novela se contenta con un orden cerrado»¹⁹.

En todo caso, eso no habla de las posibilidades o no de un escritor sino del estado de una lengua y de una literatura y de los espacios que este escritor eligió y pudo transgredir.

¿FUSIÓN BINARIA?

Así formulado, el binarismo instauraría lo contrario de lo que propusimos al principio: si los dos posibles caminos de lectura permitían una multiplicación de posibilidades, puesto que el hecho de proponer una segunda opción abría el camino a todas las opciones, en el final de nuestro análisis pareciera que esas dos opciones son finalmente coletazos de las oposiciones estructurales de la cultura, tal como las describe Cixous, y que entonces más que abrir, cierran, tal como se esboza en la identidad entre el narrador y el lector-cómplice.

Ese cierre implica un acercamiento de los pares opuestos que detectamos en otros puntos de este libro. Amícola también lo señala como parte de la poética de Cortázar: «Pero este cuento [«El río»], además de estar marcado por uno de los principios constructivos claves del autor —la banda indiscernible de sus fronteras— »²⁰. Esa «banda indiscernible», las fronteras porosas entre los ámbitos, se presenta en distintos aspectos de la obra de Cortázar.

19. Cortázar, J., *Rayuela*, *op. cit.*, p. 422.

20. Amícola, J., «Cortázar: The smiler with the knife under the cloak», *op. cit.*, p. 6.

El primer punto que podemos citar es el clásico relato «Continuidad de los parques»²¹. Un año después de haber publicado *Rayuela*, Cortázar imagina un micro-relato en el que se dibujaba «abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir»²²: el del lector. En el relato, un hombre lee una novela, en la historia dos amantes planean asesinar al marido de la mujer que finalmente es el lector que está leyendo la novela. Es el género de la novela el que se funde con la realidad extradiegética en la diégesis del cuento. La narración se cierne sobre sí misma amenazando a este lector cómodamente arrellanado en su sillón, como un Quijote paradójico víctima de su lectura. Así imagina Gustave Doré al hidalgo: en su sillón, empuñando la espada para combatir a los personajes que se ciernen sobre él²³. Si con el personaje de Cervantes, enloquecido por la lectura de libros de caballería y poemas épicos, nace la novela moderna que puede discutir con la realidad, en este cuento precisamente ese género se funde con la realidad eliminando al lector. Visto de otro modo, ese repliegue de toda la narración renueva la categoría de focalización.

El cuento está desde el principio focalizado en ese hombre que retoma la lectura de su novela. A lo largo de la lectura, el espacio que lo separa de la diégesis se adelgaza hasta volverse imperceptible y fundirse con el espacio propio volviéndose uno solo. Esas fronteras que separaban los dos espacios son lo suficientemente porosas como para que se produzca tal fusión.

Este relato pareciera una puesta en escena de las ideas que Cortázar desarrolla en su conferencia «El sentimiento de lo fantástico». Allí explica que de pequeño desconfiaba de las explicaciones que le daban los adultos sobre las cosas y que confiaba más en su propia percepción, que él llama «sentimiento de lo fantástico» y que está vinculada con circunstancias en las que las leyes científicas con las que la ciencia explica el mundo quedan relativamente sin efecto:

el problema de esas situaciones, de esas irrupciones, de esas llamadas coincidencias en que de golpe nuestra inteligencia y

21. Cortázar, J. «Continuidad de los parques» en *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, p.291-292

22. Cortázar, J. «Continuidad de los parques», p. 291.

23. Renonciat, A., *Gustave Doré*, Bélgica, Delpire, 2013, p. 67.

nuestra sensibilidad tienen la impresión de que las leyes, a que obedecemos habitualmente, no se cumplen del todo o se están cumpliendo de una manera parcial, o están dando su lugar a una excepción.

Ese sentimiento de lo fantástico, como me gusta llamarle, porque creo que es sobre todo un sentimiento e incluso un poco visceral, ese sentimiento me acompaña a mí desde el comienzo de mi vida, desde muy pequeño, antes, mucho antes de comenzar a escribir, me negué a aceptar la realidad tal como pretendían imponérmela y explicármela mis padres y mis maestros. Yo vi siempre el mundo de una manera distinta, sentí siempre, que entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas y separadas, hay intersticios por los cuales, para mí al menos, pasaba, se colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante²⁴.

Vuelve a aparecer una cierta idea de lo binario, de cosas perfectamente delimitadas pero que se conectan mediante intersticios inexplicables. Por ejemplo, con respecto a la memoria:

[...] esa memoria es doble; tenemos dos memorias, una que es activa, de la cual podemos servirnos en cualquier circunstancia práctica y otra que es una memoria pasiva, que hace lo que le da la gana: sobre la cual no tenemos ningún control²⁵.

La parte pasiva que en *Rayuela* es percibida negativamente correspondería aquí, si se quiere, con quien cree que no hay intersticios. Es, curiosamente, la parte incontrolable la que garantiza de algún modo que esta idea de lo fantástico como porosidad entre lo distinto se sostenga. Finalmente es la posibilidad de no controlar las distinciones la que permite que los ámbitos separados, los opuestos, puedan fundirse, como ocurre en «Continuidad de los parques».

Esa separación y esa mezcla se dan en *Rayuela* no solamente gracias al tablero de dirección sino a las intervenciones materiales que Cortázar

24. Cortázar, J., «El sentimiento de lo fantástico», conferencia pronunciada en la Universidad Católica de Buenos Aires y disponible en línea [<https://ciudadseva.com/texto/el-sentimiento-de-lo-fantastico/>].

25. Cortázar, J., *ibidem*.

realiza. El capítulo 34 en el que intercala las líneas de la narración de *Rayuela* con las de *Lo prohibido* de Pérez Galdós.

En setiembre del 80, pocos meses después del fallecimiento de mi padre, resolví apartarme/ Y las cosas que lee, una novela, mal escrita, para colmo una edición infecta, uno se pregunta/ de los negocios cediéndolos a otra casa extractora de Jerez tan acreditada como la mía;/ cómo puede interesarle algo así²⁶.

Poco tiempo le lleva a quien lee descubrir que allí hay otra intervención sobre el protocolo de lectura que sigue el mismo principio que la primera: instaurar un binarismo a partir de la intercalación. Sin embargo, a pesar de que quien lee puede siempre decidir, la confusión orienta al lector. Si con el tablero de dirección, el gesto manual de lectura y la manipulación del libro como objeto se veían modificadas, en este capítulo es el gesto visual —se deben saltar las líneas— y la disposición de la página los que sufren la modificación. Pero de todos modos, no deja de deslizarse una cierta fusión entre ambos textos que están escritos en las mismas hojas.

Pareciera que el binarismo que antes comentamos se disolviera en determinados ámbitos propios a la poética del escritor, mientras se mantiene en la representación del lector, es decir, en el mundo exterior a la obra del que la obra está pendiente.

Estas fusiones no tienen el signo cerrado que indicamos con respecto a la identidad entre el narrador y el lector cómplice. Al contrario, marcan la posibilidad de ingreso y tránsito entre órdenes diferentes garantizando la posibilidad de fantasía y así de literatura dentro de la poética de Cortázar. Como si la literatura fuera posible, no en el intento de disolución o de abolición del binarismo sino en la tensa existencia de los pares que abren el espacio del intersticio para que los ejercicios lingüísticos ilegales e ilegibles pudieran recorrerlo. Una literatura concebida en esta clave es la que hace de la novela su forma de vida.

DIMENSIONES IMPALPABLES

En la novela de Celorio *Y retiemble en sus centros la tierra*, la instancia narrativa es binaria, alterna entre un narrador indirecto libre y una

26. Cortázar, J. *Rayuela*, op. cit., p. 212.

segunda persona que se dirige al personaje de Juan Manuel Barrientos. Este viejo profesor universitario se abisma frente a la imagen de juventud perdida que le devuelve la presencia de sus estudiantes. En la diégesis, se cuenta un día entero en el que Barrientos debe recorrer solo la Ciudad de México porque los jóvenes estudiantes con quienes iba a realizar ese paseo faltaron a la cita.

Cansado de esperarlos, decide lanzarse y realiza paradas en distintos bares de la ciudad en donde bebe tequila. Camina por el DF solo y ebrio buscando todo el tiempo el encuentro y la conexión con sus amores, evocando con ese gesto una *flânerie* parecida a la de Oliveira. La cita de Cortázar llega cuando, en medio de la soledad de un bar, busca con quien brindar y lo hace «a través del espejo, con la señora entrecana».

Una novela «entrecana» es también aquella que devuelve la imagen de una juventud ya pasada y cuya lectura conmueve en la medida en que el lector se recuerda a sí mismo leyendo ese libro. Por eso el narrador, que le habla en segunda persona al personaje, recurso vanguardista del *nouveau roman*, aclara que es «ahora», en el momento de ese enunciado, cuando ya esa conmovedora lectura que se produjo por el azar de las circunstancias no se busca comprender.

Si las discusiones actuales interpelan esta novela y encuentran en sus frases formulaciones con las que articularse, como hemos visto, es porque reside en la crítica el poder encontrar en las palabras los ecos de las discusiones por venir. En este sentido, la palabra «generación» puede repensarse. No sólo pertenecen a una generación quienes comparten época, referencias, formación e incluso ideales y proyectos. Esa noción de generación es la que atiende fundamentalmente al tiempo cronológico, ahora bien, del mismo modo que el protocolo de lectura de *Rayuela* altera la lectura lineal de un texto, también puede alterar la concepción lineal del tiempo, puesto que es lo sucesivo, como las páginas que van pasando, lo que garantiza la linealidad. Así, las generaciones podrían pensarse también diacrónicamente unidas por modos de percepción que se han transferido y formadas por contemporáneos, no en la cronología sino en el modo de «caminar, de subir una escalera, de hacer el amor, de oír música, de leer»²⁷.

27. Celorio, G., «Rayuela y mi generación», *op. cit.* p. 152.

Si pensamos la noción de generación diacrónicamente no hay lugar para considerar que un libro está «fechado» puesto que sus lectores, como los habitantes de la isla en *La invención de Morel*, compartirían dimensiones impalpables de la forma de vida.

**COLLECTION DU CENTRE D'ÉTUDES HISPANIQUES D'AMIENS
(CEHA)**

Collection fondée par Carmen Vásquez
Direction : Rica Amran

**LES MINORITÉS FACE AU PROBLÈME DE LA FIDÉLITÉ DANS
L'ESPAGNE DES XV^E-XVII^E SIÈCLES**

Coordination de **Rica Amran**. Préface d'**Augustin Redondo**

ISBN 2-35260-096-0, 380 pages.

**REPRÉSENTATIONS DE LA RÉALITÉ EN PROSE ET EN POÉSIE
HISPANIQUES (1906-2012)**

Coordination de **Francisco Aroca** et **Élisabeth Delrue**

ISBN 2-35260-092-8, 380 pages.

VOYAGEURS FRANÇAIS DANS LES AMÉRIQUES

Coordination d'**Ernesto Mächler Tobar**

ISBN 2-35260-080-4, 216 pages.

HOMMAGE À ALEJO CARPENTIER (1904-1980)

Coordination de **Carmen Vásquez** et **Kevin Perromat**

ISBN 2-35260-083-9, 360 pages.

HOMMAGE À MIGUEL HERNÁNDEZ (1910-1942)

Coordination de **Francisco Aroca** et **Carmen Vásquez**

ISBN 2-35260-084-7, 212 pages.

**VIOLENCE ET IDENTITÉ RELIGIEUSE DANS L'ESPAGNE DU XV^E
AU XVII^E SIÈCLES**

Coordination de **Rica Amran**

ISBN 2-35260-078-2, 430 pages.

L'EXIL ESPAGNOL DANS LES AMÉRIQUES

Coordination d'**Ernesto Mächler Tobar**

ISBN 2-35260-073-1, 278 pages.

LE ROMAN ESPAGNOL ENTRE 1880 ET 1920 : ÉTAT DES LIEUX

Coordination d'**Élisabeth Delrue**

ISBN 2-35260-062-6, 260 pages.

AUTOUR DE L'ESPAGNE DES VALIDOS (1598-1645)

Coordination de **Christian Andrès**

ISBN 2-35260-061-8, 148 pages.

AUTOUR DE PEDRO LÓPEZ DE AYALA

Coordination de **Rica Amran**

ISBN 2-35260-044-8, 282 pages.

AUTOUR DE *LA CELESTINA*

Coordination de **Rica Amran**

ISBN 2-35260-045-6, 286 pages.

FEMMES ET DÉMOCRATIE. Les Espagnoles dans l'espace public (1868-1978)

Coordination d'**Élisabeth Delrue** (Université de Picardie Jules Verne)

ISBN 2-35260-030-8, 148 pages.

EXISTE-T-IL UNE GOUVERNANCE LINGUISTIQUE ?

Regards sur le monde hispanique

Actes de la journée d'études d'amiens (14.04.2006) CEHA & LESCLaP

Coordination de **Philippe Reynés**

ISBN 2-35260-023-5, 128 pages.

UN NOM CONFISQUÉ : ÉLISÉE RECLUS ET SA VISION DES AMÉRIQUES

Introduction et choix de textes d'**Ernesto Mächler Tobar**

ISBN 2-35260-010-3, 194 pages.

ROBERT DESNOS, LE POÈTE LIBRE

Coordination de Marie-Claire **Dumas** et Carmen **Vásquez**

ISBN 2-35260-010-3, 194 pages

ÉCRITURES DES DICTATURES / ÉCRITURE DE LA MEMOIRE

Roberto Bolaño et Juan Gelman

Coordination de **Carmen Vásquez**, **Ernesto Mächler Tobar** et **Porfirio Mamani Macedo**

ISBN 2-35260-011-1, 307 pages.

ENTRE LA PÉNINSULE IBÉRIQUE ET L'AMÉRIQUE.

Cinq-centième anniversaire de la mort de Christophe Colomb

Coordination de **Rica Amran**

ISBN 2-35260-009-X, 307 pages

AUTOUR DE L'INQUISITION

Études sur le Saint-Office

Sous la direction de **Rica Amran**

ISBN 2-914378-32-7, 210 pages.

LA CIVILISATION EN QUESTIONS

Actes des journées d'études de la Société des Hispanistes Français

Préface de **Jacques Soubeyroux**

ISBN 2-914378-40-8, 140 pages.

ALEJO CARPENTIER et *Los pasos perdidos*

Sous la direction de **Carmen Vásquez**

ISBN 2-914378-33-5, 278 pages.

À JULIA DE BURGOS

Anthologie poétique / Antología poetica

Choix de poèmes et traduction de **Françoise Morcillo**

Études critiques de **Carmen Vásquez** et de **Mercedes López-Baralt**

ISBN 2-914378-45-9, 130 pages.

AUTOUR DE L'ARMÉE ESPAGNOLE (1808-1839)

Sous la direction d'**Élisabeth Delrue**

ISBN 2-914378-50-5, 160 pages.

**DE JUDÍOS A JUDEOCONVERSOS
REFLEXIONES SOBRE EL SER CONVERSO**

Rica Amran

ISBN 2-914378-47-5.

AUTOUR DE *LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA*

***HISTORIA SEPTENTRIONAL* de Miguel de Cervantes**

Études sur un roman expérimental du Siècle d'Or

Sous la direction de **Christian Andrés**

ISBN 2-914378-48-3.

AUTOUR DE L'INDIGÉNISME

Une approche littéraire de l'Amérique latine

Coordination d'**Ernesto Mächler Tobar**

ISBN 978-291437-875-8, 154 p.

AUTOUR DE CHARLES QUINT ET SON EMPIRE

Coordination de **Rica Amran**

Introduction d'**Augustin Redondo**

ISBN 2-914378-73-4, 220 pages.

AUTOUR DU *LIBRO DE BUEN AMOR*

Coordination de **Rica Amran**

ISBN 2-914378-89-0, 253 pages.

AUTOUR DE CHARLES QUINT.

Textes et documents

Coordination de **Youssef El Alaoui**

ISBN 2-914378-74-2, 285 pages.

GOYA, IMAGE DE SON TEMPS. DE L'ESPAGNE DES LUMIÈRES À L'ESPAGNE LIBÉRALE

Coordination d'**Élisabeth Delrue**

ISBN 2-914378-91-2, 196 pages.

LA POÉSIE DE JULIA DE BURGOS (1914-1953)

(Actes des journées d'études internationales d'Amiens, 2005)

Coordination de **Carmen Vásquez**

Avec la collaboration de **Françoise Morcillo**, préface de **Miguel Veyrat**

ISBN 2-914378-90-4, 190 pages.

PAROLES ET MUSIQUE DANS LE MONDE HISPANIQUE

Coordination de **Philippe Reynés** et **Bruce Kohler**

ISBN 2-35260-001-4, 294 pages.

LE ROMAN PICARESQUE ESPAGNOL DU SIÈCLE D'OR

Aspects littéraires, historiques, linguistiques et interdisciplinaires

Sous la direction de **Christian Andrès**

ISBN 2-35260-104-3, 178 pages.

JULIO CORTÁZAR: NUEVAS EDICIONES, NUEVAS LECTURAS

Coordination de **Jean-Philippe Barnabé** et **Kevin Perromat**

ISBN 978-235260-124-1, 256 p.

LA NARRATIVA ESPAÑOLA (1916-1931)

Entre historia cultural y especificidades narrativas

Coordination d'**Élisabeth Delrue**

ISBN 978-35260-125-8, 226 p.

RÉCEPTIONS RÉCIPROQUES DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE EN COLOMBIE ET DE LA LITTÉRATURE COLOMBIENNE EN FRANCE

Coordination de **Catherine Heymann** et **Ernesto Mächler Tobar**

ISBN 978-2-36783-120-6, 190 p.

**RELEYENDO PEDRO LÓPEZ DE AYALA DIEZ AÑOS DESPUÉS/
UNE RELECTURE DE PEDRO LÓPEZ DE AYALA DIX ANS APRÈS**

Coordination de **Rica Amran**

ISBN 978-2-36783-127-5, 134 p.

ISBN : 978-2-36783-138-1



Ce livre est imprimé sur un papier écolabellisé FSC
issu de forêts gérées durablement.

