

**ACTAS ELECTRÓNICAS DEL UNDÉCIMO SIMPOSIO ANUAL DE
ESPAÑOL
SAINT LOUIS UNIVERSITY, MADRID CAMPUS (2022)**

Definir el cuerpo fantástico: Hacia un entendimiento de nuestro mutar

Carla Aparicio Gallardo, Saint Louis University, Madrid

Etnas, estigios y cocitos: Un pormenor en un soneto de Cervantes

Raúl López Redondo, Universidad Autónoma de Madrid

¿Magia o ciencia? Problemas de categorización en el medievo español

Sergio Montalvo Mareca, Universidad Complutense de Madrid-Instituto Universitario
Menéndez Pidal

Cortázar y el doble neofantástico

Julia Valgenti, Saint Louis University, Madrid

La revisión de los mitos a través de *Mujer sin Edén*

Julia Valgenti, Saint Louis University, Madrid

Carla Aparicio Gallardo

Saint Louis University – Madrid

Definir el cuerpo fantástico: Hacia un entendimiento de nuestro mutar

The Fantastic in the Body: Towards an Understanding of our Mutation

Resumen

Debido a la naturaleza escurridiza e indefinible de lo fantástico, tanto críticos literarios como autores devotos al género han contribuido sus definiciones y aproximaciones propias, muchas veces contradiciéndose entre ellos —un cuento puede, simultáneamente, ser fantástico según una definición y no serlo según otra—, lo cual dificulta ceñir todo lo que engloba este concepto dentro de un solo punto de vista. Este trabajo propone una aproximación que observa lo que sucede cuando lo fantástico atraviesa el cuerpo: cualidades físicas que son fantásticas por su excepcionalidad que linda lo imposible, condiciones que redefinen achaques o enfermedades, el desarrollo de poderes antes inaccesibles y la expansión perceptual que conllevan, entre otras posibilidades. Para ilustrar esto, nos detendremos en textos como “Funes, el memorioso,” de Jorge Luis Borges; “Carta a una señorita en París,” de Julio Cortázar, y “El acomodador,” de Felisberto Hernández.

Abstract

Due to the elusive and indefinable nature of the fantastic, both literary critics and authors devoted to the genre have contributed their own definitions and approaches, often contradicting each other —a story can simultaneously belong to the fantastic according to one definition and not belong according to another—, which makes it difficult to fit everything that this concept encompasses within a single point of view. This work proposes an approach that observes what happens when the fantastic crosses the human body or exists within it: physical qualities that are fantastic because of their exceptionality, conditions that redefine ailments or illnesses, the development of previously inaccessible powers and the perceptual expansion that they bring along, etcetera. To illustrate this, we will look at texts such as “Funes, el memorioso,” by Jorge Luis Borges; “Carta a una señorita en París,” by Julio Cortázar, and “El acomodador,” by Felisberto Hernández.

Palabras clave

fantástico, cuerpo, Cortázar, Borges, Hernández

Key words

fantastic, body, Cortázar, Borges, Hernández

Definir el cuerpo fantástico: Hacia un entendimiento de nuestro mutar

Un acercamiento al estudio del género fantástico revelará, sin tardanza, la naturaleza escurridiza, tan apropiada, de hasta los aspectos más básicos del mismo. Colocándolo en coordenadas que se encuentran a veces cerca de la ciencia ficción; otras, del terror, la fantasía o el realismo mágico, su definición sigue sin ser consensuada. No es, sin embargo, por falta de intentos: tanto críticos literarios como escritores devotos al género han contribuido sus definiciones personales de lo que consideran fantástico, muchas veces contradiciéndose entre ellos —un cuento puede, simultáneamente, ser fantástico según una propuesta y no serlo según otra—, lo cual dificulta ceñir todo lo que engloba el género dentro de una sola descripción. Y es que el tema a tratar es tan amplio, la temática y sus posibilidades tan vastas, que ninguna definición es enteramente cierta, pero tampoco descartable: todas describen un aspecto indiscutiblemente esencial; la diferencia está en qué se decide resaltar y las implicaciones que tendrá para el entendimiento de lo fantástico el concentrarse en un aspecto y no en otro.

En *Introducción a la literatura fantástica*, Tzvetan Todorov esboza una de las definiciones primordiales en este campo de estudio, en la que se centra en el momento de duda o de incertidumbre. Lo fantástico es un momento transitorio; el punto en un camino que se bifurca antes de elegir una vía. Esta duda supone, también, que el suceso que la genera nace en contraste a “la inalterable legalidad cotidiana” (Caillois, citado en Todorov, 33). En *Tras los límites de lo real*, David Roas problematiza la supuesta uniformidad de lo cotidiano, exponiendo la subjetividad del mundo real como concepto, desde una serie de ángulos. En su definición de lo fantástico, hace énfasis en que este mundo real —extratextual— está en constante cambio y negociación, y que siempre está a la merced de lo que se convenga socialmente. Esto se refleja en el mundo

intratextual —escenario que lo insólito irrumpe— y ambos mundos dialogan, necesariamente. En medio de esta interacción, lo fantástico, según Roas, “se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible” mas resalta que lo necesario para el surgimiento de lo fantástico no es la incertidumbre propuesta por Todorov, “sino la inexplicabilidad del fenómeno,” que debe funcionar tanto dentro como fuera del texto (Roas 30).

Junto con las diversas propuestas acerca del origen del efecto fantástico, otros han propuesto categorías o clasificaciones temáticas que surgen con frecuencia en este género. En el prólogo de *Antología de la literatura fantástica*, Bioy Casares señala algunos argumentos, como lo son: la aparición de fantasmas, viajes temporales, personajes soñados, transformaciones metamórficas, la inmortalidad, entre otros. En su conferencia “La literatura fantástica,” Jorge Luis Borges propone otros argumentos recurrentes, además de estos, como: la confusión de lo onírico con lo real, la invisibilidad, la presencia de seres sobrenaturales entre los hombres y el tema del *doppelgänger*. Estas propuestas argumentativas, más que aspirar a una visión totalitaria de la temática de lo fantástico, dejan en evidencia la insistencia con la que recurren algunos temas.

Con esto en mente, propondremos en este trabajo una categoría argumentativa más: lo fantástico en relación con el cuerpo humano. Dentro de este apartado podrían entrar aquellas cualidades físicas que son fantásticas por su excepcionalidad que linda lo imposible, condiciones físicas que presentan achaques o enfermedades desde lo fantástico, el desarrollo de poderes antes inaccesibles y la expansión perceptual que conllevan, entre otras posibilidades. La condición necesaria es que en esta categoría es el cuerpo humano donde se desarrolla el suceso fantástico: el “mundo real” es el cuerpo —entiéndase como organismo con un funcionamiento que opera dentro de los límites

que hemos convenido definen lo que ser un humano— y la entrada de lo fantástico — como habilidad, como cualidad insólita, como condición—, que problematiza dicho funcionamiento y límites.

Cabe mencionar que algunos de los argumentos recurrentes alistados por Bioy Casares y Borges se solaparían con esta categoría; por ejemplo, un cuerpo inmortal o la posibilidad de ser invisible. Sin embargo, no proponen como categoría propia el cuerpo como un espacio que pueda alojar lo fantástico, así sea temporalmente. También es de destacar que fenómenos como estos ocurren también en los géneros que colindan con el género fantástico. Por ejemplo, en el género del terror, un tema recurrente podría ser el tema de los *zombies*, o cuerpos reanimados. Así mismo, en el género de la ciencia ficción es frecuente el tema de las mutaciones o superpoderes como resultado de procesos científicos.

Será provechoso explorar cómo se desarrolla este fenómeno dentro del género de lo fantástico y cómo esta representación difiere de los planteamientos que se dan en géneros literarios aledaños. Para esta exploración, propondremos una mirada panorámica a cómo se desarrollan estos sucesos en tres cuentos fantásticos de esta temática: “Funes, el memorioso,” de Jorge Luis Borges, “Carta a una señorita en París,” de Julio Cortázar, y “El acomodador,” de Felisberto Hernández.

El cronométrico Funes y la expansión del sentido

Empezaremos deteniéndonos en “Funes, el memorioso” ya que hay algo que lo diferencia de los otros dos, y es la observación de lo fantástico desde el exterior: conocemos al personaje de Ireneo Funes a través de la perspectiva del narrador del relato. Esto significa que, por un lado, el texto nos ofrece en la figura de este narrador a un testigo intratextual del suceso fantástico, corroborando así su veracidad. Por otro

lado, sin embargo, esto priva al lector de la intimidad del encuentro entre el sujeto y el suceso fantástico, ya que la perspectiva de cómo Funes experimenta el cambio que se ha desencadenado en su cuerpo está contaminada por la opinión propia del narrador. Por ejemplo, queda plasmado a lo largo del texto que Funes tiene una actitud mayoritariamente positiva acerca de su condición, mas el narrador siembra dudas sobre esto: “Llevaba la soberbia hasta el punto de *simular*¹ que era benéfico el golpe que lo había fulminado” (Borges, *Ficciones*, 93); luego refiriéndose a él como “el infeliz Ireneo” (99).

En “Funes,” el suceso fantástico es el desarrollo, a raíz de un accidente, de un potenciamiento de las habilidades cognitivas que conciernen la memoria y la percepción sensorial. Ireneo Funes, “precursor de los superhombres” (92), sufre una caída en la que pierde el conocimiento, hecho que da lugar a su expansión perceptual: “cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales (...) Ahora su percepción y su memoria eran infalibles” (96). Es de notar que, mientras esto es presentado como el cambio fantástico en sus facultades, previo al accidente Funes ya tenía acceso a un talento increíble: sabía, en todo momento, la hora. Esto evidencia que no era un sujeto corriente; el cambio introducido por la expansión de sus procesos cognitivos no implica un contraste marcado entre una persona normal que desarrolla un poder infrecuente, sino más bien muestra a un individuo predilecto por las habilidades sobrenaturales: parece haber sido, desde siempre, elegido recipiente de estas. “Funes,” entonces, no describe la aparición o el desarrollo *ex nihilo* de cualidades fantásticas, sino una evolución e intensificación de estas.

¹ Énfasis propio.

Funes parece disfrutar de su nueva facultad, entendiendo su vida anterior como un estado inferior: "...él había sido lo que son todos los cristianos: un ciego, un sordo, un abombado, un desmemoriado" (96). Explora los talentos a los que ahora tiene acceso, desde la oscuridad de su habitación, donde pasa la mayoría del tiempo en solitaria contemplación. Conviene enfatizar esta soledad, ya que más allá del suceso fantástico desarrollándose en el cuerpo humano, los cuentos de esta categoría suelen registrar la relación del sujeto recipiente de lo fantástico y su entorno; experimento que, como veremos más adelante, suele resultar en representaciones de conflictos entre individuo y sociedad, o bien, norma y otredad. En el caso de Funes, esto es representado mediante el planteamiento del nuevo sistema numérico que desarrolla, así como también del idioma *a la* Locke en el que no solo cada objeto y persona tuviera un nombre individual, sino también que tomara en cuenta los cambios progresivos por los que pasa cada cosa en el universo:

No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico perro abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente). (98)

Ambos sistemas son significativos porque ilustran la manera en la que su prodigiosidad es una fuente de alienación: tiene la capacidad para desarrollar intrincados sistemas numéricos y lingüísticos que son fundamentalmente inútiles, dado que el único que podría entenderlos es él mismo.

Se presenta en este primer texto a las cualidades fantásticas como algo que una persona puede desarrollar; el cuerpo aloja lo increíble y esto modifica en dimensiones inimaginables su funcionamiento, de manera permanente. Conviene anotar también, que pese al disfrute que el desarrollo de esas habilidades pueda producir a quien las recibe, surgen conflictos en el momento en que el sujeto debe interactuar con el mundo a su

alrededor: Funes está, a modo práctico, inhabilitado de pertenecer ya al mundo, pues el mundo ha reducido su tamaño a las paredes de su oscura habitación.

Esconder el entrañable vómito

En “Carta a una señorita en París,” de Julio Cortázar, encontramos un narrador que, a diferencia de en el caso de “Funes,” relata en primera persona los sucesos insólitos que se dan en su cuerpo. A modo de carta —o testamento—, encontramos una descripción metódica de su condición, que es que de vez en cuando, y siguiendo un orden cronológico específico, vomita un conejito:

Quando siento que voy a vomitar un conejito, me pongo dos dedos en la boca como una pinza abierta, y espero a sentir en la garganta la pelusa tibia que sube como una efervescencia de sal de frutas. ... Saco los dedos de la boca, y en ellos traigo sujeto por las orejas a un conejito blanco. (Cortázar 19)

Se relaciona con su condición con naturalidad, hasta reivindicando su normalidad pese a esta: “... no es razón para que uno tenga que avergonzarse y estar aislado y andar callándose” (Cortázar 19). Esta naturalidad es también ilustrada por la vaguedad que existe en el texto acerca del origen de lo fantástico: a diferencia de Ireneo Funes, cuya habilidad nació de un accidente, el narrador de este cuento se refiere a su condición fantástica como algo que simplemente forma parte de su naturaleza. El cuento plantea lo fantástico como algo con lo que el narrador cohabita en armonía: él entiende sus ciclos, cuida de los conejos que brotan de él y logra, en general, integrar a su vida el suceso fantástico como algo cotidiano. A diferencia de en “Funes,” lo fantástico en “Carta a una señorita” más que una habilidad, es representado como una condición física que sería más cercana a un padecimiento. El narrador no se ve beneficiado; su condición no es algo que mejore su vida, sino más bien algo con lo que le toca convivir.

Esta convivencia, mayoritariamente armoniosa, solo se ve afectada cuando el funcionamiento con el que el narrador está familiarizado se altera. Esto sucede de dos maneras: la primera, un conejo aparece a deshoras y esto desencadena la ruptura del orden —cronológico y de frecuencia— bajo el cual hasta ahora había funcionado su condición; la segunda, la posibilidad de que otras personas se enteren de aquello que hasta entonces había sido algo íntimo. De manera análoga a la habilidad de Ireneo Funes, la condición de este narrador parece influir su funcionamiento de manera que, una vez roto el orden y abiertas las puertas a la posible aparición espontánea e inesperada de un conejito, se ve limitada la manera en la que puede desenvolverse socialmente. A causa de esto, el narrador se ve enajenado de sus relaciones y a lo largo del relato se le observa ocupando todo su tiempo al manejo y control de su condición; cerca del final, su vida gira completamente en torno a ello.

“Carta a una señorita” ilustra otra manera en la que el sujeto puede relacionarse con lo fantástico que se desarrolla en su cuerpo. Se ve ilustrado en el protagonista el conflicto entre lo que es aceptado socialmente y lo que no, moviéndose a lo largo del relato en la maraña de esa negociación de la que surgen, con frecuencia, contradicciones: él acepta, incluso defiende, su condición, pero la entiende como algo de lo que no se habla, algo que conviene más esconder. Acerca del exponerse de esa manera, dice: “Nunca se lo había explicado antes, no crea que por deslealtad, pero naturalmente uno no va a ponerse a explicarle a la gente que de cuando en cuando vomita un conejito” (19); la única razón por la que se lo cuenta a Andrée —la narrataria—, es para explicar el destroce de su hogar. Fuera de este deseo de explicar el desastre que trajo al apartamento de Andrée, el narrador entiende lo fantástico que ocurre en su cuerpo como algo íntimo y suyo; una característica propia que solo se torna síntoma indeseable cuando se rompe el orden.

Ver lo que otros no

“El acomodador” de Felisberto Hernández resulta particular en este estudio, porque es el único de los tres textos expuestos que ofrece una narración en primera persona de cómo nace lo fantástico en el cuerpo del protagonista. Luego de presenciar la muerte de un hombre, el narrador se sumerge en un estado depresivo del que solo sale ante la aparición de lo fantástico:

... apareció ante mis ojos algo que me compensó de mis males. Había estado insinuándose poco a poco. ... Desde el primer instante tuve la idea de que ocurría algo extraordinario, y no me asusté. Moví los ojos hacia un lado y la mancha de luz siguió el mismo movimiento ... No me quedaba la menor duda; aquella luz salía de mis propios ojos, y se había estado desarrollando desde hacía mucho tiempo. (Hernández 212)

El protagonista no parece extrañarse del desarrollo de esta cualidad —como menciona, no siente miedo—; y a medida que va intensificándose, él explora esta nueva visión ampliada mediante la observación minuciosa de objetos. Tiene, dentro de todo, una actitud positiva hacia esta novedad y la singularidad que le otorga: “Me volví a convencer y tuve una sonrisa. ¿Quién, en el mundo, veía con sus propios ojos en la oscuridad?” (Hernández 213).

Además de la percepción del narrador sobre lo fantástico, el lector tiene acceso a lo largo del texto a cómo reacciona su entorno a esta habilidad; reacciones que incluyen la sorpresa, el horror y comparaciones a algo decididamente demoníaco. Dado que su condición fantástica es algo que lo separa de los demás —su cuerpo ahora opera bajo leyes distintas; expandidas en comparación a la norma—, las reacciones de su entorno evocan las dinámicas culturales para lidiar con la otredad. El sujeto fantástico es un otro, una vez más, y esto condiciona su posición en el mundo. Del mismo modo, mientras lo fantástico se anida en su cuerpo, llega a crear un conflicto en su relación consigo mismo; lo cual es ilustrado en el momento en el que el protagonista ve su

reflejo accidentalmente: "... no había encendido la luz eléctrica y vi mi cara y mis ojos en el espejo, con mi propia luz. Me desvanecí. ... Me juré no mirar nunca más aquella cara mía y aquellos ojos de otro mundo" (Hernández 213). Al verse en el espejo con su propia luz, el narrador experimenta un cambio en la actitud positiva que hasta entonces había tenido acerca de su condición, porque ahora ha visto lo que su entorno ve; ha entendido su diferencia.

Dado que su cualidad fantástica resulta ser algo pasajero —el cuento narra los sucesos en tiempo pasado—, la propuesta en "El acomodador" parece ser que lo fantástico es algo en movimiento, algo que puede habitar temporalmente un cuerpo, iluminándolo con habilidades previamente inaccesibles, y luego desaparecer. El planteamiento posiciona lo fantástico en un lugar similar al de un estado psíquico o físico por el que un cuerpo puede pasar transitoriamente. El abandono de lo fantástico no fue súbito: "*fui perdiendo*² la luz" (222), pero lo que es insinuado en el texto es que una vez se da, el cuerpo regresa a su previo funcionamiento. Esto lo diferencia de "Funes" y "Carta a una señorita," donde la habilidad y la condición, respectivamente, se aúnan al cuerpo de los protagonistas en un vínculo irrompible.

El crecimiento del definir

Definir y categorizar lo fantástico resulta una pesadilla académica, en parte, debido a que la idea de encapsular algo tan escurridizo y cambiante por naturaleza dentro de los confines de una definición estática no es del todo productiva. Borges plantea que lo fantástico no surge de invenciones arbitrarias, "porque si fueran invenciones arbitrarias su número sería infinito"; explica que surge del reflejo en el texto de "lo inestable y misterioso de nuestra vida" (Borges, "La literatura fantástica",

² Énfasis propio.

9); lo cual es reiterado por Roas en su insistencia en la conexión que debe siempre existir entre el texto y el mundo extratextual. De igual forma, Roas insiste en que la definición de lo fantástico necesariamente evolucionará “al ritmo en que se modifica la relación entre el ser humano y la realidad” (33). Este cambio constante sucede entre los teóricos, pero también ocurre en el acto de escribir literatura fantástica. Un ejemplo de lo primero es el rechazo que planteó Todorov hacia una posible lectura alegórica o poética de lo fantástico. Al esbozar su definición, presenta esta como una de las características que “constituyen verdaderamente el género” (40). En relación con lo excluyente que resultan máximas de este tipo, discute extensamente Jaime Alazraki en su definición de lo neofantástico, haciendo énfasis en la importancia de la metáfora como un “lenguaje segundo” que opera en el texto, y que es la “única manera de aludir a una realidad segunda que se resiste a ser nombrada por el lenguaje de la comunicación” ya que “corresponde a la visión y descripción de esos agujeros en nuestra percepción causal de la realidad” (29-30). Este tipo de evolución en el estudio de este género no es extraño —ni lo es en el estudio de ningún género o tema—, pero en este caso, es representativo del proceso de cambio constante al que se refiere Roas: nuestro sentir ha mutado, la manera en que nos entendemos se ha expandido, y así, nuestro entendimiento de lo que clasificamos como natural y sobrenatural. A esto responde la necesidad del estudio de nuestro ser como plató para lo insólito.

El psicoanálisis abrió las puertas a lo simbólico de los estados psíquicos, el progreso de la industrialización nos ha mostrado el decrepito rostro de la alienación, el avance incesante de la globalización nos ha desprendido de muchos de los límites que antes definían la identidad humana; y en medio de todo esto, surge aún algo extraño; algo que sobresale, a veces, sin concordar del todo: ese sentimiento fantástico, como lo bautizó Cortázar, no nos abandona. En esa nuestra mutación, nuestra expansión,

captamos brevemente nuestro reflejo, distorsionado por tanto, y no resulta descabellado pensar que podríamos albergar en el cuerpo lo fantástico, cohabitar con lo insólito o alojar, así sea temporalmente, lo previamente impensable. Resulta necesario, entonces, considerar el cuerpo como un espacio más, un escenario más donde esto también puede tomar lugar, si hemos de seguir encontrando en la literatura un espejo en el cual entendernos mientras nuestros límites se deshacen y nuestra identidad muta. No muy lejos queda esta propuesta de considerar cómo tantos aspectos de la realidad de hoy aparecieron antes en el género de la ciencia ficción como algo imposible, siendo ahora cosas con las que convivimos.

Obras citadas

- Alazraki, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico?” *Mester*, XIX, ser. 2, 1990, pp. 21–33. 2.
- Bioy Casares, Adolfo, et al. *Antología de la literatura fantástica*. Sudamericana, 1976.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Espasa, 1973.
- Borges, Jorge Luis. “La literatura fantástica.” Escuela Camillo y Adriano Olivetti, 1967.
- Cortázar Julio. *Bestiario*. Editorial Sudamericana, 1969.
- Cortázar Julio. “El sentimiento de lo fantástico.” U.C.A.B.
- Hernández, Felisberto. *Narrativa Reunida*. Alfaguara, 2019.
- Roas, David. “Introducción.” *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Editorial Páginas de Espuma, 2019.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Coyoacán, 1994.

Etnas, estigios y cocitos: Un pormenor en un soneto de Cervantes

Etnas, stigios and cocitos: A detail in a sonnet by Cervantes

Resumen

Encontrar el significado de ciertas palabras de los poetas no es siempre una labor fructífera. Traemos aquí un caso particular, un pormenor en un poema cervantino perteneciente a la “lírica pública”, en la que se inscriben aquellos poemas que figuran en los preliminares de las obras de autores amigos; poesías festivas, en certámenes y actos públicos, epitafios... Este soneto pertenece al género del homenaje a una celebridad fallecida, Diego Hurtado de Mendoza, poeta, soldado y diplomático, con motivo de la publicación de sus obras en 1610. El enigmático verso en cuestión, “los Etnas, los Estigios, los Cocitos”, puede ser comprendido en su sentido más profundo, gracias al encuentro de Cervantes con otros autores y otros libros, es decir: literatura que explica a la literatura. Y siempre con el doble rasero en la interpretación que nos propone el autor del *Quijote*: “Si bien lo miras...”

Abstract

Finding the meaning of certain words of the poets is not always a fruitful task. We bring here a particular case, a detail in a Cervantine poem belonging to the "public lyric", in which those poems that appear in the preliminaries of the works of friendly authors are inscribed; festive poems, in competitions and public events, epitaphs... This sonnet belongs to the genre of homage to a deceased celebrity, Diego Hurtado de Mendoza, poet, soldier and diplomat, on the occasion of the publication of his works in 1610. The enigmatic verse in question, “los Etnas, los Estigios, los Cocitos”, can be understood in its deepest sense, thanks to Cervantes' encounter with other authors and other books, that is: literature that explains literature. And always with double standards in the interpretation proposed by the author of Don Quixote: “If you look at it well

Palabras clave

Cervantes, Etnas, Estigios, Cocitos, Diego Hurtado de Mendoza³

Key words

Cervantes, Etnas, Stygian, Cocitos, Diego Hurtado de Mendoza

³ Considerando las 4 palabras como una sola, por referirse a una sola persona en concreto, imposible de determinar con solo uno o dos vocablos.

Etnas, estigios y cocitos: Un pormenor en un soneto de Cervantes

Este artículo valdrá, a lo sumo, para formar parte de una nota a pie de página que explique el significado de un verso de la composición cervantina: “En la memoria vives de las gentes”; un pormenor, perteneciente a esa denominada “lírica pública” o “de circunstancias” (en la que contamos poemas en fiestas, certámenes públicos, epitafios para ingenios fallecidos, poesías que un autor pide a sus amigos poetas, para presentar su obra...⁴). El soneto elogia a Diego Hurtado de Mendoza, con motivo de la publicación de sus obras en 1610, autor admirado, por lo que podría, bien haber recibido el encargo de escribirlo (sabiendo de su homenaje disfrazado en *La Galatea*, a través del pastor Meliso, recreando y asistiendo a sus exequias funerales), bien estar en el círculo próximo de esa edición, que él mismo se ofrecería a prologar.⁵

Por su fecha, podemos encuadrar esta poesía dentro de la denominada, “época barroca”, frente a la “etapa renacentista y/o manierista” de sus inicios,⁶ aunque más parezca, por su estilo, de la primera que de la segunda, a cuya fecha se adecúa.

Trataremos de esclarecer estos versos, en especial uno concreto, que sepamos, hasta ahora, con inédita explicación de su fuente, en la composición que a continuación transcribimos:

Miguel de Cervantes a don Diego de Mendoza y a su fama:

En la memoria vive de las gentes,
varón famoso, siglos infinitos,
premio que le merecen tus escritos
por graves, puros, castos y excelentes.

⁴ Cuestión que tanto ha dado que hablar en las de Cervantes; piénsese en los preliminares de los dos *Quijotes* o en el soneto fantasma de algún ejemplar del *Viaje del Parnaso*.

⁵ Alberto Blecuá y F. Rico postulan la intervención cervantina en la “Epístola al lector” de esta edición de los versos de DHM. VP 226-7, 413.

⁶ De sus primeros versos hasta *La Galatea* (1585). Suele aceptarse, tras esta época idealista de soldado-poeta, una etapa de desengaño barroco, después del llamado “laberinto andaluz” (Jean Canavaggio, *ELR* 9, 36), donde brillan dos sonetos burlescos, el de 1596 al Saco de Cádiz, y el soneto al túmulo de Felipe II; si bien, el propio Elías L. Rivers nos advierte cómo Cervantes termina haciendo poesías a lo divino, o con los poemas del Persiles, poco asimilables a la decepción barroca. No entraremos en la discusión de etiquetas conceptuales de la Historia del Arte y la Literatura, que tanto nos ayudan a clasificar, por lo tanto, a entender y, al mismo tiempo, tanto nos ayudan a encorsetar y, por lo tanto, a confundir.

Las ansias en honesta llama ardientes, 5
los Etnas, los Estigios, los Cocitos
 que en ellos suavemente van descritos,
 mira si es bien, ¡oh Fama!, que los cuentos
 y aunque los lleves en ligero vuelo
 por cuanto ciñe el mar y el sol rodea 10
 y en láminas de bronce los esculpas;
 que así el suelo sabrá que sabe el cielo
 que el renombre inmortal que se desea
 tal vez le alcanzan amorosas culpas.⁷

Don Diego Hurtado de Mendoza y Pacheco, nació en Granada, entre 1503 y 1504, y murió en Madrid en 1575. Hijo del conde de Tendilla y de Francisca Pacheco, fue descendiente del mismísimo Marqués de Santillana; se educó con un preceptor traído de Italia, Pedro Mártir de Anglería, y creció en la Alhambra, en el ambiente morisco granadino, con supuesta formación universitaria en Salamanca; sabía latín, griego, hebreo, árabe... Fue embajador en la Santa Sede y en la República de Venecia, y gobernador de Siena. Es desterrado a Granada donde siguió la sublevación de los moriscos y representó a Carlos I en el Concilio de Trento. Incluimos una cita biográfica larga, pero sabrosa:

Hurtado de Mendoza excitó la universal admiración con el discurso que pronunció en lengua latina, en la conferencia de 8 de Abril, (...); en cuya ocasión, a la par que de su sabiduría, dio muestras de su altivez castellana, pretendiendo sentarse inmediatamente después de los legados, y antes del Cardenal Madrucci; siendo el resultado de la disputa que promovió y sostuvo con dignidad, colocarse de modo que *ni cedió ni precedió*. Si en 1546 no se disolvió el Concilio, al acercarse a la Ciudad el ejército protestante del Tirol, debido en gran parte, fue a la firmeza de D. Diego Hurtado de Mendoza, quien, ateniéndose siempre a las instrucciones del Emperador, cuya representación ostentaba secundando lealmente su política, se opuso a la intentada disolución, con aquella energía y aun con aquella impetuosidad que se dibujan en su carácter: (...) Don Diego amenazó al Cardenal de Santa Cruz con *echarle al río* si persistía en aconsejar que el Concilio se disolviese.⁸

⁷[1610] VP, 226-7.

⁸“Noticias...” I. DHM I.

Como Cervantes, tuvo su estancia en Italia, combinó armas y letras, hizo labores de provisión para la Armada, fue acusado de irregularidades financieras y desterrado por orden de Felipe II, con quien, se rumoreaba, pudo tener alguna rivalidad de amores. Dicen que para obtener el perdón real, tuvo que donarle al rey su biblioteca personal, repleta de cuidadas ediciones italianas, que pasaron a engrosar la biblioteca del Escorial.⁹ No es extraño, pues, la simpatía de Cervantes ante un ejemplo al que parecía seguir sus pasos, en lo literario y en lo biográfico.¹⁰

Parafraseando el soneto-homenaje, de este soldado, político y poeta, que ya vive “en la memoria de las gentes,” y ya posee la fama por “siglos infinitos” (sin necesidad de mencionar sus hazañas, puesto que son ellas quienes le otorgan, incuestionablemente, los méritos que atesora: solamente dos palabras, “varón famoso,” ya contienen implícitos sus hechos, puesto que ‘varón,’ según el DRAE, en su segunda acepción: del latín *varon,-onis*, “fuerte, esforzado”; y la tercera nos descubre “hombre de respeto, autoridad y otras prendas”). En cambio, la fama es el “premio que le merecen tus escritos”, la fama duradera, “por graves, puros, castos y excelentes”; porque los posee ‘graves’, como pueda ser la crónica de la *Guerra de Granada hecha por el rei de España don Philipe II*,¹¹ por la que fue llamado el “Salustio español”; ‘excelentes,’ como sus redondillas, que juzgó Lope: «¿Qué cosa iguala a una redondilla de Garci Sánchez o don Diego de Mendoza?»¹²; o su *Epístola a Boscán* y el poema mitológico *Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta*, elegías, églogas, epístolas, canciones... Pero, ¿todos?, ¿todos sus escritos? ¿Puros? ¿castos? ¿Son todos sus sonetos

⁹ En 1574 regaló a Felipe II su gran biblioteca, reunida principalmente en Italia (mandó al italiano Nicolás Solferino y al griego Arnolfo que le copiaran códices) en los tiempos en que Felipe II estaba creando la biblioteca de El Escorial. *DHM* ².

¹⁰ Latén, de nuevo, las relaciones entre Felipe II y Cervantes (más bien, viceversa), que no denotan en todos sus escritos una admiración tan sin fisuras.

¹¹ Publicado póstumamente por Luis Tribaldos de Toledo en 1627; desde 1610 difundida en copias manuscritas.

¹² *Isidro, poema castellano*, Prólogo, Madrid: 1599.

‘graves’? Inevitablemente surge cierta sonrisa en el último verso del primer cuarteto. Recordemos que, entre la producción de Hurtado de Mendoza, figuran la *Fábula del Cangrejo* y otros escritos mordaces, subidos de tono. Incluso, la sospecha de su autoría del *Lazarillo*.

Recordamos, como curiosidad, que uno de los sonetos atribuidos durante muchos años a Cervantes “Maestro era de esgrima Campuzano”¹³, tiene más seria atribución al propio Diego.

Pero vayamos a la cuestión: “los Etnas, los Estigios, los Cocitos,” parecen una enumeración de lugares abisales, mezclando volcanes con lagunas míticas y ríos de fuego, y convirtiendo los nombres propios, Etna, Estigia, Cocito, en sustantivos comunes, designando a distintos individuos agrupados bajo la común denominación: “los volcanes, las lagunas abisales, los ríos del infierno.”¹⁴

“Las ansias en honesta llama ardientes,” a saber, el deseo amoroso, como si el amor fuera siempre ‘honesto’ o se refiriese aquí, a esta clase de amor; pero el ejemplo que ilustra esos ‘deseos decentes’ son volcanes, lagunas y ríos de lava y fuego, límite entre la muerte y la vida. Ese deseo expresado con delicadeza, que “suavemente están escritos,” considera, ¡oh, Fama!, si es decoroso que los hagas públicos, pues aunque los lleves volando sobre el mundo, por el orbe que Océano rodea y que el carro del Sol, cada noche, cabalga alrededor en su cuadriga para volver a estar dispuesto, cada

¹³ “Fue maestro de esgrima Campuzano”, según la última versión, más autorizada, que recoge la revisión y edición de la atribución, por parte de J. Díez Fernández (2004), *VP*, 316.

¹⁴Etna: “en la costa este de Sicilia. Tiene alrededor de 3.340 metros de altura y es el mayor volcán activo de Europa y la montaña más alta de Italia al sur de los Alpes. En la mitología griega se situaba en el interior del volcán las fraguas del dios Hefesto [Vulcano latino], que trabaja ahí en compañía de cíclopes y gigantes, mientras que el monstruoso Tifón yacía debajo de esta montaña, lo que causaba frecuentes terremotos y erupciones de humo y lava.” *GEC*, V, 4457; Estigio: “Se trata de uno de los cuatro ríos del infierno en la mitología clásica. Hesiodo cuenta que era una hija de Océano y Tetis.”, ídem, 4402; Cocito: “uno de los cuatro ríos del infierno en la mitología pagana, ríos que habían de cruzar las almas para llegar al Hades. El Cocito, según la leyenda, era un afluente del Aqueronte. También se le llamaba el Río de los Lamentos, y se decía que las lágrimas de los condenados formaban su caudal.” *GEC* III, 2505. Las tres voces por José Julio Martín Romero.

mañana, salir y amanecer desde el oriente;¹⁵ aunque los escribas en mármoles y bronce, que se reservan para los textos que merecen permanecer contra el tiempo, no olvides, Fama que, si das a conocer estos escritos o estos deseos, los mortales habitantes del suelo, conoceremos lo que, hasta ahora, solamente el cielo sabe y conoce (es decir, los dioses o los hados), que esa fama inmortal que se busca (y se posee, pues son conocidas sus gestas), quizá, tal vez, a esos merecimientos los enturbia o estén manchados por las “culpas de amor.”

Para averiguar si nuestro fortuito encuentro con la fuente tiene respaldo, buscamos en el CORDE los usos de estos términos (Etnas, Estigios, Cocitos), su presencia en otros autores. Limitamos temporalmente las apariciones hasta 1610, fecha de publicación del soneto cervantino (aunque recojamos también algunas otras posteriores relevantes). Encontramos dieciséis casos en catorce documentos, con el de Cervantes; de ellos, cuatro usos de la palabra ‘Etnas’ anteriores a 1610, encabezados por la primera ocasión, 1492 en la *Gramática castellana* de Antonio de Nebrija, finales del siglo XV. A continuación, en autores y obras como la del poeta, amigo de Cervantes, Luis Gálvez de Montalvo, en *El Pastor de Fílida*, 1582; en el *Romancero general* de 1604; y sólo una aparición más, entre 1607 y 1645, por Diego Duque de Estrada, en su obra *Comentarios del desengañado de sí mismo*. Tan solo cuatro ocurrencias en corpus tan amplio. Desde esa fecha, aunque se multiplican las apariciones, solo son doce, de autores como Juan Ruiz de Alarcón, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Antonio Mira de Amescua (que lo utiliza en cuatro ocasiones), Cosme Gómez de Tejada, Pedro Soto de Rojas y Pedro Calderón de la Barca, entre los años 1620 y 1681; como puede

¹⁵ “y aunque los lleves en ligero vuelo / por cuanto ciñe el mar y el sol rodea.”

verse, una ilustre compañía, de ingenios más jóvenes a los que antecedió en su uso el poeta Miguel de Cervantes.¹⁶

De 75 usos de ‘estigio,’ 44 son anteriores a 1610 y, si tenemos en cuenta que Cervantes lo utilizó por primera vez en 1581, de nuevo salta a la vista su precocidad, pues solamente se registran en CORDE, 16 usos anteriores, si es que los versos de Juan Rufo (1570-96) y Francisco de Figueroa (1550-1600) fuesen anteriores a este año. Aparecen en Juan del Encina en sus *Poesías* (1481-96), Garcilaso de la Vega (1526-36), Jerónimo de Urrea (1549), Juan de Almeida (1545-73), Jerónimo Bermúdez con su *Nise laureada* (1575), Juan de la Cueva, cinco usos, en *La constancia de Arcelina* (1579) y la *Comedia del príncipe tirano* (1580), y Fernando de Herrera, en sus *Comentarios a Garcilaso*, hasta en tres ocasiones (1580).

Cervantes lo utiliza en la *Numancia*: “esta agua negra del *estigio* lago / dará a vuestra tardanza presto el pago” (1581); en *La gran sultana*: “cielos que muera de aquí a seis días y baje al *estigio* reino” (1615); y en la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*:

Libre mi alma de su estrecha roca,
por el *estigio* lago conducida,
celebrándote irá, y aquel sonido
hará parar las aguas del olvido.¹⁷

Y a partir de 1581, contemporáneos a Cervantes, de nuevo Juan Rufo en *La Austriada* (1584), Juan de la Cueva también con *Romances* (1588), Cristóbal de Virués, *Historia del Monserrate* (1588), Gabriel Lobo Lasso de la Vega, con nada menos que diez ocurrencias en su *Mexicana* (1588-94), Bartolomé Cairasco de Figueroa (*circum* 1590-1610), Bartolomé Leandro de Argensola (1592-1631), Pedro de Oña con el

¹⁶ En cambio, el nombre del volcán, en singular mayúscula ‘Etna’, con sus 398 casos en 192 documentos, siendo una acepción orográfica, desborda su criba con mucho los objetivos de este trabajo.

¹⁷Respec.: N 1158, GS 499, Q2 1186-7.

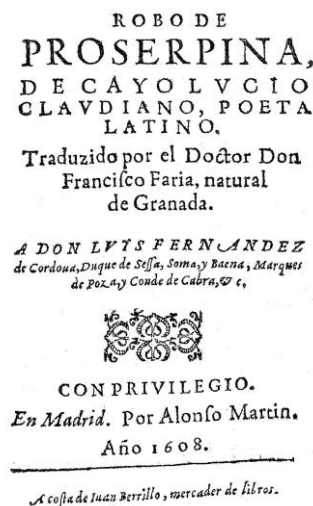
Arauco domado (1596), Fray Diego de Ocaña (1601), Mira de Amescua (1603), Diego Duque de Estrada (1607-45), Bernardo de Valbuena en su *Siglo de Oro en las selvas de Erífle* (1608) y Diego de Mejía (1608). Desde entonces hasta 1683: Fray Diego de Hojeda, en *La Cristiada* (1611), Alonso Fernández de Avellaneda, con su *Don Quijote* (1614), José de Villaviciosa con *La Mosquée* (1615), José de Valdivielso (1622), *El Bernardo* de Balbuena (1624); Tirso de Molina, Pedro Soto de Rojas, Antonio Enríquez Gómez, Baltasar Gracián, en la segunda parte de *El Criticón*, Juan de Espinosa Medrano, Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Vélez de Guevara..., y ya en el siglo XIX, en 1828, Leandro Fernández de Moratín y Marcelino Menéndez Pelayo; y en el XX, Tomás Navarro Tomás, como detalles prestigiosos.

En el caso de “cocito” nos encontramos 50 casos: 28 son más o menos anteriores a 1610 (porque cuatro no sabemos en qué año se escribieron y publicaron por pertenecer a compilaciones poéticas: de Lope de Vega, Luis de la Plaza, el Conde de Villamediana y Francisco de Quevedo entre 1597/1645). El primer uso literario registrado está en el *Baldo*, anónimo de 1542, en traducciones de Fray Luis de León (1550/80), poesías de Francisco de Aldana (1560/78), en *La Araucana* de Alonso de Ercilla (1578), en Juan de la Cueva (1580), Juan Pérez de Moya, Cristóbal Virués, Gabriel Lobo Lasso de la Vega, Juan de Pineda, Pedro de Oña; y a partir de 1610, Juan Arjona, Luis Martín de la Plaza, Antonio de Eslava, José de Villaviciosa, Cristóbal Suárez de Figueroa, Esteban Manuel de Villegas, Bernardo de Balbuena, Rodrigo Carvajal y Robles, Calderón de la Barca, Pedro de Solís y Valenzuela, y Alfonso de Palencia, con el primer registro absoluto en un vocabulario en latín y romance de 1490. Lope utiliza ‘cocitos’ en *La Arcadia* (1581), *La Dragontea* (1598), *Rimas* (1602/13), *Jerusalén conquistada* (1609), *Pastores de Belén* (1612) y en sus *Rimas sacras* (1614), es decir, desde un uso temprano hasta ‘frecuente’, en seis obras distintas. En los siglos XIX y XX, Leandro Fernández de

Moratín, Bretón de los Herreros, Pedro Antonio de Alarcón y Juan Goytisolo, último uso, en 1970, en su *Reivindicación del Conde don Julián*.

El uso de estos tres términos, anterior a 1610, parece querernos decir que son palabras cultas de utilización restringida, ni siquiera muy al uso de los poetas e ingenios, divulgándose exponencialmente su utilización a partir de la publicación de un librito, la traducción del latín por Francisco de Faría, *De raptu Proserpinae*, trasladado por el poeta granadino que lo tituló *Robo de Proserpina*. He aquí la clave. Utilizamos la edición electrónica del transcriptor y autor de las notas e introducción, Jesús M. Morata¹⁸, de la que nos servimos, para nuestra pesquisa. El editor nos la presenta y contextualiza:

Los datos que sobre esta preciosa obrita nos han llegado son también escasos. Además de por su calidad, destaca, en mi opinión, por la originalidad que supone pergeñar una especie de *Proserpina a lo divino*, merced a la interpretación alegórico-moralizante que Faría aplica a diversos elementos de la fábula, y que desarrolla al comienzo de cada uno de los tres *libros* de que consta el inacabado poema de Claudiano.



¹⁸ Faría, notas 1-2, p.1-3.

Del doctor don Francisco de Faría, no se conoce demasiado (¿1526?-1616): que nace en Granada, es hombre de iglesia (canónigo en la catedral de Málaga, después adscrito a la de Almería), que estuvo en la corte, tanto en Valladolid como en Madrid (al igual que Miguel de Cervantes, siguiendo el lugar donde se instalaba, suponemos que en busca de favor) y que tuvo la suficiente fama como poeta, para llamar la atención tanto de Lope de Vega como de Cervantes, quienes reconociéndole sus méritos le citan, Lope en la *Jerusalén Conquistada* (1609), en el Canto XIX:

Y tú, por verdes años, desengaño
de que merecen su debida gloria
roba a Claudiano su laurel, Faría,
pues ya su Proserpina te confía.

Posteriormente, Miguel de Cervantes, en 1614, en el *Viaje del Parnaso*, le honra mencionándole en el cap. II, diciendo:

Este que de la cárcel del olvido
sacó otra vez a Proserpina hermosa,
con que a España y al Dauro ha enriquecido.

Poco más se sabe de él. “Que fue dolorosamente privado de la canonjía de Málaga. Posteriormente pasa a Almería, como lo prueba el título del soneto que dedica a Francisco Bermúdez de Pedraza, autor de la *Antigüedad y excelencias de Granada*, Madrid, 1608.”

Faría utiliza los tres términos Etnas, Estigios y Cocitos, en su traducción, donde utiliza, hasta siete veces ‘Etnas’, una sola vez ‘Estigio’ y cinco veces ‘Cocito,’ siendo en el único autor, según CORDE, que se usen los tres términos antes de don Miguel. El hecho, también de ser citado en el *Viaje del Parnaso*, apoya nuestra propuesta.

Pero otro indicio curioso se nos muestra: en el *Don Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda (1614)¹⁹, dice “que más parecéys criada de Proserpina, reyna del *estigio* lago, que persona humana, quanto menos.” Recordamos la mención de Lope y Cervantes de Faría, la proximidad en las fechas de ambas con la obra del granadino, 1608 a 1614, el supuesto conocimiento de Avellaneda de las continuas cuitas-pullas y alusiones entre los dos madrileños. Da qué buscar.

Como colofón, en el Libro primero, en la octava 61, el verso 483, de la hoja en octavo 17 recto, aparece una expresión que no hemos encontrado antes que en Cervantes en ningún otro autor. Es el título de uno de sus entremeses que publicó en 1615, en sus *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, incluimos el fragmento en cuestión:

Y encargóte *la guarda cuidadosa*
de la única esperanza de mi vida:
mi Proserpina te encomiendo hermosa, 485
prenda de mis entrañas tan querida:
y quede a mi cuidado remitido
el premio a tu trabajo tan debido.²⁰

¹⁹Avellaneda, 323.

²⁰Faría, ídem, 42.

Obras citadas

- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid 1605. Dtor.: Francisco Rico, Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998. [Q1]
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, Madrid, 1615. Ídem supra cit. [Q2]
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Comedia famosa intitulada La gran sultana, doña Catalina de Oviedo, [Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos, nunca representados]*, Madrid, 1615. Edición, introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995. [GS]
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Tragedia de Numancia*, íd. sup. cit. [N]
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, Madrid, 1616. Edición, introducción y notas de José Montero Reguera y Fernando Romo Feito, Madrid: Real Academia Española, 2016. [VP]
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, Madrid, 1616. Edición crítica de Elías L. Rivers. Madrid: Espasa Calpe, 1991. [ELR]
- Avellaneda, Alonso Fernández de. *Segundo Tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*; Tarragona: 1614. Edición de F. García Salinero, Madrid: Castalia, 1971.
- CORDE. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos [en línea]. *Corpus Diacrónico del Español*. <<http://www.rae.es>> [30 de abril de 2022]
- DHM¹. *Obras de D. Diego Hurtado de Mendoza / coleccionadas por D. Nicolás del Paso y Delgado*, Diego Hurtado de Mendoza, 1503-1575. Granada: Imprenta El Porvenir, 1864. Cito por Edición digital basada en la edición de Granada,

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2000;

<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjm267>

*DHM*². *Vida y obras de Don Diego Hurtado de Mendoza* de Ángel González Palencia y

Eugenio Mele, 3 tomos, Madrid: Instituto de Valencia de don Juan, 1941-43.

GEC. Gran Enciclopedia Cervantina. Director: Carlos Alvar. Alcalá de Henares:

Centro de Estudios Cervantinos, Castalia, 2006 y 2008. Volúmenes III y V.

Faría, Francisco de. *Robo de Proserpina*. Madrid: 1608. Transcripción, edición y

notas de Jesús M. Morata. Grupo de Estudios Literarios del Siglo de Oro

(GELSO), Biblioteca Universitaria de Granada, Hospital Real, A-039-489

[https://docplayer.es/172391265-Edicion-de-jesus-m-morata-grupo-de-estudios-](https://docplayer.es/172391265-Edicion-de-jesus-m-morata-grupo-de-estudios-literarios-del-siglo-de-oro-g-e-l-s-o.html)

[literarios-del-siglo-de-oro-g-e-l-s-o.html](https://docplayer.es/172391265-Edicion-de-jesus-m-morata-grupo-de-estudios-literarios-del-siglo-de-oro-g-e-l-s-o.html)

¿Magia o ciencia? Problemas de categorización en el medievo español

Magic or science? Categorization problems in the Spanish Middle Ages

Resumen

El presente artículo reflexiona sobre los conceptos de magia y ciencia durante la Edad Media en España. Así, este trabajo pretende dar cuenta de las dificultades para discernir, durante el período medieval, los saberes mágicos de los puramente científicos, así como dejar constancia de las diferentes propuestas de denominación que surgieron a lo largo de los siglos que componen esta etapa. Como metodología para este fin, este artículo recupera y revisa la bibliografía específica publicada en torno a este tema en las últimas décadas. Además, acude directamente a escritos de diferentes autoridades, como san Alberto Magno, Roger Bacon o Pérez de Guzmán para analizar sus hipótesis y para encontrar sus fortalezas y los puntos en los que resultan insuficientes, pues el fin último es hallar cuál fue el criterio más completo o el más extendido. En conclusión, a pesar de que hubo numerosos intentos de clasificación, la manera más extendida fue aquella que atendía a la licitud de los saberes desde el punto de vista de la religión.

Abstract

This article considers the concepts of magic and science during the Middle Ages in Spain. Thus, this work aims to clearly expose the difficulties that the magical knowledge of the purely scientific existed during medieval times. It also intends to present the different denomination proposals that appeared throughout all these centuries. Regarding the methodology, this article recovers and reviews the specific bibliography published on this topic in recent decades. In addition, he goes directly to the writings of different authorities, such as San Alberto Magno, Roger Bacon or Pérez de Guzmán to analyze his hypotheses. In this way, it is possible to find its strengths and defects to check which was the most complete or the most widespread criterion. In conclusion, despite numerous attempts at classification, the most widespread criterion was adaptation to the religious model. This allowed scientific knowledge and censored magical.

Palabras clave

Edad Media, ciencia, magia, medicina, astrología

Key words

Middle Ages, science, magic, medicine, astrology

²¹ Este trabajo se ha realizado durante el disfrute de un contrato predoctoral para la Formación del Profesorado Universitario (FPU17/02884) en el marco del proyecto “Dialogyca: Del manuscrito a la prensa periódica: estudios filológicos y editoriales del Diálogo hispánico en dos momentos” (DIALOMOM). N° ref. PGC2018-095886-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER) con sede en el Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal» de la Universidad Complutense de Madrid.

¿Magia o ciencia? Problemas de categorización en el medievo español

Introducción

Para comprender la dificultad de categorización que existe en torno a las nociones de magia y ciencia durante la Edad Media resulta imprescindible avanzar con cautela, pues se trata de un campo ciertamente oscuro para la investigación y donde, además, confluyen diferentes complicaciones, en su mayoría, de carácter léxico o terminológico. Desde un punto de vista sincrónico, hoy sí existe una frontera lo suficientemente nítida —aunque el consenso tampoco es total— para discernir entre magia y ciencia, así como para atribuir a cada una de estas dos categorías una serie de saberes o facultades. No obstante, no sucedía así en la época medieval, por lo que debe desecharse la metodología comparativa por anacrónica. Por otro lado, hablar de Edad Media o época medieval es siempre arriesgado, pues, aunque por razones didácticas y de entendimiento común se estudia como un bloque unitario, el medievo comprende un total de diez siglos. Así, resulta evidente que los planteamientos que se incluyen bajo el marbete de ‘medievales’ pudieron sufrir toda suerte de modificaciones a lo largo de los mil años que duró esta etapa. Resulta imperativo, por lo tanto, precisar los argumentos y acotarlos en el tiempo tanto como sea posible para evitar confusiones o ambigüedades temporales.

Con todo, la Edad Media fue un periodo marcado por una marcada necesidad de conocimiento por parte del ser humano, que buscaba hallar respuestas para todos aquellos fenómenos que, por su bajo desarrollo, no alcanzaba a explicar de una manera racional. A partir de esta idea, Garín (1991) establece que aquellas artes o disciplinas que fueron sensibles de denominarse mágicas no tenían un propósito diferente al del resto de conocimientos. A través de la magia se trató de dar respuesta a numerosos

dilemas que, para el pensamiento medieval, solo podían justificarse a través de la confianza en lo divino, lo sobrenatural o lo diabólico.

Parte de esta postura derivó de la influencia negativa que la religión cristiana ejerció sobre el panorama científico en la Europa medieval y renacentista. Ante la amenaza de un progreso dudoso, los poderes eclesiásticos ejercieron un contraataque social basado en el temor hacia lo desconocido. Para esto, con frecuencia se sirvieron de la creación de figuras oscuras estereotipadas, como prueba, por ejemplo, el auge de la brujería que se produjo durante el siglo XV. A su vez, la religión tenía un peso notorio en buena parte de los órganos académicos y formativos, posición que aprovechó para promocionar el estudio de diversos campos, al tiempo que vedaba el acceso a aquellos que se consideraron perjudiciales para el espíritu o para las buenas costumbres. A pesar de estos esfuerzos, la comunidad académica sí sintió la necesidad urgente de acuñar diferentes términos capaces de dar cuenta del verdadero significado de ‘ciencia.’

El concepto de “ciencia”

De acuerdo con la tradición medieval, se llamó ‘ciencia’ a aquellos saberes y disciplinas que se ocupaban del estudio de los fenómenos que rodeaban al ser humano. Estos estaban aceptados por la Iglesia. Son ejemplos de este concepto de ciencia, por ejemplo, la aritmética o la geometría. Más complejo, al menos desde el punto de vista terminológico, resulta decidir si son o no científicas otras facultades que también abordan aspectos relativos al hombre, como la adivinación, el poder de los amuletos o las recetas para la curación basadas en plantas y ungüentos, conocidas también como hechizos. Para todas ellas surgió una nueva denominación, ‘magia’ o ‘saberes mágicos,’ con el objetivo era alejar tales prácticas de los saberes lícitos, es decir, de los propiamente ‘científicos.’

Estos saberes mágicos —aunque resultaría más conveniente denominarlos ‘científico-mágicos’ dado su carácter híbrido para la sociedad medieval— no fueron elementos marginales o desconocidos para la población común ni para la élite intelectual. Como señala García Fernández (13), el análisis de los fondos de las bibliotecas medievales revela que muchas de ellas, especialmente de los últimos dos siglos, guardaban diferentes códices que trataban materias científico-mágicas. La mayor parte de estos conocimientos se habían transmitido a través de recopilaciones y traducciones de obras helénicas y orientales que llevaron a cabo musulmanes y judíos entre los siglos XI y XIII. El hecho de que estos conocimientos hubiesen llegado gracias al esfuerzo de manos de infieles aumentó el recelo que la Iglesia ya sentía. A este, le siguió más tarde una lucha contra las nuevas artes, acusándolas de heréticas y peligrosas para el alma, pues se consideraba que tenían una vinculación directa con el demonio (García Ballester 53-57). Se inició, pues, una persecución contra quienes conocían, enseñaban o practicaban estas destrezas: astrólogos, alquimistas, curanderos o adivinos, entre otros.

De la ingente cantidad de volúmenes que exponían estos conocimientos, hubo algunos que despertaron especial interés entre los sabios españoles. Es el caso, por ejemplo, del *Introductorium* de Albumasar, el *Tetrabiblos* de Ptolomeo u otros tratados que generaron controversias aun mayores, y cuyo interés para la crítica sigue vigente en nuestro siglo: el *Picatrix* y el *Liber Vaccae*²². A partir de la lectura de estos textos, diferentes pensadores —algunos directamente vinculados a la Iglesia— comenzaron a debatir sobre las cuestiones que allí figuraban. No obstante, y a pesar de la riqueza argumental que resplandece en algunas de las obras citadas, las discusiones acabaron

²² Sobre el *Picatrix* o *Ghāyat al-Ḥakīm*, véase Kacimi (2013). Para el *Liber Vaccae* o *Libro de los experimentos*, consúltese el trabajo de Bologne (1997).

simplificándose: dejó de ser relevante si lo que exponían estos códices era útil o tan siquiera verdadero, pues la preocupación pasaba por evaluar si resultaban lícitos para la doctrina cristiana. Con todo, esto no hizo que cesasen los intentos de alcanzar un marbete óptimo que sirviese para catalogar este tipo de sabiduría poco recomendable.

¿Ciencia, magia o ciencia mágica? Problemas y propuestas de categorización

Uno de los principales intelectuales que se ocupó de esta materia fue San Alberto Magno, quien estableció un binomio donde el primer término estaba integrado por la *scientia physica* (ciencia natural o magia natural). Este se oponía al segundo elemento, la *scientia magica* (ciencia mágica o nigromancia). Con mucho acierto, Thorndike (II 559) señala que lo verdaderamente interesante de la propuesta del santo radica en su voluntad por englobar ambas nociones bajo el título de ‘ciencia.’ No obstante, y en oposición a la concepción de Thorndike, la categorización de Alberto Magno resulta insuficiente por el mismo motivo que le otorga valor: si todas las disciplinas son ciencias, aunque sean diferentes, no existe ninguna posibilidad de discernir entre ellas más allá del ámbito del que se ocupan. De esta manera no habría dos grupos como tal (ciencia natural y magia natural), sino un sinfín de ramificaciones motivadas por su naturaleza o temática. Por este motivo, la propuesta de Alberto Magno pronto encontró numerosos detractores que rechazaron su clasificación y trataron de abordarla desde otras perspectivas.

Similar fue el modelo promulgado por Roger Bacon, otro de los estudiosos que se aventuró a escribir sobre el carácter de los conocimientos. Bacon no solo defendió el nombre de ‘ciencias’ para prácticas como el estudio geológico o los beneficios para la salud de ciertas hierbas, sino que, además, insistió en la necesidad de dignificar estas artes por lo útiles que resultaban para el ser humano (Bonnín Aguiló 1999). A pesar de

la acalorada defensa, su teoría sufría los mismos defectos que la de san Alberto Magno: si se considera a ciencia a cualquiera de estos saberes, no hay diferenciación posible y, por tanto, se elimina la más que notoria naturaleza diversa de todos ellos.

La misma problemática se aprecia en el caso de Enrique de Villena, cuya sed de conocimiento lo llevó a interesarse por todo tipo de disciplinas, prefiriendo la utilidad por encima de la moralidad, como habría deseado Bacon. Así lo expone el propio Pérez de Guzmán en sus *Generaciones y semblanzas* en un momento en que censura las actividades del noble castellano: «non se deteniendo en las çiençias notables e católicas, dexóse correr a algunas viles o aheces artes de adeuinar» (100). De la crítica de Pérez de Guzmán pueden extraerse dos nociones fundamentales: en primer lugar, que Villena era un científico en tanto que conocía y practicaba diferentes “çiençias”, en el sentido más estricto de la palabra. En segundo, la marcada voluntad del autor por diferenciar con nitidez que, en oposición a los conocimientos lícitos y, por tanto, científicos, don Enrique también prestaba atención a otras “artes” (recuérdese de Villena que no en vano recibió el apodo de *el Nigromante*).

De acuerdo con lo expuesto por Pérez de Guzmán, es posible afirmar que en el final de la Edad Media existía una frontera más o menos sólida que separaba ciencia de magia. En el primer grupo estarían integradas disciplinas como la geometría o la matemática, mientras que en el segundo tendrían su lugar la adivinación o la interpretación de los augurios, que deben recibir el nombre de ‘artes’. Las dificultades siguen cuando ha de elegirse entre ‘ciencia’ o ‘arte’ para designar una actividad que se encuentra a medio camino entre ambas. Así sucedía, por ejemplo, con la astrología, que guardaba una estrecha relación con la matemática; también con la medicina popular, vinculada a la anatomía o la biología.

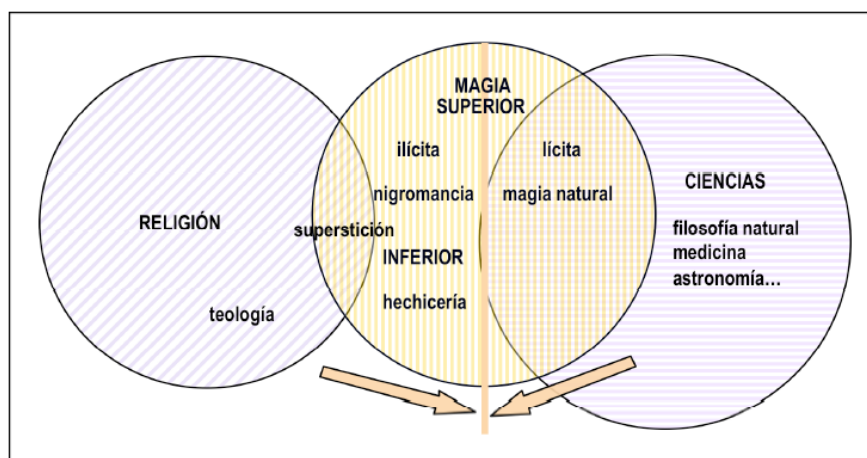
Para estas materias mixtas Malinowski (1994) propone el término ‘pseudociencia.’ Bajo este calificativo incluye todas las disciplinas con algún rasgo mágico, así como los casos controvertidos o ambiguos. De acuerdo con esto, habría solo dos posibilidades para evaluar un conocimiento: que resulte ‘ciencia’, si se trata de un saber empírico, o que resulte ‘pseudociencia,’ si no cumple la característica. El principal error que plantea este modelo pasa por no considerar la presencia de una tercera categoría, la ‘magia.’ Esto provoca que en la categoría de ‘ciencia’ permanezcan los mismos conocimientos que no ofrecen dificultad alguna, mientras que los casos confusos, lejos de resolverse, se engloban en un mismo compartimento, la categoría de ‘pseudociencia,’ pero no se resuelven.

Con el mismo problema que Malinowski se encuentra Vinyoles Vidal en su intento por discernir la naturaleza de los saberes. La investigadora, que también plantea una propuesta de clasificación, concluye con mucho acierto que no es posible hablar de categorías absolutas, sino que debe considerarse también un elemento donde se atiende a la fusión entre ‘ciencia’ y ‘magia’ (226). Se trata, a mi juicio, de la propuesta más adecuada, pues no cae en el reduccionismo de las anteriores y, además, recoge el componente de mezcla que muy probablemente estaba presente de manera inherente en la población medieval.

Con todo, la clasificación más extendida durante el medievo español fue aquella que atendía a la licitud o ilicitud de cada saber desde la perspectiva cristiana. En terminología de san Alberto Magno, la *scientia physica* o magia natural nunca supuso un problema para el Cristianismo dado que no entraba en conflicto con los valores morales. El objetivo de esta ciencia, o magia natural, era conocer «las propiedades ocultas existentes en la naturaleza, que establecen una interrelación simpática entre todos los elementos del universo» (Giralt 18). Por su parte, la nigromancia, o ciencia

mágica, sí atentaba directamente contra la Fe pues, aunque compartía con la anterior la meta de alcanzar sabiduría sobre lo desconocido, empleaba para ello métodos que los religiosos interpretaron como artes ocultas: ritos, invocaciones o, como se denunciaba en la mayor parte de los procesos, la consulta o ayuda del demonio.

Para representar esta información de manera gráfica, ofrezco a continuación el gráfico de círculos concéntricos que esbozó Giralt (17). En él, interrelaciona tres elementos: la ciencia, la magia y la religión. El círculo de la religión posee un papel ordenador; es el encargado de aprobar o censurar las facultades que van a evaluarse, confiriéndoles así el nombre de “ciencia” o de “magia.” El círculo de la derecha (ciencias) se compone de dos mitades: la formada por las ciencias regulares (como la filosofía y la medicina) y las ciencias que, aunque poseen cierta conexión con la magia, quedan permitidas. El elemento central (magia superior) también está constituido por dos grandes bloques: en primer lugar, la magia lícita, es decir, aquella que está vinculada a la ciencia de algún modo; en segundo, la ilícita o aquella que estaba vedada por la Iglesia. Asimismo, dentro de este tipo de prácticas no autorizadas, Giralt destaca una como la más restringida y perjudicial, la hechicería, denominándola «magia inferior.»



Relaciones de las diversas modalidades de la magia con las ciencias y la religión en la Edad Media. La línea vertical representa la separación entre las prácticas legítimas y las ilegítimas establecida desde la teología y la filosofía natural.

Esta clasificación, que toma como criterio principal la opinión de la religión acerca de las facultades mágicas y científicas, quedó sintetizada y reforzada a través en la década de los noventa del siglo XX a través de la obra de Kieckhefer. El historiador norteamericano, que ya se había preocupado años atrás por el conflicto terminológico medieval, terminó por abandonar la búsqueda de la esencia científico-mágica para ocuparse de la capacidad de adaptación de tales disciplinas al modelo cristiano (22-24). Así, señala que la nigromancia, así como cualquier actividad mágica, son elementos que nunca podrán existir conforme a la religión, pues se sirven de fuerzas oscuras o desconocidas para lograr sus objetivos. De acuerdo con esto, el historiador sentencia que el término ‘ciencia’ acabó por imponerse para los saberes cuyo ejercicio respeta el orden jerárquico y no desafían el modelo sociorreligioso, privando en lo sucesivo de esta dignidad a cualquier disciplina que fuese acusada de servirse de técnicas oscuras para su ejecución.

Conclusión

Este artículo se ha ocupado de presentar algunos de los principales intentos que se hicieron a lo largo de los últimos siglos de la Edad Media para clasificar y catalogar las disciplinas del conocimiento atendiendo a si eran o no ciencias y por qué. Esta revisión ha permitido comprobar que los conceptos de ‘magia’ y ‘ciencia’ resultaron siempre difusos, generando entre ambos toda una escala de grises, en lo que a las disciplinas se refiere, que no se logró afiliarse a un bando o a otro. Así, las sucesivas propuestas que surgían terminaban por caer, nuevamente, en el mismo error, pues no consideraban la posibilidad de hablar de artes o actividades híbridas, es decir, que no eran ni totalmente mágicas ni científicas por completo, como la medicina popular o la gemología.

La dificultad de categorización nunca se resolvió como tal, sino que se abandonó en favor de un criterio, el religioso, porque resultaba más objetivo y permitía, si bien de manera parcial, otorgarle a cada uno de los saberes la etiqueta pertinente: lícito (ciencia) o ilícito (magia o hechicería). Las facultades científicas lograron la aceptación ya que los teólogos opinaron que se basaban en la observación y comprensión de la naturaleza para su posterior explicación. Por su parte, cualquier habilidad sospechosa de aproximarse a la hechicería se persiguió con dureza, pues, presuntamente, se encontraba conectada con el demonio.

Con todo, el interés por encerrar en categorías estancas una realidad tan rica y tan llena de matices como resulta lo expuesto aquí es una cuestión más literaria que realista. Con seguridad, esta necesidad de definición y delimitación del concepto no preocupó a los habitantes de la España medieval; frente a la minoría intelectual que tenía medios y formación suficiente para tomar parte en esta suerte de debates sobre si un conocimiento era científico o mágico, coexistía el grueso de la sociedad medieval, donde «la gente común hablaba de encantamientos, bendiciones, conjuros o curas, sin considerarlos específicamente mágicos» (Sepúlveda 440).

Obras citadas

- Bacon, Roger. *Part of the Opus tertium of Roger Bacon*, ed. A. H. Little. Aberdeen: The University Press, 1912.
- Bologne, Jean Claude. *De la antorcha a la hoguera: magia y superstición en el Medievo*. Madrid: Anaya/Mario Muchnik, 1997.
- Bonnín Aguiló, Francisco. "Roger Bacon y la ciencia experimental." *Indagación: Revista de Historia y Arte*, vol. 4, 1999, pp. 27-41.
- Fernández González, Etelvina. "Magia y medicina en el mundo medieval a través de las imágenes." *Cuadernos del CEMYR*, vol. 2, 2000, pp. 73-128.
- García Ballester, Luis. *Historia social de la medicina en la España de los siglos XIII al XVI*. Madrid: Akal, 1976.
- García Fernández, Ernesto. "Reflexiones históricas sobre ciencia y magia en la Edad Media." *Cuadernos de la CEMYR*, vol. 8, 2000, pp. 11-52.
- Garín, Eugenio. "Consideraciones sobre la magia." *Medievo y renacimiento. Estudios e investigaciones*. Madrid: Taurus, 1991, pp. 125-139.
- Giralt, Sebastià. "Magia y ciencia en la Baja Edad Media: la construcción de los límites entre la magia natural y la nigromancia." *Clio & Crimen*, vol. 8, 2011, pp. 14-72.
- Kacimi, Mourad. "Nuevos datos sobre la autoría de la *Rutbat al-ḥakīm* y la *Ġāyat al-ḥakīm* (o *Picatrix*)." *eHumanista/IVITRA*, vol. 4, 2013, pp. 237-256.
- Kieckhefer, Richard. *La magia en la Edad Media*. Barcelona: Crítica, 1992.
- Malinowski, Bronislaw. *Magia, ciencia, religión*. Barcelona: Ariel, 1994.

Pérez de Guzmán, Fernán. *Generaciones y semblanzas*, ed. Jesús Domínguez Bordona. Madrid: Espasa Calpe, 1941.

Sepúlveda, María Verónica. “Antigüedad y Edad Media. ¿Magia, brujería o religión?”
Cuadernos Judaicos, vol. aniversario 50 años, 2018, pp. 430-443.

Thorndike, Lynn. *A History of Magic and Experimental Science*, Columbia University Press, 1959.

Vinyoles Vidal, Teresa. “De medicina, de magia y de amor: saberes y prácticas femeninas en la documentación catalana bajomedieval.” *Clío & Crimen*, vol. 8, 2011, pp. 225-246.

Julia Valgenti

Saint Louis University

Cortázar y el doble neofantástico

Cortázar and the ‘neo-fantastic’ double

Resumen

La literatura fantástica ha experimentado un largo desarrollo desde sus principios en el siglo XVIII hasta la actualidad. Este cambio se debe en parte a la estrecha relación que tiene el género con la manera en que los lectores se relacionan con el mundo, la ciencia, y la realidad. Incluso desde la publicación de *Introducción a la literatura fantástica* de Tvetzan Todorov, el género ha cambiado hasta convertirse en lo que críticos como David Roas llaman lo neofantástico. A través de “Lejana” de Julio Cortázar, este trabajo examina el motivo del doble como el recurso ‘perfecto’ o ‘ideal’ para lo neofantástico (precisamente por la manera en que desafía a la realidad) examinando los antecedentes del género y su desarrollo a lo largo de los siglos XVIII, XIX y XX.

Abstract

Since the beginning of the 18th century, the fantastic literature genre has evolved greatly to become what it is today. Even since the publication of Tvetzan Todorov’s *Introduction to Fantastic Literature*, the genre has evolved to become what critics such as David Roas call neo-fantastic literature. This evolution is in part due to its close relationship with the way in which readers relate to the world around them, science and reality. Through Julio Cortázar’s story “Lejana,” this paper examines the evolution of fantastic literature throughout the 18th, 19th and 20th centuries which led to creation of the genre’s current form - neo-fantastic literature. And how these changes contribute to making the ‘double’ the perfect or ideal neo-fantastic literary motif precisely due to the way in which it challenges our perception of reality.

Palabras clave

literatura fantástica, lo neofantástico, realidad, el doble, dualidad

Key words

Fantastic literature, neo-fantastic, reality, double, duality

Cortázar y el doble neofantástico

El cuento fantástico “Lejana” de Julio Cortázar es una de sus obras que mejor demuestra el motivo del doble. El doble es una técnica narrativa común en la literatura de varios géneros y muy presente en la literatura fantástica, un género que ha experimentado un gran desarrollo a medida que la humanidad encuentra nuevas maneras de entender el mundo. El doble es la técnica narrativa perfecta para la última etapa de la literatura fantástica—lo neofantástico, cuyo propósito es desafiar a la realidad al asumir que es una mera máscara que cubre sus otras ‘modulaciones,’ como las llama Cortázar. La dualidad del personaje presentada a través del doble refleja y sugiere la dualidad de la realidad. Como uno de los escritores fundamentales de lo neofantástico, Cortázar demuestra el poder que el doble tiene en lo fantástico a través de su cuento “Lejana” que a la vez de rendir homenaje al uso tradicional del doble, crea el ejemplo perfecto del uso del doble neofantástico al poner en peligro lo que entendemos por ‘la realidad’.

En su introducción a la literatura fantástica, Tvetzan Todorov define lo fantástico como una narrativa donde “en un mundo que es el nuestro...se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar” (18). Aunque se pueden considerar como géneros colindantes, la literatura fantástica se diferencia del realismo mágico, lo maravilloso y la fantasía, por cómo el personaje (o personajes) explican el acontecimiento extraño. A diferencia del realismo mágico, donde los personajes aceptan los acontecimientos imposibles como normales a pesar de ser imposible en su mundo, en la literatura fantástica, él que percibe el acontecimiento debe explicarlo con dos posibles soluciones (Todorov, 18). La primera solución afirma que el acontecimiento “se trata de una ilusión de los sentidos [o] de un producto de imaginación” (Todorov, 18). Por lo tanto, las leyes del mundo que conocemos siguen en orden. O, como segunda solución, “el acontecimiento se produjo realmente” y la “realidad está regida

por leyes que desconocemos” (Todorov, 19). Todorov certifica que lo fantástico se produce a través de la “incertidumbre” creada por la vacilación del personaje entre las dos posibles soluciones (Todorov, 19). Este conflicto o incertidumbre explicado por Todorov es parecido a la definición de lo fantástico de David Roas, quien afirma que lo fantástico se caracteriza por “la confrontación problemática entre lo real y lo imposible.”

David Roas, explica la literatura fantástica y su evolución según nuestra concepción de la realidad, algo que ha cambiado a lo largo de los años. Lo fantástico surgió después del triunfo de la razón durante el Siglo de las Luces. Anterior a esto, los hechos fantásticos no eran fantásticos debido a la importancia de la religión y la superstición en la vida cotidiana, que fueron usados para explicar el mundo (Roas, 15). Los “fantasmas, milagros, duendes y otros fenómenos sobrenaturales formaban parte de lo que era real” (Roas, 15). Eran hechos extraordinarios, sí, pero no imposibles según las creencias de aquel entonces. En esta época, la ciencia también jugaba un papel en la realidad, pero tenía que competir contra las explicaciones milagrosas o sobrenaturales.

Cuando “la razón expulsó” a las creencias supersticiosas, los hechos sobrenaturales “encontraron refugio en la literatura” (Roas, 17) y nació la literatura fantástica junto a lo gótico. En un mundo donde la razón explicaba el mundo como si fuera simplemente una máquina, “los románticos abolieron las fronteras...entre lo irreal y lo real, entre la vigilia y el sueño, y entre la ciencia y la magia” (Roas, 19), abriendo “una ventana a las tinieblas del más allá,” un escape agradecido en un mundo “domesticado por las ciencias” (Alazraki, 25). De acuerdo con la definición de Todorov, los románticos pusieron en cuestión lo real en relación a lo imaginario, una tendencia clave de lo fantástico.

Con la llegada del siglo XX, nuestra manera de ver el mundo cambió otra vez. Anteriormente, la superstición fue reemplazada por la razón, pero esta vez la razón fue amenazada por nuevos descubrimientos. Nuestro concepto de la realidad se ve otra vez amenazado, esta vez debido a la teoría de la relatividad de Einstein. Las leyes rígidas de la razón que explicaban el mundo ahora podrían ser sólo una construcción [o] un modelo creado por los seres humanos” (Roas, 28). Einstein revolucionó nuestro concepto del tiempo, que ya no era una constante, sino una ilusión. Su teoría dio lugar a varios descubrimientos y teorías posteriores, haciendo factible la posibilidad de múltiples universos paralelos.

La realidad, antes estable y regida por la razón, dejó de ser “una entidad ontológicamente estable y única” (Roas, 28). Ante esta nueva concepción de la realidad, la literatura fantástica se adaptó a las nuevas necesidades de sus lectores. Ya no podía basarse en la superstición, tenía que “reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de esta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla” y “proponer un conflicto entre nuestra idea de lo real y lo imposible” (Roas, 30-31).

A pesar del continuo desarrollo de la literatura fantástica, varios motivos se mantienen constantes dentro del género. El motivo del doble es uno recurrente no sólo en la literatura fantástica sino en la literatura en general (Galbis Reig, 2). El doble se manifiesta como la confrontación de un protagonista con su doble, su *alter ego*, o el *otro*, que pueden ser una versión parecida, opuesta o igual a la de la protagonista. Unas obras conocidas por su trato del doble son *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, *El retrato de Dorian Grey* y el cuento “Borges y yo.”

El escritor estadounidense, Edgar Allan Poe fue uno de los “primeros autores modernos en explorar el viejo tema del doble” (Lara Zavala, 13) a través de su escritura de estilo macabro. Sus cuentos, además de ser conocidos por el terror que provocan, aportaron a la literatura el

concepto del cuento moderno que (junto con el motivo del doble) años después heredaría Cortázar. Una de las grandes influencias para Cortázar en sus relatos fantásticos “fue su temprano acercamiento a la obra de Edgar Allen Poe” (Lara Zavala,14). El escritor argentino incluso menciona *William Wilson*, una obra de Poe, en una entrevista en que habla de la presencia del doble en su propia obra: “Sí, hay en mí una especie de obsesión del doble ¿viene de la lectura temprana de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Stevenson; de *William Wilson* de Edgar Allan Poe...” (González, 40). Frecuentemente llamado “un escritor oscuro de la estirpe de Poe” (Figuroa Buenrostro, 3), Cortázar mismo acredita su “acercamiento a lo fantástico” al escritor norteamericano y “reconoce la presencia de Poe en su obra” (Galbis Reig, 5).

Cortázar, quien tradujo las obras de Poe al español, opina que el otro gran traductor y admirador de Poe, Charles Baudelaire, era el doble del escritor norteamericano. Los dos hombres no sólo compartían un “gran parecido físico” sino también una psicología similar, una “misma devoción hacia la necrofilia [y] una misma actitud ante la vida” (Galbis Reig, 7). En su artículo “Cortázar y sus Dobles,” Hernán Lara Zavala afirma que no es “mera casualidad” que “Cortázar haya abrazado, muchos años después, exactamente la misma tarea” (14) que Baudelaire.

Cortázar puede ser considerado como el segundo doble de Poe, por la influencia que que ha tenido en sus obras pero también por su innovación literaria. Poe “vertebró una forma” (Alazraki, 21) de cuento que aportó a la literatura el cuento moderno (Figuroa Buenrostro, 1). De una manera similar, Cortázar revolucionó el género del relato fantástico al expresar su insatisfacción con la clasificación de sus relatos como ‘fantásticos.’ “A pesar de los trazos fantásticos que contenían sus cuentos” (Alazraki, 26), él sabía que no eran relatos fantásticos. Solo pertenecían al género porque todavía no existía un término para clasificarlos. Al igual que Poe estableció el

concepto moderno del cuento, Cortázar fue el pionero de “un nuevo tipo de ficción en busca de su género” (Alazraki, 26).

Cortázar establece una diferencia entre lo que llama ‘lo fantástico tradicional’ y lo fantástico de sus propios cuentos. Según él, la literatura fantástica tradicional:

...desorienta al lector desde el comienzo, condicionándolo con un clima mórbido para obligarlo a acceder dócilmente al misterio y *al miedo*...La irrupción de *lo otro* ocurre en mi caso de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias, tramas *ad hoc* y atmósferas apropiadas como en la literatura gótica o en los cuentos actuales de mala calidad...Así llegamos a un punto en que es posible reconocer mi idea de *lo fantástico dentro de un registro más amplio y abierto* que el predominante en la era de las novelas góticas y de los cuentos cuyos atributos eran los fantasmas, los lobo-humanos y los vampiros (Alazraki, 26).

Cortázar no era el único escritor que opinaba que sus cuentos eran fantásticos pero se diferenciaban de ‘lo fantástico tradicional.’ En una entrevista, el autor Ernesto González Bermejo también dijo que para él, “lo fantástico es algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana, en este mediodía de sol, ahora entre Ud. y yo, o en el Metro, mientras Ud. venía a esta entrevista” (Alazraki, 27). Como afirma Roas, esta evolución del género se debe a su adaptación a las necesidades de sus lectores según su concepto de lo que es la realidad.

Del deseo común de diferenciarse de lo fantástico anacrónico del siglo XVIII y XIX donde las “viejas casas, mesetas azotadas por el viento [y] pantanos con vapores que invaden el horizonte” (Galbis Reig, 5) surgió lo que Alazraki llama ‘lo neofantástico’ (a lo cual pertenecen las obras de Cortázar). Lo neofantástico es definido por Alazraki según tres factores claves (junto a otros menos importantes). Primero, la promoción de la verosimilitud, que rechaza lo improbable y lo irracional (Morales Benito). De acuerdo con la verosimilitud, la literatura neofantástica también abraza “la incursión y aceptación del elemento insólito en la vida cotidiana” (Morales Benito). Esta tendencia abre las posibilidades de nuevas realidades, o lo que

se llama la patafísica, que busca “la verosimilitud dentro de la inverosimilitud” (Morales Benito). A diferencia de la literatura fantástica tradicional, lo neofantástico acepta posibles interpretaciones metafóricas y simbólicas (Alazraki, 29).

La literatura fantástica del siglo XX, especialmente las obras de Julio Cortázar, son designadas con el término neofantástico por Alazraki al adherir a estas tres características. En general, la literatura neofantástica (especialmente la obra de Cortázar) “se caracteriza por asumir el mundo real como una máscara que oculta una segunda realidad” (Galbis Reig, 5). Escritores como Cortázar y Borges asumen estas *alternativas* de la realidad para demostrar que la realidad no es lo que pensábamos. La tendencia de lo neofantástico de crear incertidumbre o inquietud en el lector a través de la idea de realidades *alternativas* es un aspecto de la literatura fantástica propio del mundo después de Einstein. Como afirma Roas, nuestro concepto de la realidad, antes estable, no es tan rígido como pensábamos. Por lo tanto, lo que más inquieta a los humanos ya no son los hombres lobos o fantasmas, sino la fragilidad de su mundo y su realidad. Lo neofantástico, que puede ser considerado como el último desarrollo en la progresión del género fantástico, explora esta inquietud ante la realidad.

La idea de posibles realidades *alternativas* o de una *segunda* realidad escondida, se demuestra a través del motivo del doble. La dualidad del personaje desdoblado alude a la dualidad de la realidad. El doble fue usado por la literatura fantástica tradicional del siglo XIX porque representaba la “confrontación de lo real (el personaje original) y lo sobrenatural (su duplicado)” (Galbis Reig, 12). Lo neofantástico rinde homenaje a sus raíces al mantener la presencia del doble en la literatura fantástica moderna. Pero el motivo del doble no sigue presente en las obras fantásticas modernas solo por la tradición. Ahora, el doble se adapta a las

necesidades de lo neofantástico y demuestra la existencia simultánea de dos realidades, ‘la máscara’ y lo que esconde.

Partiendo de los padres fundadores de la literatura fantástica como Poe, Cortázar emplea motivos como el doble. El doble de Cortázar se diferencia de los dobles de Edgar Allan Poe al no utilizarlo “en el sentido usual de duplicación de la personalidad” (Morello Frosch, 323). En los cuentos de Cortázar, el ‘reflejo’ o ‘doble’ tiene tanta importancia como el personaje ‘original’. No hay una confusión entre el personaje original y ‘el otro.’ Esta falta de subordinación del ‘doble’ al ‘original’ alude a la dualidad de las posibles realidades o universos. Dentro de la posibilidad de múltiples realidades, no hay subordinación, hay una coexistencia parecida a la de los personajes de Cortázar.

En el cuento “Lejana” de Julio Cortázar, la protagonista, Alina Reyes, es una mujer que vive en Buenos Aires pero a menudo sueña (de día y de noche) con una ‘otra’ o doble que vive en Budapest. El lector puede ver la progresión de esta intrusión a través del diario de Alina, donde apunta todos sus sueños (nocturnos y diurnos). En el cuento, hay una “intrusión de una realidad en otra” (Lara Zavala, 14) (parecida a la intrusión de lo fantástico en lo real o cotidiano propio de lo neofantástico). La realidad de una ‘otra’ invade la de Alina Reyes. El doble en “Lejana” se diferencia de los dobles de *William Wilson* o *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* porque el doble de Alina no representa su alter ego o su lado oscuro. Su doble es mejor dicho ‘una otra’, no un opuesto sino un contrapuesto (Galbis Reig, 12).

La coexistencia de Alina y su doble refleja la posible coexistencia del mundo que conocemos y sus ‘alternativas.’ Lo neofantástico intenta mostrar la realidad como una máscara que oculta una segunda realidad o realidad alternativa. Cortázar considera que “entre dos cosas que parecen delimitadas y separadas” como Alina y la lejana en Budapest o lo real y lo

imposible, “hay intersticios.” Según la definición de la Real Academia Española, un intersticio es un espacio (normalmente pequeño) “que media entre dos cuerpos o entre dos partes de un mismo cuerpo” o “un espacio o distancia entre dos tiempos o dos lugares” (Real Academia Española). Alina y la lejana al principio son entendidas como dos personas distintas, o ‘dos cuerpos’. Pero, a lo largo del cuento se puede ver que se unen. Alina siente lo que siente la otra, como si fueran ‘dos partes de un mismo cuerpo.’ Es a través de estos ‘intersticios’ que Alina y su doble están conectadas a pesar de la distancia temporal y espacial. Aquí Cortázar pone en peligro las leyes que gobiernan dos reglas fundamentales de nuestra realidad: el espacio y el tiempo. Es a través de estos intersticios (que trascienden las reglas espacio-temporales) que “pasaba [o] colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes” (González Bermejo).

En “Lejana,” las experiencias de la realidad de ‘la otra’ ‘pasan,’ y ‘se cuelan’ en la realidad Alina Reyes. Sobre todo, imágenes pero también sensaciones de la lejana invaden la conciencia de Alina. Puede sentir “el puente helado” y “la humedad” de “la nieve que [le] entra por los zapatos rotos.” Cortázar demuestra la progresión del vínculo entre las dos mujeres a través del uso de diferentes pronombres y el cambio de tercera persona a primera persona. Al principio, estas intrusiones son pequeñas, y se puede ver una clara separación o ‘delimitación’ entre lo que es Alina y lo que es de la otra.

Al principio, Alina describe a la otra usando los pronombres ‘ella’/’la’/’le’ : “[ella] tiene frío....le pegan...la tiran al suelo” y habla sobre ella en la tercera persona. A medida que progresa el cuento, las delimitaciones entre Alina y la otra se confunden. Los pronombres ‘ella’/’la’/’le’ antes usadas para hablar de la otra ahora se mezclan con ‘yo’/’me’: “a ella todavía más porque le pegan, porque soy yo y le pegan” ... “me pegan” ... “Porque a mí, a la lejana, no la quieren”... “a ella le pagan...y me está entrando [la humedad de la nieve] por los zapatos.” Además, las

descripciones en tercera persona se mezclan con descripciones en primera persona. Alina dice “Ahora estoy cruzando un puente helado....no es que sienta nada.” El personaje “siente al otro simultáneamente y sigue siendo él mismo” (Morello-Rosch, 325), que también contribuye a la coexistencia del doble y el original (en lugar de la subordinación de uno sobre otro).

Al final del relato, Alina describe a la lejana exclusivamente con los pronombres yo/me y en primera persona: “Sólo queda Budapest porque allí es el frío, allí me pegan y me ultrajan...él me pega y yo lo amo.” A través de los pronombres y el cambio de tercera persona a primera, Cortázar demuestra cómo la realidad de la lejana ‘se cuele’ en la de Alina.

El motivo del doble surge como manera para expresar “la fragilidad de la condición” del individuo, un individuo que “siente una melancolía y nostalgia por una unidad perdida” (Galbis Reig, 2). En este caso, la unidad perdida sería “el yo estable” (Galbis Reig, 2). Pero en el contexto de lo neofantástico, la melancolía puede ser interpretada como una pérdida de la unidad de nuestro concepto de una realidad firme, estable y regida por leyes conocidas. Antes, la literatura fantástica añoraba los aspectos sobrenaturales del mundo que explicaban las cosas insólitas que pasaban en él. Pero ahora, sin la superstición e incluso sin una realidad estable, la literatura fantástica expresa nuestra añoranza por una realidad firme e inmutable (una posterior a los universos paralelos de Einstein).

Según Galbis Reig, el doble surge porque la identidad del individuo en sí tiene y siempre ha tenido una fragilidad inherente. El doble como manera de reflejar la dualidad de la realidad sugiere, por lo tanto, que la realidad comparte esta fragilidad. Según Cortázar, la necesidad para la literatura fantástica surge porque “las pautas de la lógica, de la causalidad del tiempo, del espacio” que han sido aceptadas “desde aristóteles como inamovible[s], seguro[s] y tranquilizado[s] se ve[n] bruscamente sacudido[s]” (González Bermejo) en nuestro mundo

actual. De esta fragilidad nace el concepto del doble que es demostrado a través de los personajes desdoblados en la literatura neofantástica. De una manera similar, la fragilidad del ser humano dio lugar al doble tradicional presente en la literatura desde Mesopotamia. En “Lejana,” la identidad de Alina y la lejana demuestran la fragilidad del ser humano. Sus identidades no son entidades firmes, sino algo intercambiable que puede pasar de una realidad a otra. Al mismo tiempo, la mezcla de las experiencias y sensaciones de las dos mujeres y su consiguiente intercambio de cuerpos alude a la fragilidad de las leyes que gobiernan la realidad.

El doble en “Lejana” de Cortázar borra las limitaciones entre dos mujeres y como consecuencia las limitaciones entre la realidad y sus ‘otras modulaciones.’ A pesar de los años que separan Cortázar de Poe, los dos escritores utilizan el doble para demostrar lo fantástico. El desarrollo continuo del género fantástico ha permitido una evolución del uso del doble como motivo común del género. La versión más reciente de la literatura fantástica, lo neofantástico, abraza al motivo del doble no solo por su presencia en lo fantástico tradicional, sino por su capacidad de poner en cuestión la realidad a través de una dualidad del personaje que refleja la dualidad de la realidad. Por lo tanto, el doble es la técnica narrativa perfecta para la última etapa de la literatura fantástica-lo neofantástico, cuyo propósito es desafiar a la realidad al asumir que es una mera máscara que esconde sus otras modulaciones.

Obras citadas

- Alazraki, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico?” *Mester*, vol. XIX, no. 2, 1990, pp. 21-33.
- Figuerola Buenrostro, Sergio Guillermo. “Poe y Cortázar: El Motivo Del Doble.”
Sincronía. Revista de Filosofía y Letras, vol. 17, no. 64, 2013, pp. 1-13.
- Galbis Reig, Natalia. “El Tema del Doble en Julio Cortázar y Edgar Allen Poe.” Universitat de
Valencia, pp. 1-15.
- González Bermejo, E. “Conversaciones con Cortázar.” Editorial Hermes, México, 1978.
- Lara Zavala, Hernán. “Cortázar y sus dobles.” *Revista de la Universidad de México*, vol. 128,
Octubre 2014, pp. 13-16.
- Morales Benito, Lidia. “La búsqueda de una nueva verosimilitud. Literatura neofantástica e
Patafísica.” *Carnets, Première Série*, 3, 2011, pp. 131-146.
- Morello-Forsch, Marta. “El personaje y su Doble en las Ficciones de Cortázar.” *Revista
Iberoamericana*, pp. 323-330.
- Rae.es. 2016. *Real Academia Española*. [online] Available at: <<http://www.rae.es/>> [18 de abril,
2021].
- Todorov, T. *Introducción a la literatura fantástica*. México: PREMIA, 1987.

Julia Valgenti

Saint Louis University

La revisión de los mitos a través de *Mujer sin Edén*

Revisionist Mythmaking in *Mujer sin Edén*

Resumen

A la hora de su publicación, *Mujer sin Edén* de Carmen Conde fue entendido como una extensión de las tendencias de los años cuarenta en la poesía de la posguerra en España. Pero limitarse a ver esta obra solo dentro del contexto de la época de su publicación, es ignorar su gran influencia en la literatura femenina universal. Este trabajo interpreta a *Mujer sin Edén* como la obra pionera que forjará el camino para la tendencia de la revisión de los mitos - una tendencia en la literatura femenina que tomará importancia en los años ochenta (casi cuarenta años posterior a la publicación de la obra de Carmen Conde). El trabajo se enfoca específicamente en la eficacia de varios recursos propios de la revisión de los mitos para servir como crítica social dentro del contexto socio-histórico de la obra: la posguerra en España y la dictadura franquista.

Abstract

At the time of its publication, Carmen Conde's *Mujer sin Edén* was seen as a continuation of the literary tendencies of the 1940s post-war Spanish poetry. But to consider *Mujer sin Edén* exclusively within the context of the era in which it was published, is to ignore the great influence it had on women's literature as a whole, specifically in helping forge the way as the pioneer work for what would later be known as 'revisionist mythmaking' - a literary technique that would not gain importance until the 1980s (nearly forty years after the publication of Conde's work). This research paper specifically focuses on the ways in which Conde's work can be considered a precursor to revisionist mythmaking, and how/why the poet chose this specific technique to criticize the ideals of the era in which it was published: the postwar years of Franco's dictatorship in Spain.

Palabras clave

revisión de los mitos, Génesis, poesía de la posguerra, poesía desarraigada, ideología franquista

Key words

revisionist myth-making, Genesis, postwar poetry, 'unrooted poetry', francoist ideology

La revisión de los mitos a través de *Mujer sin Edén*

Mujer sin Edén de Carmen Conde es una obra fundamental de la poesía de la posguerra en España donde se plasma una reivindicación de sujetos femeninos dentro de la mitología bíblica. La obra se destaca por su sorprendente reinterpretación del mito de Génesis desde la perspectiva de Eva (además de un tratamiento de otras figuras bíblicas femeninas). A la hora de su publicación, fue entendida dentro del contexto de la época, es decir como una extensión de las tendencias de los años cuarenta, pero con un enfoque marcado en la experiencia femenina. A pesar de esta interpretación, la poeta cartaginesa va más allá de las tendencias pobladas por sus contemporáneos masculinos. Su obra establece los principios de una tendencia que entonces todavía no tenía nombre (y que no lo tendría hasta mitad de los años ochenta, casi treinta años después). *Mujer sin Edén* puede ser considerada como una de las obras pioneras que forjan la tradición de la revisión de los mitos por parte de escritoras femeninas.

Toda obra revisionista, además de reinterpretar los valores transmitidos por los mitos en su fondo presentan una crítica inherente de lo que entendemos como ‘verdad’ según la historia. En el caso de *Mujer sin Edén*, además de establecer un discurso radical sobre el sufrimiento de la mujer (especialmente durante la dictadura), el peso de la culpa, y una nueva idea de la sexualidad femenina, es una crítica de la validez del discurso tradicional. Junto con otras escritoras revisionistas, Conde consigue quebrar el concepto del pasado como fuente irrefutable de la verdad y todo lo bueno. Esto tiene importantes repercusiones dentro del contexto de la dictadura franquista que se apoyaba en el pasado como modelo moral y religioso. Su obra efectivamente consigue subvertir y quitar la validez de la ideología apoyada por el régimen.

1. La poesía de la posguerra en España

Acabada la guerra civil, surgen dos ramas fundamentales dentro de la poesía española. Por un lado, la poesía *arraigada*, pertinente de la revista *Garcilaso*, “proponía la recuperación de la gracia y la estructura de las formas clásicas” (Cacciola, “Ave/Eva”,13). Rindiendo homenaje a Garcilaso de la Vega más de tres siglos después de su muerte, la poesía arraigada se caracteriza por la serenidad y coherencia de su forma, conseguida a través de una vuelta hacia la poesía tradicional. El movimiento poético opta por no centrarse en el sufrimiento de la guerra y posguerra, eligiendo temas más ‘bellos’ de optimismo y confianza. Por el otro lado, los poetas de la poesía *desarraigada* (el segundo movimiento poético de la posguerra) se oponen a la ‘vuelta atrás’ y cuidada forma ciega de la poesía arraigada. El término ‘desarraigado’ propuesto por el poeta Dámaso Alonso, hace referencia al exilio (interior y exterior) de muchos españoles y el desasosiego provocado por el régimen político (Cacciola, 13). Condenan a la belleza y contemplación neutral de los poetas *garcilasos* durante una época de tanto sufrimiento como la de la posguerra. Asumiendo un estilo más directo, sencillo y lleno de tonos existenciales, la poesía desarraigada (acogida bajo la revista *Espadaña*) proponía “revelar críticamente la realidad” (Cacciola, “Subversión,” 56).

Una de las principales tendencias estéticas de la poesía desarraigada es su “tratamiento peculiar de la mitología clásica” (Cacciola, “Subversión,” 55). Tanto para los arraigados como para los desarraigados, “Dios sigue siendo el *leitmotiv* de la época” (Cacciola, “Subversión,” 56) pero en la poesía desarraigada, asume una presencia sorda, muda e incluso de abandono del hombre para expresar la duda y desesperanza existencial típicas del movimiento. Este uso de “un lenguaje cuyos mitos y símbolos arraigan en la Biblia” (Cacciola, “Subversión,” 56) y en otros textos clásicos sirve varias funciones en el ámbito poético pero también social (ideológico) de la época. Por un lado, los desarraigados imitan la vuelta hacia las formas clásicas de la poesía

arraigada pero de manera crítica. Por el otro lado, los desarraigados adoptan una imitación crítica de la idealización de la tradición religiosa adoptada por el régimen político que también miraba hacía el pasado para sus modelos a seguir.

Los poetas desarraigados acuden a este lenguaje tradicional y religioso no para exaltar las formas clásicas (como los poetas arraigados) ni los ideales del nacionalcatolicismo, sino para usarlo para sus propios fines críticos. Los años de la dictadura, y sobre todo los años de posguerra, eran una época en que la glorificación del pasado estaba muy presente en la ideología española. Según la escritora Carmen Martín Gaité “exaltar el pasado remoto fue una de las más inquebrantables consignas de la España de Franco” que servía como manera efectiva de “enterrar el pasado reciente” (Martín Gaité, 23), es decir los años de la República. En una época en que incluso el régimen franquista exaltaba a las figuras del pasado (sobre todo los que encarnaban su idea de patria católica como don Pelayo, Isabel la Católica y Felipe II), los poetas desarraigados acudían al lenguaje aceptado de la época para subvertir e imbuir con sus propias ideas. Entre los temas más aprovechados durante la posguerra están: la figura de Job (para representar el desasosiego existencial característico de los poetas desarraigados), la ira del antiguo testamento de Dios (similar al sufrimiento inexplicable de la guerra y posguerra), la expulsión de Edén (para representar el exilio y la “añoranza” por una “patria que ya no pertenece a los poetas” (Cacciola, “Subversión”, 57) y por supuesto la cuestión cainita (como representante bíblico de la guerra civil) (Cacciola, “Subversión,” 56-57). También, cabe destacar que acudir a la exaltación de lo ‘tradicional’ y el lenguaje religioso permitían a los poetas la posibilidad de evadir la censura tan característica del régimen franquista, aunque no siempre fueron exitosos en este respecto.

Para las poetas españolas, la vuelta hacía los mitos (tanto clásicos como bíblicos) suponía una interesante oportunidad de reinterpretar el discurso clásico para explorar la experiencia

femenina y los estereotipos de género perpetrados en este género literario, especialmente durante una época en que “el oscurantismo y la represión del régimen subyugaron totalmente a la población femenina” (Cacciola, “Subversión,” 57). Durante la Segunda República, las mujeres disfrutaban de incomparables “conquistas políticas y sociales” que permitieron su “protagonismo y su desarrollo en el ámbito legal, laboral y civil” (Cacciola, “Subversión,” 57). Sin embargo, el fin de la guerra civil y la “instauración del franquismo” suponen una abrupta pérdida de “la emancipación femenina logrado hasta 1939” (Cacciola, “Subversión,” 57). La posición de la mujer española durante los años cuarenta era “poco diferente a la de la mujer durante la Edad Media” (Martin Gaité, 30). Excluida del ámbito público (al no poder tener empleos públicos, ni acudir a sitios en compañía de un hombre al no ser su marido) los derechos civiles de la mujer terminaban con el fin de la guerra civil y las limitaban al ámbito doméstico. La obsesión del régimen con mirar hacia un pasado remoto como modelo no se limitaba a figuras religiosas pero incluía también un “tipo de mujer tradicional antigua...una mera figura decorativa que se limitaba a sonreír” (Martin Gaité, 27-28). El mito (especialmente el bíblico) representaba entonces “uno de los principales hitos a derribar” (Merino Madrid, 9) por los valores y estereotipos de género que transmitía.”

2. “Revisionist Mythmaking”

Bajo este “ambiente claustrofóbico,” las escritoras ven en la mitología clásica y bíblica una oportunidad única para usar el mismo lenguaje que usaba el régimen para justificar su subyugación, pero de manera “deconstructiva y desmitificadora” (Cacciola, “Ave/Eva”, 12). Esta tendencia revisionista femenina pertenece al concepto *revisionist mythmaking*. El término fue creado por Alicia Ostriker en los años ochenta, para describir la aparición del fenómeno en

América a finales de los años sesenta (Ostriker, 60). Adelantándose a la crítica feminista contemporánea, Carmen Conde publica *Mujer sin Edén* en 1947, casi veinte años antes y en plena época de posguerra en España. Bajo la cobija del discurso clásico y bíblico (agradable a primera vista para los gustos del régimen), las poetisas se libran de “los esquemas de una ideología patriarcal” al apropiarse de las mismas figuras y discursos que antes “justificaban la desigualdad del poder entre los sexos” (Cacciola, “Subversión,” 57). A través de esta revisión de los mitos, las escritoras consiguen “expresar el conocimiento femenino de la experiencia femenina” (Cacciola, 57), y a la vez de subvertir la ideología de la época.

2.1 El prestigio del mito y la cuestión de sujetos

A primera vista, la mitología parece un “terreno inhóspito para la escritora” (Ostriker, 71), especialmente la bíblica, donde las pocas mujeres del antiguo testamento carecen de voz o simplemente acompañan a los sujetos masculinos. Según Ostriker: “myth belongs to ‘high’ culture and is handed ‘down’ through the ages by religious, literary and educational authority” (72). Los mitos, además de poseer narrativas y formas de una “belleza cegadora” (Merino Madrid, 9), transmite mensajes internalizados por sus receptores (a veces de modo subconsciente) como verdad o ‘palabra de Dios’ debido a su connotación religiosa. Esta autoridad espiritual, literaria y también educativa permite que: “mythology is given the license of telling the truth as much as history” (Yurttas, 208). Las escritoras aprovechan el prestigio implícito del mito para transmitir la experiencia femenina con autoridad. El hecho de acudir a la mitología supone en sí un acto de rebelión al considerar que el mito pertenece a un estatus literario privilegiado, uno que “women writers have often been denied because they write ‘personally or confessionally’” (Ostriker, 72).

Al no tener que transmitir hechos verificables como la historia, el mito presenta la oportunidad peculiar de transmitir la historia ‘hecha a medida’ por sus escritores. A pesar de ser una historia ficticia, el mito es también “a set of propositions often stated in narrative form, that is accepted uncritically by a culture or speech-community and that serves to found or affirm its self-conception” (Hees, 3). Como consecuencia, transmiten los propósitos de la cultura a la que pertenecen, es decir lo que sus escritores quieren reafirmar. Tradicionalmente escrito por hombres, y con sujetos masculinos, los propósitos transmitidos por los mitos demuestran el lado masculino de la historia y lo que la experiencia masculina quiere transmitir. “The contradictions and gaps in the epic” (Yurttas, 207) de los mitos demuestran la falta de voces femeninas dentro del discurso mitológico.

Esta falta de “female subjectivity” (Yurttas, 208) crea un discurso que carece de una representación femenina. En su artículo “Reading *The Penelopiad* through Irigaray: Rewriting Female Subjectivity,” Yurttas afirma que: “women’s claim to a subject position helps produce a different language and literature that allows for the exploration of suppression and representation” (205). Según ella, al carecer de representación y subjetividad, ciertas identidades (como la femenina) pierden autonomía dentro de la misma narrativa (Yurttas, 208). Ya no ‘prisioneras de un discurso al que detestan,’ al retomar la subjetividad, las escritoras reivindican su lugar en el canon literario al hacerse dueñas de un lenguaje antes usado no *por* ellas sino *para* ellas (Ostriker, 69).

3. Carmen Conde y *Mujer sin Edén*

En su obra *Mujer sin Edén*, Carmen Conde acude al mito del génesis de la tradición judeocristiana para expresar la experiencia femenina. Según la escritora y crítica Concha

Zardoya, en su “Carta Abierta a Carmen Conde” reafirma que es una obra a la cual deben acudir las mujeres “para conocerse y reconocerse en ella” pero también los hombres “para comprender a la esposa, a la madre y a la hermana” (Zardoya, 316). Es a través de la perspectiva de Eva que el mito es revisionado para cumplir la función de establecer un nuevo discurso y concepción de la mujer tanto para las mujeres como para los hombres.

Es una obra en la cual la mujer toma el protagonismo como sujeto femenino además de narrar, preguntar, pedir cuentas a Dios y afirmar su propia inocencia en el pecado más infame de la historia. Como primera mujer, Eva no solo representa el principio del linaje femenino, sino también “la voz común de un género” (Clark, 19). Como describe Leopoldo de Luis, Eva encarna la mujer “de ayer, de hoy y de siempre” (13).

3.2 “Canto I”

El libro se divide en cinco cantos, cada uno con una cantidad variada de poemas. El primer canto se centra en el mito de génesis y la expulsión de Adán y Eva del jardín del Edén. Los tres poemas que componen el primer canto se centran en tres argumentos fundamentales; el rechazo de la culpabilidad de la mujer, la reivindicación de su sexualidad y la toma de conciencia de su poder de creación (Luis, 13).

El primer canto abre con el poema “Arrojada del jardín, con el hombre,” cuyo título en sí alude al rechazo de culpabilidad de Eva, quien fue ‘arrojada’ o ‘empujada violentamente’ del paraíso. La primera estrofa del libro empieza poniendo en duda la verdad aceptada de que el primer pecado fue fruto de la mujer: “¿Quién era de nosotros el culpable?” pregunta Eva, “la bestia que indujo a mi inocencia” (Conde, 27). Parte de la efectividad del argumento de la Eva de Conde, es su capacidad de ofrecer argumentos intelectuales para “desligarse del pecado y de la

culpa" (Cacciola, "Subversión", 58). En efecto, parte de la nueva visión de la mujer que Conde presenta en el libro son voces femeninas, quienes "usan su intelectualidad para ofrecer soluciones" (Clark, 20). Cuando Adán alude al discurso tradicional (de la culpabilidad de la mujer) al acusar a Eva de acercarse "sumisa" (Conde, 31) a la serpiente, Eva responde en "Respuesta de la mujer" citando a Dios como el responsable y ella la mera víctima de las creaciones y malevolencia del creador (Clark, 20):

Hice yo la bestia o los árboles serpientes
de espasmo ajenos a tu poderío?
¿Cómo dejaste nacer a tus contrarios? 33

Me abandonaste al manzano y la serpiente
cerrando el camino de la vida edénica
con el Ángel, que revuelve mil espadas
mordientes con sus lumbres vengadoras, (Conde, 34)

Dios, el ser omnipotente y creador es el verdadero dueño de la culpa porque fue Él quien 'abandonó' a Eva, su "criatura...más débil" (Conde, 34) ante el mal del manzano y la serpiente, dos creaciones también suyas.

Este abandono no fue casual, sino alimentado por la ira de un Dios celoso:
¡Oh dios de Ira, cuán severo
que fuiste Tú conmigo! Me arrancaste
del hombre que pusiste entre las fieras
¿Por qué te sorprendió que le buscara;
por qué tuviste celos de mi lucha
por ir de nuevo a él...? (Conde 28)

Eva explica que Dios mismo es el creador del vínculo que existe entre ella y Adán: "Hízome Él del hombre con su carne / y allí quise volver" (Conde, 27). Pero Dios no es capaz de entender esta atracción: "Dios no supo, porque Él es todo, / cuánto atrae lo mismo en dos mitades." (Conde, 29) y como consecuencia se pone celoso. El castigo de Eva no fue provocado por la

malicia inherente de su género, sino que fue castigo de un Dios vengativo, celoso de la atracción entre Eva y Adán (Cacciola, “Subversión,” 58).

Dentro de los versos de Conde, la atracción entre Adán y Eva se describe a través de un erotismo sorprendente para la época (especialmente dentro del contexto de la represión y nacionalcatolicismo franquista) (Cacciola, “Subversión,” 58):

¡Imán, sangre del hombre; me atraía
oírla entre mis labios; su respiro
abríase en la boca, flor de dientes
mordida por mi voz en su crecida! (Conde, 29)

El texto caracteriza a la sexualidad de la mujer, tradicionalmente vinculada con el pecado, de una manera radicalmente positiva. A través de Eva, Conde demuestra que la sexualidad femenina en sí no es la causa del primer pecado de la humanidad, sino una víctima colateral de la ira de un Dios celoso. Dios condena a la sexualidad femenina porque la conexión carnal entre el hombre y la mujer presenta una amenaza para Él, una divinidad incapaz de entender ni experimentar lo que es únicamente humano. Eva explica que su sexualidad no es en sí mala o un pecado, sino que le ha caído la marca de la culpa.

¿Fue tan bella en su inocencia
La mansa ignorancia de los seres?
También yo fui cual ellos inocente;
Después de amarle a él seguía siéndolo.
El Ángel y su antorcha me acusaron... (Conde, 29)

Era inocente antes de disfrutar de su sexualidad con Adán, y después de ‘amarle a él, seguía siéndolo.’ Fue el Ángel (el agente de Dios) quien la ‘acus[ó]’ y por lo tanto estableció el vínculo entre la sexualidad de la mujer y el pecado.

La sexualidad de la mujer representa otra gran amenaza para Dios, precisamente porque contribuye al poder creador de la mujer. Eva se iguala a la divinidad de Dios, porque igual que Él, también es creadora de hombres:

¡Oh tu castigo eterno, tu maldición perenne:
brotar y aniquilarme lo que brotó a la fuerza,
porque un día yo quise que el hombre por Ti hecho
repitiera en mi cuerpo su estatua, tu Figura! (Conde, 29)

Es a través de esta igualación a Dios que Conde reivindica el derecho de toda mujer “al placer y al saber” y celebra su poder de procrear liberándose de su vínculo con el pecado (Cacciola, 17-18).

3.3 “Canto IV” y la dicotomía Ave/Eva

El “Canto IV” explora la dicotomía de las figuras de las dos mujeres más famosas dentro de la mitología bíblica - Eva y la Virgen María. Tradicionalmente consideradas representantes de los dos lados de la mujer, la tentadora malicia y la virgen bendita, el tratamiento de esta dicotomía anagramática Ave/Eva desmantela los estereotipos que encajan a la mujer o en una identidad o en la otra (Cacciola, “Ave/Eva”). Conde demuestra que Eva y María no son tan diferentes, lo que efectivamente pone en duda la dicotomía del discurso tradicional.

A Ella la llamas *Ave*, saludándola.
A mí me llamaste *Eva*, que es lo mismo.
El Ave de María es terrenal morada tuya,
Y yo fui lanzada de tu Huerto, acá a la tierra.
No perdonaste que engendrara hombre
A la que quitaras Tú del que fraguaste.
Y vienes a posar en cuerpo humano,
En virgen de mi propia descendencia. (Conde, 79)

Aquí Eva alude a la dualidad anagramática tradicional, pero a la vez resalta las similitudes entre la mujer 'ángel' y la mujer 'monstruo.' Las dos mujeres representan la procreación, fruto de la sexualidad femenina, pero con ciertas diferencias. Según Anna Cacciola en su artículo "La superación de la dicotomía anagramática Ave/Eva en la revisión mítica femenina de posguerra," Dios condena a Eva porque toma posesión de su propia sexualidad (y toma conciencia de su poder creador) mientras María "acepta la injerencia divina en su cuerpo" (19). Por lo tanto, no representa un acto de la voluntad femenina sino "un gesto de sumisión" (Cacciola, "Ave/Eva," 19) ante Dios - el representante de las culturas patriarcales. Eva rechaza esta sumisión al 'disfrutar' de su corporeidad y al crear la vida ella sola (Cacciola, 1 "Ave/Eva," 9).

El mito de la dicotomía Ave/Eva tiene una larga trayectoria como instrumento en el discurso de varios siglos. En el siglo XII, la atención crítica hacia la sexualidad femenina surge como manera de garantizar la descendencia y unidad familiar en una época en que la crisis feudal "peligraba la sacralidad del instituto matrimonial" (Cacciola, "Ave/Eva," 14). La ideología de la edad media por lo tanto "vinculaba la mujer al pecado, a la lujuria y a la ignorancia" (Cacciola, "Ave/Eva," 14). Luego a mediados del siglo XIX, la sociedad propaga el mito del *ángel del hogar* que "diviniza el acto de generar" (Cacciola, "Ave/Eva," 14) pero siempre que sea una maternidad 'virgen' teniendo a María como el modelo a seguir. Siguiendo su tendencia de volver al pasado remoto para su propaganda de ideales alineados con el nacionalcatolicismo, no sorprende que la dictadura abrazara a la figura de la Virgen María, "pura casta y abnegada hasta en el consentimiento del sacrificio de su único hijo" (Blasco) para reforzar el ideal de la Sección Femenina de Falange. Un ideal que imponía sobre todo "la domesticidad, la obediencia, [y] el silencio" (Blasco) a la mujer española.

Con el “Canto IV,” Conde subvierte la validez del discurso del régimen (recurrente también a lo largo de la historia) sobre la mujer, estableciendo la identidad femenina como más que una suma de sus capacidades procreadoras o pecados sexuales. Rechaza el modelo dualista tradicionalmente fijado como “conceptualización” (Cacciola, “Ave/Eva,” 19) aceptada de la identidad femenina y en su lugar pone una identidad poliédrica (Cacciola “Ave/Eva,” 20). Además, Conde subraya el sufrimiento que ha tenido que aguantar la mujer a lo largo de la historia. Demuestra que la subyugación femenina no es una novedad de la dictadura franquista sino un patrón a lo largo de la historia. Incluso María, la mujer ideal, virgen y casta, es castigada por Dios y como consecuencia hereda el sufrimiento de Eva (y de toda mujer) (Clark, 24). Sin haber ‘pecado,’ María sufre el dolor del parto y observa indefensa la muerte de su hijo. Esta alusión tiene aún más peso considerando la visión de Conde de la mujer durante la guerra como máquinas de parir hombres solo para entregarles a la guerra (plasmado en *Mientras los hombres mueren*).

3.4 “Canto III”: Multiplicidad de voces femeninas

Además de reforzar la multiplicidad de la identidad femenina, en “Canto III,” Conde emplea una multiplicidad de voces femeninas extraídas del Antiguo Testamento para subrayar aún más la tradición del sufrimiento y establecerla como herencia de la mujer. La herencia y genealogía de Eva, la primera mujer, se asoma a través de varias voces femeninas como la esposa de Noé (“Diluvio”), Agar y Sarah y las hijas de Lot (“La mujer no comprende”). “¡Ay, Señor” pregunta Sarah, “cuánto duelo en mi cuerpo permites, / dejándome sufrir sin piedad de mi enojo.” A veces las mujeres padecen del sufrimiento de no tener hijos: “otras niegas el hijo a mi

cuerpo doliente.” Otras veces sufren de “una voluntad fecunda” y agotan sus cuerpos con un “manantial de hijos” (Conde, 73).

El poema demuestra una descendencia de mujeres todavía castigadas por Dios (como fue Eva), quien representa los poderes patriarcales de una sociedad heredera de la tradición judeocristiana (Clark, 24). El sufrimiento se centra en la sexualidad de la mujer y su poder de procrear o no. La última estrofa resalta otro tema importante del “Canto III”:

Si soy Sarah, perdonas. Si soy Agar, ayudas.
Si la hembra de Lot, no perdonas que mire.
Y me dejas que yazga con un padre embriagado
y no escuchas mi voz, que es un cardo sin flores. (Conde, 73)

En esta estrofa, la voz de la mujer toma mayor importancia. El título “La Mujer no comprende” por un lado expresa la incredulidad de la mujer ante su sufrimiento prolongado, pero por el otro demuestra un mito de la mujer como género indigno del saber (Luis, 18). Según Leopoldo de Luis: “se resume aquí el estado de ignorancia en que la tradición religiosa ha mantenido a las mujeres, apartándolas del estudio” (18). Conde “infiere que las normas rígidas de la moral tradicional...desestiman a la mujer y aún la acusan del pecado carnal” (Luis, 23). Esta desestimación de la mujer aparta de la voz y del rol social femenino cualquier semblanza de autoridad o validez. Conde alude a el tratamiento de la mujer durante la dictadura (carente de derechos básicos como el sufragio) es la última herencia de las descendientes de Eva y de una manera se justifica con el discurso perpetrado por la Biblia (que toma aún más importancia dentro del contexto del nacionalcatolicismo).

4. Conclusión

Aunque la relación entre la realidad literaria y la social es complicada y no siempre directa, no hay duda que el lenguaje puede ser “both the source of oppression and a means for liberation” (Yurttas, 213). Conde demuestra este hecho a través de *Mujer sin Edén*, una obra que marca el principio de una tendencia que se desarrollará tras las siguientes décadas. Lo que intenta hacer Conde a través de su obra pionera *Mujer sin Edén*, es liberar el género femenino de los estereotipos tradicionales y llevar a cabo una crítica social de la época. Demuestra una tradición de varios siglos en que la realidad literaria se manifiesta en la realidad social. La perpetuación de “patrones escasamente equilibrados en el tratamiento del género” (Merino Madrid, 84) es el resultado directo de un discurso mitológico con sujetos casi exclusivamente masculinos. Al retomar la subjetividad, las mujeres a la vez que transmiten su lado de la historia imbuidos con el prestigio implícito del mito quiebran la validez del discurso y del prestigio del mito del cual se aprovechan. La revisión de los mitos es sobre todo un desmantelamiento de lo aceptado como verdad. Esto genera una actitud de: “no faith that the past is a repository of truth, goodness, or desirable social organization.” Esta deslegitimación del pasado protagoniza la obra de Carmen Conde y sirve para llevar a cabo una desvinculación del pasado con la verdad y lo bueno. Esto va en contra de la propaganda ideológica de la época, que miraba hacía el pasado lejano como modelo perfecto. Lo que consigue Conde (aparte de crear un nuevo discurso alrededor de la mujer) es poner en duda a toda la ideología del régimen, basada en una vuelta atrás, o ‘bendito atraso.’

Obras citadas

- Acillona, M. “*Mujer sin Edén*. La reescritura del mito de la culpa.” *Zurgai*, diciembre, 1996, pp. 92-96.
- Blasco, Inmaculada. “Género y nación durante el franquismo.” Michonneau, Stéphane, y Xosé M. Núñez-Seixas. *Imaginario y representaciones de España durante el franquismo*. Madrid: Casa de Velázquez, 2014. (pp. 49-71) Web.
<<http://books.openedition.org/cvz/1159>>.
- Cacciola, Anna. “Convergencia y Transversalidad En Humanidades.” Universidad De Alicante, *Actas De Las VII Jornadas De Investigación De La Facultad De Filosofía y Letras De La Universidad De Alicante*, 2017, pp. 55–60.
- Cacciola, Anna. “La Superación de la dicotomía anagramática Ave/Eva en la revisión mítica femenina de posguerra.” *Amaltea. Revista de mitocrítica*, vol. 11, 2019, pp. 11-25.
- Clark, Tiffanie. “Mujer Sin Edén: Fusiones Del Feminismo y Guerra/Posguerra.” *UC Berkeley Lucero*, vol. 25, no. 1, 2020, pp. 15–27.
- Conde, Carmen. *Mujer sin Edén*, Ediciones Torremozas, Madrid, 1985.
- Ferriol-Montano, Antonia. “‘Penélope’ De Lourdes Ortiz: Reescritura De Mitos Culturales En Torno a La Figura De Penélope De ‘La Odisea’ De Homero.” *Revista Hispánica Moderna*, no. 2, Diciembre 2002, pp. 447–456.
- Heehs, Peter. “Myth, History, and Theory.” *History and Theory*, vol. 33, no. 1, [Wesleyan University, Wiley], 1994, pp. 1–19, <https://doi.org/10.2307/2505649>.
- Luis, de Leopoldo. Prólogo. *Mujer sin Edén*, by Carmen Conde, 2007, Colección Torremozas, pp. 9-24.

- Martín Gaité, Carmen. "Bendito Atraso." *Usos amorosos de la postguerra española*. Ed. Anagrama: Barcelona, 1987, pp. 17–35.
- Merino Madrid, Antonio. "La Mitología Clásica Como Instrumento Para La Construcción De Una Nueva Identidad De Género En La Poesía Española Del Siglo XX Escrita Por Mujeres." *Facultad de Filología UNED*, 2015.
- Ostriker, Alicia. "The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking." *Signs*, vol. 8, no. 1, 1982, pp. 68–90.
- Yurttas, Hatice. "Reading the Penelopiad Through Irigaray: Rewriting Female Subjectivity." *Edebiyat Fakultesi Dergisi/Journal of Faculty Letters*, vol. 34, no. 1, junio 2017, pp. 205–217.
- Zardoya, Concha. "Carta abierta a Carmen Conde." *El Progreso*. 5 diciembre de 1947, p. 316.