

Filología

N.º9

Febrero de 2019

Filología

Gacetilla académica y cultural

Gacetilla bimestral, Vol. 3

Febrero de 2019

ISSN: 2619 - 5305 (en línea)

Medellín, Antioquia

Dirección editorial:

Santiago Hernández

Maira Alejandra Zapata

Asistencia editorial:

Mirey Córdoba Pérez

Maira Alejandra Barragán

Sebastián Agudelo

Diagramación y diseño:

Mirey Córdoba Perez J

Johnnatan Naranjo Cuadros

Arley David Palomino

Índice

4 Editorial

Tristán de Leonís, ed. Luzdivina Cuesta. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999

7

Maira Alejandra Zapata

13

1619 - 2019

Diana Giraldo Gallego

El envés de las palabras. Trilogía 1, texto 3

19

Pedro Agudelo Rendón

26

Ciencia y política

Luis Fernando Quiroz

Educación y palabra: una perspectiva del lenguaje para detonar en el otro

32

Daniel Taborda Obando

38

Dios lo quiere

Juan Felipe Valencia Osorio

“L’Anus solaire” de Georges Bataille

43

Traducción por Julián García

50

Lectura recomendada: “Las grosellas” “Federico García Lorca: Cinco Dramas de mujeres en los pueblos de España”

Mario Yepes

Editorial

Desde Filología. Gacetilla académica y cultural celebramos el regreso a las actividades académicas con este número inaugural para el volumen 3. Este noveno número trae importantes cambios para el proyecto: a raíz de diversas reflexiones concernientes a la relación entre el texto y la imagen, la afabilidad con el lector y la identidad del medio, decidimos construir y adoptar un logo llamativo y representativo. Otra novedad, del mismo modo fruto de reflexiones acerca de la afabilidad con el lector, es la migración de plataforma. Estas modificaciones son producto de discusiones extensas dentro de los integrantes del comité editorial, motivadas por el interés interno del medio por hacer de Filología una experiencia satisfac-

toria y por las recomendaciones de los lectores encaminadas al mismo fin.

Celebramos, además, un año de la primera publicación de Filología. El 6 de diciembre de 2017 llegó a los correos de los estudiantes del pregrado un número de la gacetilla por primera vez. Hoy, después de poco más de un año de este acontecimiento, les enviamos nuestro agradecimiento a todas aquellas personas que han creído en este tipo de proyectos y en la aspiración de crear comunidad dentro del ámbito universitario, donde confluyen la academia y la cultura.

Para la presente publicación ofrecemos de manera muy especial un

número logrado gracias al interés y aporte de estudiantes y profesores en diversos campos de las humanidades, desde las artes visuales, con la aportación de un par de espléndidos dibujos de Wileandro Galeano y una magnífica fotografía de Juan David Gil; hasta el papel del filólogo dentro de la sociedad actual, por el profesor Pedro Agudelo en su tercera parte de la trilogía *El envés de las palabras*; pasando por la confrontación entre científicos puros y críticos radicales, sobre sus concepciones sobre la ciencia y la política y por qué todo esto es relevante para un filólogo y para la aparición de publicaciones de índole divulgativa, en *Ciencia y política, I* de Luis Fernando Quiroz; contamos también con una traducción realizada por Julián García de L'Anus solaire, un texto de uno de los pensadores más controversiales del siglo XX, George Bataille; con una interesante reflexión sobre la relación de la educación y el lenguaje por Daniel Puerta; una reseña de Tristán de Leonís donde se señalan detalles tanto históricos como literarios de la obra por Maira Alejandra Zapata; una aportación de interés en respuesta a la ONU respecto a su declaración del 2019

como Año Internacional de las Lenguas Indígenas por la profesora Diana Giraldo y un cuento llamado *Dios lo quiere* escrito por Juan Felipe Valencia. Para finalizar con las lecturas dejamos la recomendada a nombre del profesor Mario Yepes Londoño, el cual con comparte una conferencia suya de 1982 titulada *Federico García Lorca: Cinco Dramas de mujeres en los pueblos de España*.

Reiteramos los agradecimientos a todos aquellos que han aportado al proyecto, ya leyéndolo, ya enviándonos sus producciones, y recordamos que la recepción de contenido está siempre activa. Con la mayor de las felicidades los dejamos con las obras. Esperamos que las disfruten y que sean de provecho para todos. Buen reingreso para todos.

Un saludo entrañable.

Escritura

académica

Tristán de Leonís, ed. Luzdivina Cuesta. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999

Maira Alejandra Zapata
maira.zapatap@gmail.com



*Imagen tomada del manuscrito: Tristan en prose with interpolations of Lancelot en prose. (ff. 141-151) Northern France; 4th quarter of the 13th century

La leyenda de Tristán «el más leal cavallero del mundo» y de Iseo «la brunda» fue muy difundida durante la Edad Media y ha inspirado diversas creaciones a lo largo de la historia, entre ellas, la tan aclamada ópera de Wagner: *Tristan und Isolde*. Esta leyenda fue consignada en forma escrita en el siglo XII, en la zona influenciada por la dinastía normanda de Inglaterra y sus parientes franceses y alemanes.

Entre las versiones primarias escritas conservamos el poema de Béroul (h. 1180), el poema de Thomas (h. 1155-1170) y el poema de Eilhart von Oberge (h. 1170-1190); posteriormente aparece la novela francesa: *Roman de Tristan en prose* (h. 1230) y el poema episódico *la Folie Tristan* (h. 1170). Sin embargo, la versión que aquí nos ocupa es la reelaboración castellana renacentista: *Tristán de Leonís*, la cual tuvo varias ediciones entre 1501 y 1533 y fue una de las más leídas durante su época, pues se encuentra impregnada de la llamada *matièrre de Bretagne*, es decir, de aquellos escritos cuyos temas principales son el misticismo celta, los hechos maravillosos y el tratamiento de los personajes de la leyenda artúrica.

Es así como esta versión castellana del *Tristán* llega a nosotros gracias a la edición de María Luz Divina Cuesta-Torre, profesora titular de Literatura Española y miembro del Instituto de Estudios Medievales y del Departamento de Filología Hispánica y Clásica de la Universidad de León; sus líneas

principales de estudio son: la adaptación, transformación y recreación en la literatura medieval en español de obras creadas en otras lenguas y la narrativa de temática caballerescas. Es importante resaltar que la autora tiene una edición del famoso libro de caballerías: *Tristán de Leonís el Joven* (Centro de Estudios Cervantinos, 1999. ISBN 84-88333-31-5) y un estudio dedicado a las aventuras amorosas de Tristán, como su nombre lo indica: *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán* (Universidad de León, 1994. ISBN 84-7719-423-8). Ahora bien, su edición del *Tristán de Leonís* está basada en el único ejemplar conocido de la primera edición, la cual fue publicada en Valladolid por Juan de Burgos en 1501, ésta consta de 94 folios, de los cuales, los primeros 3 están rehechos, carece del folio 73 y está conservado en The British Library con la signatura C.20 d. 24. 9. Inicialmente, la autora nos presenta una introducción bastante completa con una guía de lectura que permite al lector conocer de manera muy completa el origen de la leyenda de Tristán e Iseo y su difusión por Europa, su recepción durante la Edad Media, su desarrollo posterior en el siglo XVI y el papel del «autor-adaptador» de 1501; luego, de manera mucho más analítica aborda la influencia de la ficción sentimental en la obra, la idea del *Tristán* como libro de caballerías; y finalmente ofrece una amplia bibliografía que permite una comprensión panorámica de las versiones de la leyenda, sus manuscritos en lenguas peninsulares y modernas, las

diferentes ediciones, incluyendo las que se han perdido y los diferentes estudios que se han hecho acerca de los ‘tristanes’ castellanos.

Seguidamente la autora nos presenta el texto en cuestión cuyo nombre original es Libro del esforçado cavallero don Tristán de leonís y de sus grandes fechos e armas y es importante aclarar que dicho texto se presenta con algunas grafías actualizadas y sigue conservando la sintaxis de la época. La obra tiene un total de LXXXIII capítulos e inicia con un proemio que la justifica como era costumbre, allí se comenta al lector que la obra: “fue trasladada de francés en romance castellano y emprimida con mucha diligencia, y puesta de capítulo en capítulo su historia, porque fuesse más frutuosa e plazible a los lectores e oidores.” (p. 2). En ese mismo proemio encontramos una anotación que resume el argumento de la obra, pues recordemos que lo importante de la obra no es la historia de la leyenda como tal, pues era conocida por la mayoría del público, sino la manera en que ésta se contara: “La historia de don Tristán de Leonís, hijo del rey Meliadux, el cual, por sus grandes virtudes e por ser inclinado más a honra que a los transitorios plazerres, passó grandes e diversas e maravillosas fortunas, de las cuales todas por su fiel amor, caridad y lealtad alcanzó buena salida, dexando señalada memoria de sus grandes hazañas e proezas.” (p. 2)

Ahora bien, en el Tristán de Leonís se pueden relacionar varios tópicos

muy interesantes de temática caballescaca, como: la fama y genealogía del héroe, la imposición de su nombre:

-!O, mi fijo, cómo tú eres nacido en gran tristeza e en grand dolor!, ca después que tú fuiste engendrado perdí a tu padre, e agora eres nascido en gran tristeza. Yo quiero que ayas nombre Tristán, e seas bendito de Dios e de mí. (p. 9)

La belleza de la amada que a su vez se relaciona con la fuerte presencia de la *matière de Bretagne* en la obra[2], como queda expresado en una carta que dirige Galeoto (Galehaut o Galehault) al rey Artur (Arthur):

E dígovos que en el mundo no ay sino dos cavalleros e dos dueñas: el uno, Lançarote del Lago, e el otro, don Tristán de Leonís; e dueñas, la una es la reina de Ginebra, e la otra es la reina Iseo la Brunda. E en aquestas cuatro personas son las bondades e las cortesías del mundo. (p. 55-56)[3]

Otros tópicos allí muy bien representados son la presencia de la magia y lo sobrenatural, la presentación de la ficción como historia, la figura del escudero, los prototipos de amantes y figuras ejemplares del *roman courtois* (el trovador y su amada), el don en blanco y el rescate constante de la amada. Sin embargo, lo que hace a esta obra excepcional frente a otras relaboraciones de la leyenda es sin duda el humor de varias de sus escenas y también su ambi-

valencia entre libro de caballerías -que según la autora puede entenderse como obra donde “sus folios narran la biografía caballeresca y amorosa del protagonista, combinando elementos cortesés y de la caballería andante” (p. 30)- pero sobretodo como parte de la ficción sentimental: “E cuando Tristán se vio quinze millas de mar, comenzó a pensar en el amor de Iseo, e lloró fuertemente, e si no le fuera vergüenza, él oviera hecho tornar la nao; mas la nao fizo su viaje.” (p. 84)

De esta manera, el lector puede hacerse una idea clara del valor expresivo y creativo de este texto renacentista, de la riqueza histórica que alberga de la lengua española y que a pesar de haber sido olvidado y marginado durante el Siglo de Oro y por ello tener tan pocas fuentes, es posible conocerlo a través de esta edición. El Tristán resulta una obra ‘cómica’, que atrapa al lector con sus escenas repletas de desafíos, combates, gigantes, dueñas y doncellas, enanos, hechiceros, dones, justas, torneos, guerras y fama, todas ellas desarrolladas en un ambiente cortesano.

[1] Recordemos su popularidad a partir de *Historia regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth (h. 1130-1136).

[2] El caso del Amadís de Gaula.

[3] Esto nos remite al famoso episodio de los dos cuñados amantes: Pao-

lo y Francesca, personajes de la Divina Comedia de Dante, quienes representan la historia de Lancelot y Ginebra (*La Commedia*, Inf, 5-137).

*Imagen tomada del manuscrito: *Tristan en prose with interpolations of Lancelot en prose*. (ff. 141-151) Northern France; 4th quarter of the 13th century

la idea del Tristán como libro de caballerías; y finalmente ofrece una amplia bibliografía que permite una comprensión panorámica de las versiones de la leyenda, sus manuscritos en lenguas peninsulares y modernas, las diferentes ediciones, incluyendo las que se han perdido y los diferentes estudios que se han hecho acerca de los ‘tristanes’ castellanos.

Seguidamente la autora nos presenta el texto en cuestión cuyo nombre original es *Libro del esforçado cavallero don Tristán de leonís y de sus grandes fechos e armas* y es importante aclarar que dicho texto se presenta con algunas grafías actualizadas y sigue conservando la sintaxis de la época. La obra tiene un total de LXXXIII capítulos e inicia con un proemio que la justifica como era costumbre, allí se comenta al lector que la obra: “fue trasladada de francés en romance castellano y emprimida con mucha diligencia, y puesta de capítulo en capítulo su historia, porque fuesse más frutuosa e plazible a los lectores e oidores.” (p. 2). En ese mismo proemio encontramos una anotación que resume

el argumento de la obra, pues recordemos que lo importante de la obra no es la historia de la leyenda como tal, pues era conocida por la mayoría del público, sino la manera en que ésta se contara: “La historia de don Tristán de Leonís, hijo del rey Meliadux, el cual, por sus grandes virtudes e por ser inclinado más a honra que a los transitorios plazerres, passó grandes e diversas e maravillosas fortunas, de las cuales todas por su fiel amor, caridad y lealtad alcanzó buena salida, dexando señalada memoria de sus grandes hazañas e proezas.” (p. 2)

Ahora bien, en el Tristán de Leonís se pueden relacionar varios tópicos muy interesantes de temática caballeresca, como: la fama y genealogía del héroe, la imposición de su nombre:

-!O, mi fijo, cómo tú eres nacido en gran tristeza e en grand dolor!, ca después que tú fuiste engendrado perdí a tu padre, e agora eres nascido en gran tristeza. Yo quiero que ayas nombre Tristán, e seas bendito de Dios e de mí. (p. 9)

La belleza de la amada que a su vez se relaciona con la fuerte presencia de la *matière de Bretagne* en la obra[2], como queda expresado en una carta que dirige Galeoto (Galehaut o Galehault) al rey Artur (Arthur):

E dígovos que en el mundo no ay sino dos cavalleros e dos dueñas: el uno, Lançarote del Lago, e el otro, don Tristán de Leonís; e dueñas, la una es la rei-

na de Ginebra, e la otra es la reina Iseo la Brunda. E en aquestas cuatro personas son las bondades e las cortesías del mundo. (p. 55-56)[3]

Otros tópicos allí muy bien representados son la presencia de la magia y lo sobrenatural, la presentación de la ficción como historia, la figura del escudero, los prototipos de amantes y figuras ejemplares del *roman courtois* (el trovador y su amada), el don en blanco y el rescate constante de la amada. Sin embargo, lo que hace a esta obra excepcional frente a otras reelaboraciones de la leyenda es sin duda el humor de varias de sus escenas y también su ambivalencia entre libro de caballerías -que según la autora puede entenderse como obra donde “sus folios narran la biografía caballeresca y amorosa del protagonista, combinando elementos cortesés y de la caballería andante” (p. 30)- pero sobretodo como parte de la ficción sentimental: “E quando Tristán se vio quinze millas de mar, començó a pensar en el amor de Iseo, e lloró fuertemente, e si no le fuera vergüenza, él oviera hecho tornar la nao; mas la nao fizo su viaje.” (p. 84)

De esta manera, el lector puede hacerse una idea clara del valor expresivo y creativo de este texto renacentista, de la riqueza histórica que alberga de la lengua española y que a pesar de haber sido olvidado y marginado durante el Siglo de Oro y por ello tener tan pocas fuentes, es posible conocerlo a través de esta edición. El Tristán resul-

ta una obra ‘cómica’, que atrapa al lector con sus escenas repletas de desafíos, combates, gigantes, dueñas y doncellas, enanos, hechiceros, dones, justas, torneos, guerras y fama, todas ellas desarrolladas en un ambiente cortesano.

[1] Recordemos su popularidad a partir de *Historia regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth (h. 1130-1136).

[2] El caso del Amadís de Gaula.

[3] Esto nos remite al famoso episodio de los dos cuñados amantes: Paolo y Francesca, personajes de la Divina Comedia de Dante, quienes representan la historia de Lancelot y Ginebra (*La Commedia*, Inf, 5-137).

1619 - 2019

Diana Giraldo Gallego
dandrea.giraldo@udea.edu.co

La Organización de Naciones Unidas (ONU) declaró el 2019 como el Año Internacional de las Lenguas Indígenas. Un año internacional, para la ONU, tiene como objetivo despertar el interés sobre un tema mundial. En este caso concreto, su fin es un llamado a la preservación, revitalización y promoción de las lenguas indígenas de nuestra Tierra.

El 2019 coincide con la conmemoración de los 400 años de la GRAMÁTICA EN LA LENGVA GENERAL DEL NVEVO REYNO, LLAMADA MOSCA [2] (1619), escrita por el dominico Fray Bernardo de Lugo (ver Imagen 1). Esa fue la única gramática que se publicó sobre el muisca, pues de esa época sobreviven cuatro vocabularios, dos gramáticas, catecismos y confesionarios, todos ellos manuscritos.

La Gramática de Lugo, como también se le conoce, se ha usado como fuente primaria para la elaboración de trabajos descriptivos del muisca,

como el de Quesada Pacheco (2012), y también comparativos con las lenguas chibchas que se hablan, o se hablaron, desde América Central hasta Colombia. Resalto el legado de Adolfo Constenla Umaña y María Stella González de Pérez.

La obra de Fray Bernardo de Lugo se escribió y publicó durante la época en la que el muisca aún vivía. De esa única edición se conservan algunos ejemplares en el mundo:

-Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, Biblioteca Luis Ángel Arango y Universidad del Rosario (digitalizado y con acceso en línea)[4].

-Santiago: Biblioteca Nacional de Chile. Digitalizado y con acceso en línea[5].

-Providence, Estados Unidos: Universidad de Brown. Digitalizado y con acceso en línea[6].

-Madrid: Biblioteca de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

-Londres: Museo Británico.

La obra de Lugo inicia con un soneto en español y su versión en muisca (ver Imagen 2 y 3). Nicholas Ostler (s. f.) presentó una versión en español moderno de ese soneto y su traducción al inglés. Luego de la Fe de erratas, le siguen un Privilegio, una Licencia, unas Aprobaciones, el Prólogo al lector y el apartado de la gramática. Por último, un Confesionario[7] (ver Imagen 4). Hay que recordar que este tipo de obras se hacían para aprender la lengua con el fin de evangelizar: “era el libro de texto que debían usar los curas doctrineros en los pueblos de indios a su cargo” (Gamboa Mendoza, 2010, p. 21).

De la Gramática de Lugo también se han hecho algunas ediciones facsimilares, entre ellas figuran:

-La de 1978 con introducción de Manuel Alvar y publicada por Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación en Madrid.

-Las de 1979 y 2013 por el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario/Universidad del Rosario.

-En 2010 el Instituto Colombiano de Antropología e Historia presentó una transcripción comentada por Jorge

Augusto Gamboa Mendoza, investigador de esa institución.

La conservación de algunos ejemplares, las ediciones facsimilares y la edición comentada resaltan la importancia de la obra de Lugo para el conocimiento del muisca.

Que el 2019 sea el motivo para conmemorar los 400 años de la GRAMÁTICA EN LA LENGVA GENERAL DEL NVEVO REYNO, LLAMADA MOSCA y que el Año Internacional de las Lenguas Indígenas cumpla sus objetivos de preservación, revitalización y promoción, para que el acercamiento a las lenguas podamos hacerlo, siempre, a partir de su contexto vivo.

[*] Agradezco a Daniela Gómez Rodríguez, estudiante de Filología Hispánica, por dar lectura previa a este artículo y por sus sugerencias.

[2] El chibcha, muisca o mosca era la lengua que se hablaba en la capital de Colombia, cuyo topónimo tiene su origen en esta lengua: Muyquyta ‘Bogotá’.

[3] Gamboa Mendoza (2010, p 30) indica que las anotaciones a mano en este ejemplar, tanto en la portada como en el interior, “pueden considerarse indicios del uso que se le dio a la obra”.

[4] Se puede consultar en: <http://repository.urosario.edu.co/handle/10336/19096?platform=hootsuite>

[5] Se puede consultar en:
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8658.html>

[6] Se puede consultar en: <https://archive.org/details/gramaticaenlalen00lugo/page/n299>

[7] Para una descripción del contenido, remito al lector a González de Pérez (1980) o directamente a la obra.

Referencias:

Lugo, F. B. (1619). GRAMATICA EN LA LENGVA GENERAL DEL NVEVO REYNO, LLAMADA MOSCA. Madrid: Barnardino de Guzmã.

Gamboa Mendoza, J. A. (2010). GRAMÁTICA EN LA LENGUA GENERAL DEL NUEVO REINO, LLAMADA MOSCA. Fray Bernardo de Lugo. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

González de Pérez, M. S. (1980). Trayectoria de los estudios sobre la lengua chibcha o muisca. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Ostler, N. (s. f.) Fray Bernardo de Lugo: Two Sonetts in Muisca. En Actes: La “découverte” des langues et des écritures d’Amérique.

Quesada Pacheco, M. A. (2012). Esbozo gramatical de la lengua muisca. En Estudios de Lingüística Chibcha (31), pp.7-92.

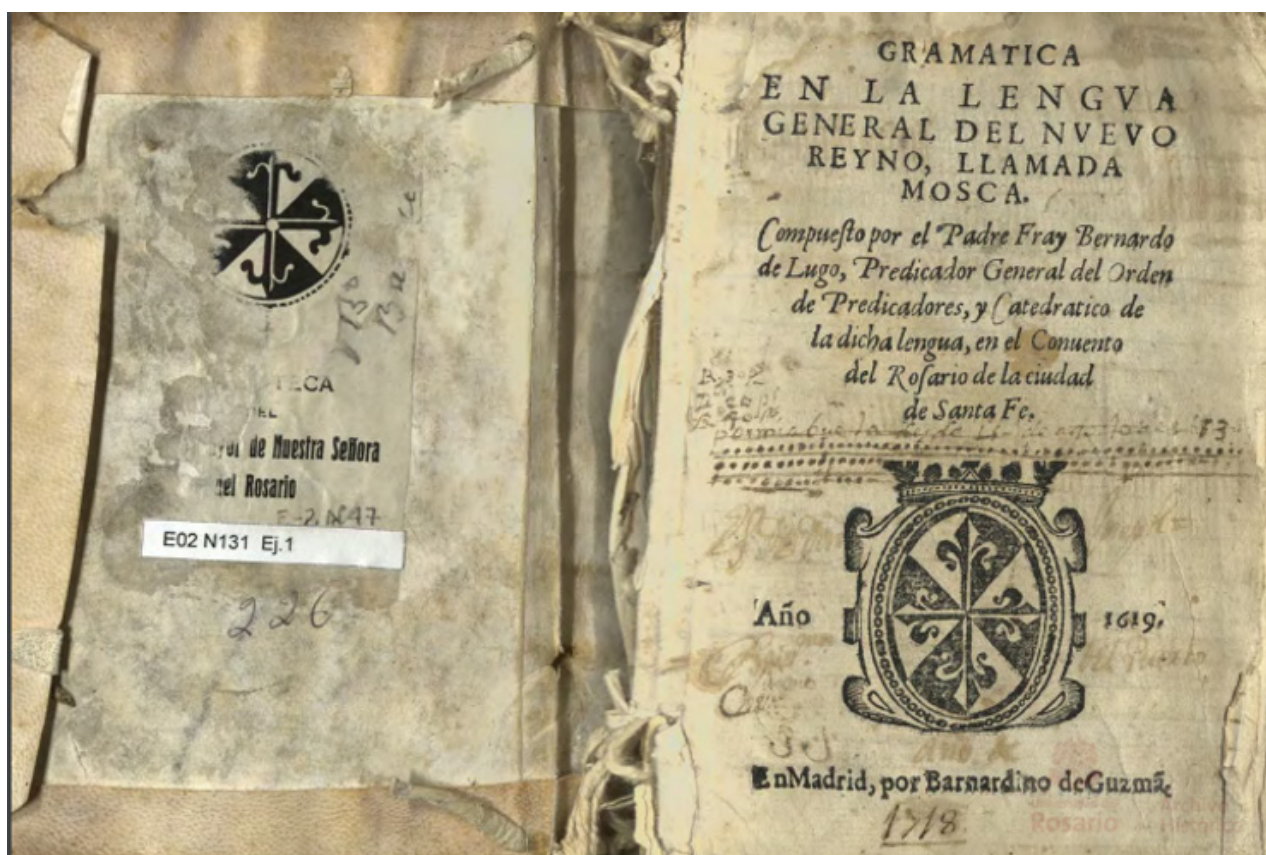


Imagen 1. Portada del ejemplar localizado en la Universidad del Rosario [3]

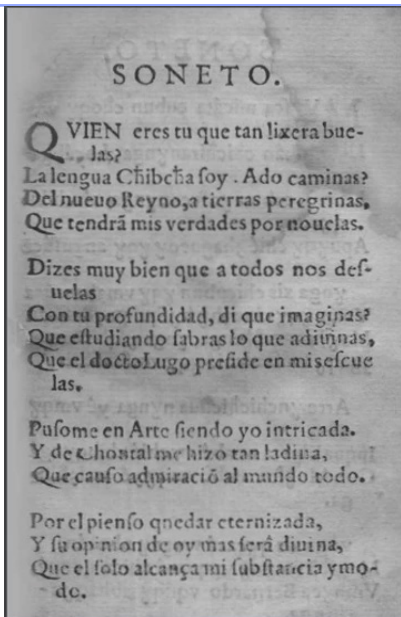


Imagen 2. Soneto en español del ejemplar localizado en la Biblioteca Nacional de Chile

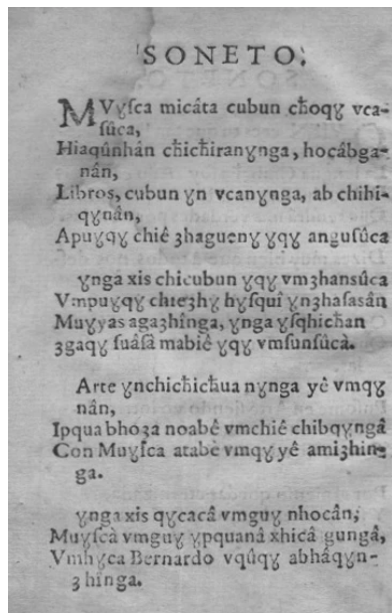


Imagen 3. Soneto en muisca del ejemplar localizado en la Biblioteca Nacional de Chile

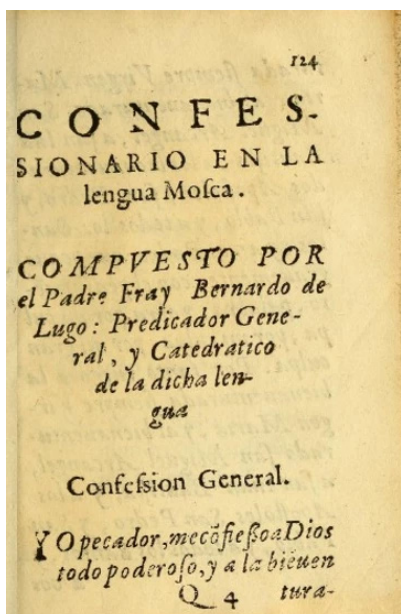


Imagen 4. Primera página del Confesionario. Ejemplar de la Universidad de Brown

Miscelánea

Miscelánea

El envés de las palabras. Trilogía 1, texto 3

Pedro Agudelo Rendón
pagudel3@gmail.com

—No sé cómo pueda ser eso de enderezar tuertos —dijo el bachiller—, pues a mí de derecho me habéis vuelto tuerto, dejándome una pierna quebrada, la cual no se verá derecha en todos los días de su vida; y el agravio que en mí habéis deshecho ha sido dejarme agraviado de manera que me quedaré agraviado para siempre; y harta desventura ha sido topar con vos, que vais buscando aventuras.

Cervantes. Don Quijote de la Mancha

La forma en que las palabras descubren el mundo no dista mucho de la manera en que, por ejemplo, las humanidades instituyen la formación del ciudadano al que aspira una sociedad. Eso a lo que aspiran las sociedades está

determinado por el tipo de formación y de academia que se define. Por eso la formación integral es uno de los principios fundamentales de los programas académicos, y ello porque la universidad es un espacio que busca impactar no solo en la esfera académica sino, sobre todo, en el ámbito social. Ahora bien, es fácil advertir que en muchos casos las transformaciones curriculares, agenciadas por los gobernantes de turno, no responden a las aspiraciones de quienes pretenden que nuestra sociedad sea más humana y justa. Basta comparar muchos planes de estudios recientes con currículos anteriores o trayectos de formación de otros países para identificar los desbarajustes académicos difíciles de explicar. Es al hombre y a la mujer del común a quienes les debe interesar. Es decir, no basta que

los académicos piensen la academia sin la sociedad en que esa academia se inscribe.

Lo dicho pone de relieve una pugna que el filólogo debe sortear. Si el filólogo es académico porque su filología promulga un amor aciago al texto, entonces ¿en qué queda la función social y humanista del filólogo? Está claro que lo que nos hace humanos no es la acumulación de conocimiento, la sistematización gradual del mismo y su transmisión de una generación a otra, sino, más bien, la posibilidad de estructurar y transformar nuestra experiencia de la realidad en sentido, con lo cual el conocimiento adquiere otra dimensión. Max-Neff (2004, p. 3) plantea que el ser humano se encuentra en un momento en el que tiene un saber enorme, pero en el que comprende poco; de ahí que proponga el paso del saber al comprender. Comprender significa hacer parte de algo: “Estamos atrapados en una inmensa desorientación cultural, desorientación sustentada económicamente en las corporaciones, jurídicamente en los gobiernos y sus legislaturas, espiritualmente en las instituciones reli-

giosas e intelectualmente en la universidad” (Max-Neff, 2004, p. 4).

Los humanistas establecieron una conversación con la tradición, la cual buscaba el desarrollo de la sensibilidad y la educación en el dominio de la lengua, así como el reconocimiento de lo humano y una ingente necesidad de pensar la vida social. Si el filólogo está llamado a la conservación de la tradición, su tarea es tanto filológica como humanista y social. Entonces, a la pugna, podríamos agregar: la filología es humanismo. Es cierto que ya no se trata del humanismo en el sentido renacentista, pero tampoco lo es en un sentido menos letrado, toda vez que el filólogo traza una ruta de navegación entre signos. De acuerdo con Hernández y López (2003, p. 126), el pensamiento humanista que nos convoca en la actualidad no solo debe admirar el arte, la literatura, el estudio del lenguaje, sino, además, comprender las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías y apostar por un bienestar comunitario en armonía con la sociedad y la naturaleza; y es ahí, justamente, donde la filología de los filólogos debería tener su mejor es-

cenario de actuación. Solo en esta medida estaremos acercándonos a la expresión de la verdad sobre las cosas y sobre nosotros mismo desde una perspectiva humana en procura de una sociedad en la que se pueda vivir en paz y de forma digna.

Uno de los fundamentos de las humanidades es el lenguaje, toda vez que el tránsito del ser a lo humano es el lenguaje gracias a su función mediadora:

El lenguaje abre un mundo pensado y expresado por los hombres; su misterio y familiaridad son de un ser libre y natural a la vez, que se encuentra con una realidad que no está dada del todo. El lenguaje como condición de la transmisión del saber es el primer humanizador del ser humano; y viceversa, como ser dotado originariamente de lenguaje la existencia humana se desarrolla como una tradición de conocimientos y formas de vida (Flamarique, 2000, p. 790).

De ahí que el humanismo se haya

relacionado también con la comunicación a través del lenguaje escrito. No se puede pensar el humanismo sin las letras, esto es, sin las ciencias humanísticas (en su base filológica), las cuales han servido durante mucho tiempo para imponer formas de lectura y escritura, así como disciplinas y en muchos casos formas de control social.

El lenguaje es función mediadora y fin, lo que hace de la comunicación un objeto de estudio propio de las ciencias humanas en tanto tiene un papel fundamental “en la formación de toda estructura social y humana” (Revelo, 2007, p. 21). Lenguaje y comunicación, en tanto no constituyen acercamientos neutrales a la realidad (premisa bien sabida por los políticos), son conceptos claves en la comprensión humana. La filología humanista tiene la función de generar la capacidad crítica de análisis para que el ser humano pueda interrogarse sobre su propia condición y sobre su situación en el mundo. Es en esta relación, en la que se vinculan lenguaje, sociedad, nuevas tecnologías, ciencia,

arte y cultura, que la filología –en el marco de las humanidades– encuentra su lugar en la contemporaneidad. Comprender el concepto y la dinámica de las humanidades, a la vez que descubrir sus implicaciones al interior de una sociedad como la nuestra, hace posible entender de mejor manera la función de los discursos que niegan en los hechos las aspiraciones del pueblo.

Esta relación pone de relieve algunos funcionamientos sociales sobre la educación y la lectura, ya que “el humanismo designa un movimiento cercano a la cosmovisión, es decir, al conjunto de instituciones, ideas, modos sociales, políticos y artísticos desde el que se reclaman un cambio de mentalidad y una transformación de la sociedad” (Flamarique, 2000, p. 777). De ahí que para intelectuales como Todorov y Bajtín se trate del pensamiento sobre el pensamiento, de las experiencias sobre las experiencias y, en última instancia, del texto y el discurso. De modo que no se trata solo del ser humano en cuanto tal, sino también como productor de textos

y discursos, que hoy no solo son textuales sino también visuales, virtuales y contextuales. En la contemporaneidad el texto no es una unidad de certezas, pues las formas de lectura han cambiado. Existe una lectura lineal, pero también una textualidad simultánea e iconográfica (Agudelo, 2015), lo que obliga no solo a comprender lo que significan las bellas letras sino, además, a proponer estrategias en las que estas tengan un lugar estratégico en los procesos de formación social.

La necesidad de comprender la conciencia implícita de las comunidades es hoy vigente en nuestra sociedad, pues como dice Freire, “ninguna realidad se transforma a sí misma” (1998, p. 46). Y es vigente en Colombia, porque aquí es necesario activar la actitud crítica del pueblo a partir del reconocimiento de sus saberes con el fin último de empoderar sus voces y orientar un mejor futuro, más humanista y justo, sobre todo en un tiempo como el nuestro en el que el capitalismo parece devorar las ilusiones de muchos al poner en

riesgo un tiempo y un espacio que nos es común a todos.

Y en este panorama, en este radio de acción y desazón, en este horizonte que a veces se traza con pugnas cadavéricas... ¿Cuál es la función del filólogo? ¿Del filólogo humanista?

La universidad no solo puede formar filólogos que estudien textos, y que al estudiarlos esos textos se conviertan en el itinerario de una vida abrogada por citas que resultan en discursos pedantes; más bien debe formar filólogos humanistas que comprendan que la significación no solo es una dimensión preeminente del lenguaje, sino también de la comunicación y sus efectos en la construcción de imaginarios en la sociedad actual. En este sentido, las maneras de ser ciudadano desde el ser político y el logos como fundamento discursivo de la filología, mutan y se juxtaponen con formas del consumo y de la neotecnología en la que se enmarca la acción de los individuos. De allí que ideas como progreso, sociedad de riesgo

y desarrollo estén estrechamente relacionadas con los avances tecnológicos a partir de los cuales lo nuevo configura un símbolo de optimismo, al tiempo que pone de manifiesto el movimiento y el paso del tiempo, otorgándole un valor especial a este último y haciendo de los dispositivos y sus funciones una metáfora que llena de confianza el espíritu de la sociedad del siglo XXI. Hoy, no solo gracias a aspectos sociales como las relaciones y nuevas formas laborales y choques políticos entre distintas posturas ideológicas, sino también a las maneras que utiliza el marketing, a las estrategias de producción y comunicación de las industrias productoras de “nuevas” tecnologías, las maneras de concebir al individuo han cambiado.

El lenguaje, de esta manera, no puede ser entendido como un mecanismo que orienta la ruta de unos mensajes determinados, sino como un verdadero proceso que permite interrogar la realidad. Se requiere comprender nuestros contextos y lo que ocurre en ellos para asumir un papel activo y orientar pro-

cesos de verdadera transformación humana. La capacidad de troquelado del lenguaje sitúa, en la actualidad, una tecnosfera que pone en funcionamiento el poder determinante de los medios de

comunicación, y su lugar estratégico en los diferentes contextos. Esto, sin duda, pone en jaque el papel del filólogo en la sociedad actual. Silencio.

Referencias

Acosta, W. y Carreño, C. (2013), “Modo 3 de producción de conocimiento: implicaciones para la universidad de hoy”. *Revista universidad de La Salle*, 34 (60), 67-87.

Agudelo Rendón, P. (2015). *Cuadros de ficción. Artes visuales y ecfrasis literaria en Pedro Gómez Valderrama*. Medellín: La Carreta Editores.

Flamarique, L. (2000). “El humanismo y el fin de la filosofía”. *Anuario filosófico*, 33, p. 779-795.

Freire, P. (1998). *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI.

Hernández, C. y López, J. (2003). “Cultura, artes y humanidades”. *Serie calidad de la educación superior*, No. 11, p. 117-164

Martínez, L. y Bello, J. (2001). “Humanidades, educación y nuevas tecnologías”. *Revista chilena de humanidades*, 21, p. 187-203.

Max-Neef, M. (2004). “Transdisciplina para pasar del saber al comprender”. *Revista de lingüística y literatura*, 4, p. 2-10.

Peirce, Ch. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Revelo, H. (2007). “La comunicación social desde la perspectiva del humanismo”. *Revista Unimar*, 42, p. 21-28.

Ricoeur, P. (2000). *Del texto a la acción*. México: Fondo de Cultura Económica.

Searle, J. (1997). *La construcción de la realidad social*. Barcelona: Paidós.

Todorov, T. y Baktine, M. (1999). “Epistemología de las ciencias humanas”.
Enunciación, 3

Ciencia y política

Luis Fernando Quiroz
quiroztorm@gmail.com

*Pero a un hombre que intenta acomodar la ciencia
a un punto de vista que no provenga de ella misma*

(por errada que pueda estar), sino de fuera,

a un punto de vista ajeno a ella,

tomado de intereses ajenos a ella,

a ése le llamo canalla.

K. Marx

No hay respuestas equivocadas del oráculo: hay solo preguntas erróneas
sobre la base de actitudes equivocadas.

R. Bazlen

Hay quienes sentencian que la ciencia es ajena a la política. La separación confiere a sus cultores la autoridad de la objetividad: actividad más allá del bien y del mal, de la ideología y de la fatalidad cultural, sentada a la diestra de la Idea. A su siniestra, los más enconados detractores esgrimen que la fatalidad de la cultura o del sesgo ideológico, o sea la condición inevitable e irreducible de vivir en sociedad, de suscribir y rechazar ideas y valores que nos precedieron, impide cualquier forma de objetividad. Todo es ideología. Frente a la diada de teoría y crítica, el primer grupo desecha la crítica, conduce al absoluto del científico puro, de sabor positivista, incompatible con cualquier expresión política; el segundo desecha la teoría o, a mejor decir, conduce a la identificación absoluta, de sabor panfletario, entre teoría y crítica, entre científico y político. Es deber de científicos puros ceñirse estrictamente a sus investigaciones sobre problemas objetivamente dados cuyo peso desmitifica el método de supuestos críticos radicales; es deber de críticos radicales afirmarse estrictamente en contra de misteriosos mecanismos sociales cuyo cuestionamiento devela el sesgo ideológico de supuestos científicos puros. Ambos grupos, merced a una curiosa inversión política, reclaman para sí la elevada dignidad de ser los prometeicos tutores de la sociedad, siempre tan trivial y desorientada. Por lo mismo, sin confrontación lógica de argumentos que responda con claridad cuáles son sus fundamentos, ambos se abrazan para sentarse, impasibles, en

los pantanos del Dogma.

La ciencia no es ajena a la política, pero tampoco se subsume a ella. Su imbricación tiene su parte más evidente en el hecho de que la vocación científica, como consagración a la búsqueda de la verdad más que a la defensa de alguna Verdad inmaculada, no se ejerce en un más allá supramundano, sino en un más acá intramundano, en la vorágine de la cotidianidad. No en vano, bajo el Antiguo Régimen, muchos de los grandes filósofos que tortuosamente superaron el perpetuo onanismo de la escolástica fueron aristócratas o recibieron —y padecieron— el mecenazgo de monarcas. No en vano se dice, en estos días de Nuevo Régimen, que no solo de créditos vivimos los estudiantes, como no solo de pan la humanidad —bien lo sabemos los de universidades estatales y nuestros catedráticos, bien lo olvidan algunos de nuestros titulares y el grueso de los políticos latinoamericanos—. La cuestión de ciencia y política puede así plantearse con la pregunta por la relación entre Universidad y sociedad, más específicamente por las condiciones materiales, prácticas y burocráticas, bajo las cuales intentamos hacer de la Universidad un espacio para la vocación científica, no el lugar de una jerarquía eclesiástica más.

El encargo social que posibilita en nuestras universidades el desempeño del ejercicio científico, más que un elogiado reconocimiento, es un encargo de

inmensurable peso. Él entraña un permanente desafío ético cuya desatención lo convierte en un vacuo privilegio, en ocasiones de por vida. El desafío, suerte de escepticismo lúdico como el que presenta Rodrigo Zuleta en los “Contextos borgianos para El Quijote” (Filología, No. 4), exige romper con todo dogma. Se debe hallar así un fundamento epistemológico y lógico adecuado para el ejercicio científico, pero admitiendo siempre la duda y la discusión para no convertirlo en nuevo sustituto de religión. Si se comprueba la absoluta fatalidad ideológica o esterilidad del ejercicio científico, de manera necesaria por medio de algún procedimiento igualmente fundado —acaso confusa contradicción en los términos, artificio que se sabotea a sí mismo—, al igual que si se rechaza el encargo o se abdicar de mantenerlo, se ha de dar un paso al costado, por lo menos, antes de verse viciado de osteoporosis estamentaria. Tal es un atributo del que uno mismo es responsable, sea por pretender absolutizar la objetividad o la relatividad científicas, e impele a perpetuarse como tutor. Su único medio: reconocer la relatividad de la inteligencia, negarse al diálogo y forzar a los demás a permanecer en una rampante ignorancia —usualmente en la propia— para nivelarse así como la inteligencia social, como el Oráculo del cual esperar siempre respuestas autorizadas, incontestables y programáticas.

Uno de los vicios más recurrentes en la vida universitaria de hoy en día se

relaciona con la publicación científica. Al respecto, el 4 de octubre del año pasado fue publicado en *El Espectador* un refrescante análisis crítico titulado “No hay científicos prolíferos, hay mala conducta científica”. Uno de los puntos de su autor, Daniel Manrique Castaño, es que la “cultura científica basada en publicaciones” no garantiza la calidad y escrupulosidad de un trabajo —grado de participación de sus supuestos autores, rigurosidad en el método, integridad de los datos, reporte completo de resultados, positivos y negativos—, así que fundar su rigurosidad —su científicidad, digamos—, no en el propio punto de vista científico, sino en la legitimación de una revista indexada, supone en la práctica un mayor obstáculo para la ciencia. A la larga, la busca incesante de la verdad habría sido reemplazada por los mismos científicos e instituciones que reglamentan y legislan el quehacer científico —como entre nosotros, en máximo rango, Colciencias y el nuevo Ministerio de Ciencia— por la busca de estímulos económicos por publicación. Bajo las actuales condiciones burocráticas, esta nueva busca, la de estímulos económicos, ilustra que científicos puros y críticos radicales más se acercan y se transfiguran en un nuevo tipo: los académicos parasitarios; “en otras palabras, los científicos no están haciendo ciencia”, concluye Manrique.

Aunque el autor es un doctorando en neurología en la Universidad Hospital de Essen, Alemania, razón por la que

se centra en el caso de las ciencias naturales, no resulta difícil sacar el mismo balance para todo el espectro de las ciencias sociales. En nuestra Facultad, por ejemplo, el 26 de noviembre pasado se informó, por el correo del Boletín de noticias, sobre la publicación de un trabajo de grado de un egresado por la Editorial Académica Española. Sin embargo, esta editorial es considerada por el Comité de Asuntos Docentes de la Universidad como una “editorial depredadora”, es decir, un tipo de editorial que busca publicar por publicar o, más precisamente, publicar por simple renta económica, a desmedro de la rigurosidad científica, tipo de medio que es homólogo de las “revistas depredadoras” sobre las cuales hubo un evento el 13 de abril del año pasado, organizado por la Escuela Interamericana de Bibliotecología y Vicerrectoría de Investigación. Ambos medios depredadores son así la necesaria contracara de la búsqueda del estímulo económico.

Un ejemplo más cercano sea quizás el de forzar el principio que supone autotético el conocimiento para presentar como investigación científica cualquier interpretación hermenéutica tomada de entre la marejada infinita de ellas, en virtud de una mutabilidad de los signos, del llamado carácter abierto de la obra. De ahí se presupone que toda interpretación es en igual medida potencialmente válida, o sea que ninguna cuenta con el estatuto de Verdad absoluta, y que la producción interpretativa es

potencialmente infinita. El abuso hermenéutico empieza en el momento en que al nuevo esfuerzo interpretativo no se llegue, explícitamente, por el discernimiento de un problema de investigación. Se interpreta y se publica porque sí, porque se puede: tal es la consigna. El abuso fue facilitado por el abandono de la filología moderna y de su método histórico y comparativo, propuesto por los hermanos Friedrich y August Schlegel, abandono que condujo en el siglo XX a los incipientes estudios literarios y lingüísticos a los formalismos y estructuralismos que suponen las obras literarias y las lenguas producidas en abstracto, sin asidero sociohistórico alguno que restrinja las ocurrentes fugas hermenéuticas. Para sintetizar la cuestión, sirvámonos de las palabras de Rafael Gutiérrez Girardot, quien advirtió el vicio de ese nuevo horizonte disciplinar hiperespecializado: “la elaboración abstracta de una teoría cuyo objeto, la literatura, se convierte en medio de demostración”, o sea el regreso al perpetuo onanismo escolástico.

No se trata de censurar ni aún de devaluar el esfuerzo interpretativo estrictamente hermenéutico, ni siquiera aquel esfuerzo que se ciñe a-temporalmente a la obra —sea literaria o de otra índole— por sí misma; en cambio, creo que debemos convenir en que ese esfuerzo no se adecúa satisfactoriamente a los presupuestos de investigación académica formal: las más de las veces, intentarlo le conferirá cierta sistematicidad

explícita en la revisión del material estético, pero a costa de una artificialidad que anula la potencia creativa a la producción crítica. El resultado puede considerarse como un producto muerto que no interesa para los ejercicios académicos de objetividad científica, de neutralidad valorativa, ni para aquellos escenarios en los que se pensaba presentar la apuesta de juicios de valor: así nos lo puso de manifiesto Juan Diego Buitrago con el caso del “Teatro para filólogos” (Filología, No. 6). Muchas de las actuales revistas indexadas de estudios literarios pueden considerarse como los exclusivos catálogos de tales productos muertos: en sus páginas abundan las firmas de críticos radicales y académicos parasitarios, no así rastros de lectores. La circunstancia, con todo, sirve para pensar en el fundamento científico de ciertos estudios y en su impacto social, en la capacidad de satisfacer la exigencia ética implícita en toda sincera vocación científica.

Manrique se muestra escéptico sobre el problema de la publicación viciosa. Advierte que probablemente no cambie el escenario ni en un mediano plazo y lamenta que “las nuevas generaciones de científicos se estén formando con esas ideas”. En tal dirección, la obsesión de la publicación por la publicación tiene un ejemplo más en nuestra Facultad: el mismo 26 de noviembre salió a luz el primer número de Panglós, revista estudiantil de filología. Ante las imposiciones burocráticas de Publindex

y Colciencias —aceptadas en mayor o menor medida por profesores y universidades—, “[nace] con el fin de permitir a los estudiantes del nivel pregradual de la educación colombiana participar de las dinámicas investigativas que las políticas académicas actuales difícilmente les permiten”. Pero la investigación no consiste en la participación en dinámicas editoriales y del formato de artículo indexado. Las excede. Dicha revista pretende, puesto en perspectiva, satisfacer la demanda de un medio académico formal específico de ese nivel educativo, o sea tornar más funcionales las políticas de Publindex y Colciencias. Para tal fin encuentra un gran impedimento, empero: por su naturaleza no puede ser indexada y, por consiguiente, los estudiantes que publiquen en ella aspirando a acreditar una trayectoria investigativa para sus postulaciones a posgrado y a becas —a despecho de la calidad de una contribución como la traducción “«Del Cuaderno P». Roberto Bazlen” del filólogo Juan Felipe Varela (Panglós, No. 1)—, no podrán sino acreditar una publicación tipificada como “divulgación” o “apropiación social del conocimiento”. Es la misma tipificación a la que se ve sometida esta gacetilla, o Experimenta. Revista de divulgación científica de la Universidad de Antioquia, o cualquier otro medio periódico con ISSN. Aun así, no es la primera revista estudiantil fundada con ese propósito en la Universidad de Antioquia. Bajo un absurdo burocrático —análogo a la falta de experiencia laboral para empezar a trabajar—, también nosotros

aprendemos los vicios de la cultura basada en publicaciones: el pregradista, futuro académico parasitario, no debe formarse, debe publicar. Es clara la paradoja: la única garantía actual para la profesionalización del científico contra- viene la vocación científica.

Corolario: recientemente se decidió exigir el cumplimiento estricto del Reglamento de trabajos de grado de Letras y de Filología Hispánica, en particular lo relativo a su extensión: incluidos bibliografía, anexos, dedicatoria y demás pertrechos, “no puede ser menor a 30 páginas ni superar las 50 (fuente Times New Roman 12, interlineado doble, ver normas APA). El Reglamento de trabajos de grado, en su numeral 5, así lo

dispone. Tal norma no es caprichosa: debido a los tiempos de escritura y posterior evaluación, es difícil llevar a término el proceso cuando el texto supera tal extensión. Los trabajos que superen las páginas indicadas serán devueltos para su debida edición”. La extensión reglamentada apunta irremediablemente a la brevedad del artículo científico. Sin embargo, la tipificación tiene una excepción: ediciones críticas, única modalidad, además, que permite el trabajo en parejas. De hecho, esta ruta de trabajo de grado ha sido puesta como culminación de la formación básica del nuevo pñsum, en su quinto semestre, siendo antes exclusiva de la línea de profundización literaria al término del pregrado. Más valioso que preguntarse por el funcionamiento de pregrados como ciencias políticas, sociología o his-

Educación y palabra: una perspectiva del lenguaje para detonar en el otro

Daniel Taborda Obando
daniel.tabordao@udea.edu.co

-¿Qué te indigna?

-Que las palabras del otro, sobre todo si ese otro es maestro,

no muevan nada en el espíritu de nadie.

Quiero empezar con la premisa anterior porque va a ser el centro de mi reflexión: las palabras detonan cosas en el otro. ¿Qué quiere decir esto? Pues que el otro puede ser afectado de distintas maneras dependiendo de mis palabras. Hay que hacer la salvedad de que no me refiero a palabras del tipo: te insulto y me enfurezco, o me halagas y me sonrojo, o cuando se da una orden y hay resistencia para cumplirla, etc. No,

no me refiero a eso. Las cosas a las que me refiero son de índole existencial, que hacen cambiar una forma de pensar, quitar un prejuicio, hacer frente a los sinsentidos de la vida, tratar de comprender más que de entender, etc. En fin, palabras que hacen que el otro no sea el mismo completamente, en contraposición de palabras que no causan ni motivan movimiento alguno en el espíritu del otro. Son palabras y son nada.

Pero bueno ¿quiere decir esto que hay que trabajar en las palabras? Sí, hay que entender que no todas las palabras dicen algo, y por supuesto, que si las palabras pueden emancipar también pueden tiranizar. Voy a poner tres

ejemplos concretos para darme a entender mejor. Tuve hace tiempo, un compartir de saberes llamado formación y constitución de subjetividades. Allí, la maestría del profesor no consistía tanto en darse a entender de una manera diáfana, aunque lo hacía, sino que su talento radicaba en la resonancia que su discurso provocaba. Lo que más recuerdo, es a la vez el efecto que generó en mí, fue cuando hablaba de un pedagogo alemán llamado Wolfgang Klafki. Lo que dijo el profesor versaba más o menos así:

mulos y reconocimientos a posteriori y el problema de la publicación viciosa?

LES ESTE EL ESTADO DE INVESTIGACIÓN
 investigativa del que nos habló Mahe-
 Para Klafki una clase se divide en tres momentos: un momento elemental, un momento ejemplar y un momento fundamental. Lo elemental es lo más básico que hay que tener en cuenta para empezar a discutir acerca de cualquier cosa, es decir, de lo que no se puede prescindir. Lo ejemplar es como el maestro convierte el saber experto en saber enseñable. Y lo fundamental, lo más importante, es lo que genera eco. Lo que suena y resuena en el otro. Es decir, lo que provocó un cambio sustan-

cial de perspectiva, lo que hizo que nuevas preguntas surgieran de donde se supone todo estaba claro. Lo fundamental es todo aquello que incide directamente en las creencias, afianzándolas o mejor aún, haciéndolas tambalear, por eso también es violento. Lo fundamental debe su violencia a que puede crear tensiones o cavilaciones profundas en el lugar que aparentemente todo está bien, llegar a ser uno mismo en el otro. De ese modo, cuando hablo de que las palabras movilizan algo en el espíritu del otro, quiero decir que son palabras fundamentales.

El segundo ejemplo, es el peligro inherente al uso de las palabras, que estas se vuelvan formas instaladas de creencias. Un caso, “en la vida hay que buscar cómo ser feliz” o “la vida es para ser feliz” o “el propósito de todo esto es poder ser feliz alguna vez”, y sus otros parafraseos tan reproducidos en los medios de comunicación. Frases que me incomodan ya que son lugares comunes o frases hechas que se aparecen como verdades evidentes y por eso se natu-

ralizan, o sea, hacen parte del vivir sin ningún sometimiento a juicio. Se instalan en el pensamiento y jamás se piensa en otra posibilidad, “en la vida hay que ser feliz y ya”.

Estos lugares comunes no invitan a emanciparse, invitan a casarse con una idea falsa y encasillarse en un formato previo: el formato felicidad íntimamente ligado con los valores de hiperconsumo e hiperutilidad. Puesto que, pensando cómo se entiende o más bien cómo se vive la felicidad hoy es difícil no concluir que es feliz el que consume lo que hay que consumir, como si ciertos objetos fueran contenedores de la promesa de la felicidad.

Y el tercer ejemplo que está relacionado con el segundo. Qué tal si la frase se modifica: “la vida es una búsqueda de algo que aún no sabemos” o, “la vida no es para, no tiene una finalidad”. “Es un jardín de senderos que se bifurcan”, y uno puede encarar un acontecimiento como la vida de la manera que quiera,

no hay caminos normales ni anormales, hay caminos.” Creo firmemente en que en la vida no hay nada normal. Si tengo en cuenta a Foucault, si algo es normal es porque viene de una norma, y si viene de una norma es porque alguien la puso ahí. En ese sentido, una promesa como la felicidad se enmarca dentro de unas dinámicas que están estandarizadas. Volviendo al ejemplo, palabras así movilizan el espíritu del otro hacia alguna parte, ¿por qué? porque se sale del formato previo, porque no coacciona la voluntad del otro.

Hay además, otro asunto referente a las palabras que puede suscitar atención. Algo a lo que George Orwell nombra como enemigo del lenguaje escrito y comunicativo:

El gran enemigo del lenguaje claro es la falta de sinceridad. Cuando hay una brecha entre los objetivos reales y los declarados, se emplean casi instintivamente palabras largas y modismos desgastados, como un pulpo que expulsa tinta para ocultarse (1946).

Me refiero por supuesto a la frialdad e impersonalidad propias del lenguaje escrito académico. ¿Quiero decir entonces, que la escritura académica representa una brecha o un obstáculo para la comunicación? La respuesta obviamente dependería de la postura frente a la academia que cada uno asuma dependiendo de su interés con la academia. En este caso, desde una perspectiva docente, la respuesta es sí.

El lenguaje impersonal y académico supone no solo una frialdad y monotonía en las palabras, como un recetario mecánico para escribir, sino, que también supone una distancia casi abismal con el mensaje que el texto académico guarda y los lectores a quienes quieren que llegue ese mensaje. Me explico mejor, ¿Quién no ha tenido alguna vez un profesor de talla investigador, reconocido internacionalmente, pero que en el aula, cero docente? Por ejemplo, llega este profesor a la clase con un monte de hojas y empieza el camino a

morir: el profesor se sienta y empieza a leer su documento, fruto de sus falocéntricos esfuerzos, con un tono monocorde hasta que uno a uno los estudiantes empiezan a caer dormidos.

Es en ese sentido, que muchas de las enseñanzas de estos profesores se asimilan o se memorizan por los estudiantes en función del examen. El problema de este asunto lo describe muy bien Estanislao Zuleta cuando escribe que: “[...] lo peor que le puede pasar a uno en el mundo, ser estudiante y leer para presentar un examen y como no lo incorpora a su ser, lo olvida” (1982). Es decir, cuando la enseñanza se basa en contenidos y que estos contenidos sean vaciados en el examen para luego ser olvidados ¿cómo hacer pues para que el saber no se vuelva instrumental, para que el estudiante lo vuelva parte de su ser y no olvide? Lamentablemente, si esta pregunta fuese fácil de responder el problema pedagógico de la educación estaría resuelto hace años. Pero la educación se trata de lidiar con el accidente, y los accidentes no se prevenen.

Volviendo al tema de la escritura, es necesario pensar el ejercicio de escribir en función de una perspectiva pedagógica, no burocrática. El burócrata de la academia escribe para instalarse en la parte más cómoda del dispositivo, en la que hay mejor sueldo y menos esfuerzo. Por eso su escritura es gélida, no escribe para nadie, o más bien, para otros burócratas. Desde la perspectiva pedagógica, el profesor tiene algo de divulgador, su escritura es diáfana, clara y sincera. Da la sensación de que una persona lo redactó para que yo lo leyera; tiene el potencial de hacer que el ser del otro se mueva, que explore partes de la subjetividad nunca exploradas antes. Pero para eso es necesario, por un lado, el deseo de que el estudiante se venza a sí mismo todo el tiempo, y por otro, que el maestro quiera ser superado por el alumno, apertura del conocimiento. Explicaré esto brevemente, si el maestro no quiere o no pretende ser superado por su alumno, ese profesor está en el lugar incorrecto.

Ya para finalizar, he dado tres ejemplos y una perspectiva con respecto a la redacción “académica” que creo, contienen con más claridad la idea de las palabras como momentos fundamentales y ejercicios de escritura para el otro. La propuesta es entonces, a repensar en las palabras. Que sean palabras que no impongan sino que guíen, que no coaccionen sino que ayuden a la libertad, que no aburran sino que generen resonancia, que inviten a repensar la subjetividad de cada uno y ver qué tanto han influido las palabras de otros y de qué forma. También, así como hay palabras que dicen cosas, también hay palabras que no dicen nada, están vacías. Son dichas de manera apresurada o sin interés, de ahí que se olviden con facilidad dejando un sentimiento de desapego. Distinto de las que sí dicen, y aunque puedan decir “verdades hechas”, también pueden emancipar. Por eso hay que pensarlas y repensarlas cada vez con más criticidad.

Referencias

Foucault, M. (1996). El orden del discurso. Las Ediciones de la Piqueta. Disponible en: <http://www.ram-wan.net/restrepo/hermeneuticas/10.el-orden-del-discurso.pdf>

Orwell, G. (1946). La política y el lenguaje inglés. Disponible en: <http://bioinfo.uib.es/~joemiro/teach/material/escritura/Polyidres.pdf>

Zuleta, E. (1982). Sobre la lectura. Disponible en: https://www.mineduacion.gov.co/cvn/1665/articles-99018_archivo_pdf.pdf

Dios lo quiere

Juan Felipe Valencia Osorio
juan.valencia50@udea.edu.co

—La comisaría elevó todos sus esfuerzos para esclarecer los motivos que llevaron al presbítero Alexander a cometer tal atroz crimen sin mostrar cargos de conciencia o ápice de culpabilidad alguna. He visto mucha escoria a lo largo de mi carrera detectivesca. Mi desencanto por el mundo deviene de inconmensurables actos de crueldad y perfidia ajena que han interceptado transversalmente mi labor investigativa, mas nunca imaginé que sería el expediente de alguien que dio su vida al sacerdocio lo que me empujaría al punto más álgido de mi deber.

»Nacido en el seno de una familia religiosa y trabajadora Alexander se formó en un colegio del Opus Dei,

a escasos meses de egresar entró a un seminario jesuita, fue ordenado y posteriormente recordado por su entrega, devoción e infinita compasión por quienes denotaba cariñosamente como “ovejas descarriadas”. Ejerció el sacerdocio en pequeñas iglesias de localidades marginales con altos índices de criminalidad. Tras más de veinte años trabajando para la comunidad, dedicó su vida al trabajo en las cárceles, específicamente, con los condenados a muerte. Su procedencia, bondadosa a toda luz, solo me llevó a cavilar con mayor desazón en su caso.

»Era uno de esos días difíciles donde debía dar la última confesión a un sindicado, un ominoso asesino am-

pliamente reconocido por su brutalidad y fanatismo religioso. Tras salir del centro penitenciario, una vez presenciada la ejecución, tomó su automóvil y emprendió rumbo a los suburbios. Arribó al filo de la media noche y, en el sitio de mayor índice de indigencia, salió del automotor con biblia en mano.

»—Siempre fue una persona muy amable, tenía aires de santo y su tranquilidad era algo que nos daba esperanza a todos —masculló un testigo entre temblores —pero esa noche todo fue distinto. Sus ojos estaban desorbitados, las arrugas de gentileza en su sonrisa se tornaron enfermizas, la fogata comunal dio matices pavorosos a su figura incorporándose en la espesura de la noche al lado de ese coche, e-ese maldito coche.

»Era más que un testigo, era el último de ellos. Cuenta que Alexander apoyó con ímpetu uno de sus pies en el capó del auto y con imponente voz señorial habló de continuar con la purga

divina. Golpeaba las sagradas escrituras con violencia mientras peroraba sumido en el paroxismo lo conveniente que era su encarnación. Antes de asumir el sitio del piloto, lanzó un grito extasiado, más bien un estruendo, a la multitud hierática que comenzaba a acercarse a él:

¡DEUS VULT!

»Arremetió contra la gente, si no aceleraba con más violencia era para poner en marcha la reversa, arrollaba nuevamente a quienes ya había arrollado. No pasaba el vehículo más de cuatro veces para atropellar nuevas presas en su brutal cruzada. La orquesta metálica del motor escupiendo su vómito oscuro se vio salpicada por la sangre derramada en el asfalto, aglutinándose generosamente en las rejillas de la alcantarilla, entre coágulos, órganos y huesos rotos que se exponían en los occisos de quienes no fueron más afortunados en vida. Mientras aquellos que no se arrastraban con la espina

destrozada aún intentaban correr en vano, el presbítero hacía gala de una pericia al volante nunca antes imaginada en un fiel siervo de Dios. Continuó con su vil matanza dejando un saldo que ascendió a los quince muertos y cuatro heridos, de los cuales solo uno viviría para contar lo ocurrido.

»Era enfermizo escuchar el único testimonio, contaba cómo veía a sus compañeros crujir bajo las llantas y cómo una anciana atorada en el bumper era arrastrada varios metros.

»Fue aprehendido en una construcción cercana al lugar de los hechos, los agentes no tuvieron mayor inconveniente en capturarlo. Salvo un momento en el cual lanzó dos bloques de concreto, que produjeron un estallido cárnico al impactar con el suelo, bastó seguir el protocolo de captura más convencional. Declaran que no presentó resistencia, parecía conocer bien el procedimiento, incluso se evidenciaba su deseo de ser capturado. No pronunció palabra alguna, sólo exponía la misma

sonrisa colmada de mordaz perfidia.

»No hubo manera de que diera declaración alguna ni de que aportara a las investigaciones mediante el interrogatorio, ningún método fue útil. No hubo un boom mediático, eso no favorece a la iglesia y no amerita manchar la imagen de la santa sede con sangre de “ciudadanos de tercera”. Mi único consuelo frente a tal injusticia fue la condena a muerte y la prontitud de su ejecución.

»Me encuentro tras un grueso vidrio traslúcido y estoy a punto de presenciar la ejecución de quien ha atormentado mi existencia desde que decidí investigar este caso. Resulta irónico que en la ejecución de un sacerdote que acompañó a tantas personas en el pasillo de la muerte se de la ausencia de uno de sus semejantes, aunque si no se diera sería un anacronismo. Está muy tranquilo. Lo observo fijamente a los ojos, él se percata de esto y me devuelve la mirada en gesto pendenciero. Sonríe y comienza a

parpadear lentamente. Antes de que cubran su rostro, estoy atado de pies a cabeza a una silla. Me veo a mí mismo a través de un grueso vidrio traslúcido.

Antes de que todo se oscurezca logro

descifrar lo que dicen sus labios a través de la nefasta sonrisa:

Deus Vult.

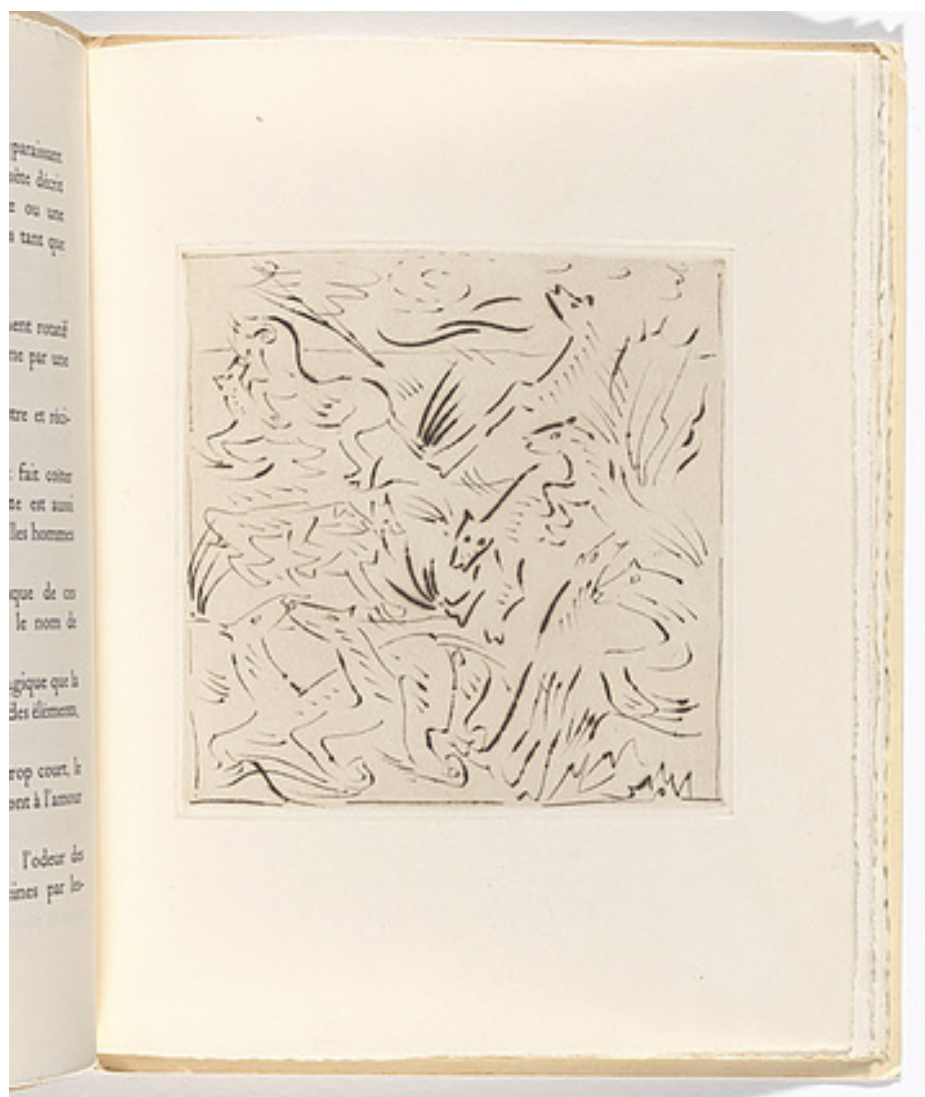
Traducción

Traducción

“L’Anus solaire” de Georges Bataille

El ano solar

Traducción por Julián García
pjulian.garcia@udea.edu.co



*Ilustración de André Masson,
1931.*

Está claro que el mundo es exclusivamente paradójico, es decir, que cada cosa que se mira es la parodia de otra o, incluso, la misma cosa bajo una forma engañosa.

Desde que las frases giran en los cerebros ocupados en reflexionar, se procede a una identificación total, ya que gracias a la ayuda de una cópula, cada frase une una cosa con otra; y todo estaría visiblemente unido si se abarcara de una sola mirada, en su totalidad, el trazo dejado por un hilo de Ariadna, el cual conduce el pensamiento en su propio laberinto.

No obstante, la cópula de los términos no es menos irritante que la de los cuerpos. Y cuando grito: SOY EL SOL, me sobreviene una erección completa, puesto que el verbo ser es el vehículo del frenesí amoroso.

Todo el mundo es consciente que la vida es paródica y que necesita una interpretación.

Así, el plomo es la parodia del oro.

El aire es la parodia del agua.

El cerebro es la parodia del Ecuador.

El coito es la parodia del crimen.

El oro, el agua, el Ecuador o el crimen pueden ser enunciados indiferentemente como el principio de las cosas.

Y si el origen no es semejante al suelo del planeta que parece ser la base, sino al movimiento circular que el planeta describe alrededor de un centro móvil: un automóvil, un reloj, una máquina de coser pueden ser aceptados igualmente como principio generador.

Los dos principales movimientos son el movimiento rotativo y el movimiento sexual, cuya combinación se expresa mediante una locomotora compuesta por ruedas y pistones.

Estos dos movimientos se transforman el uno en el otro recíprocamente.

De esta manera, se evidencia que la tierra al girar hace copular a los animales y a los hombres, y (como lo que resulta es también la causa de lo que provoca) que los hombres y los animales hacen girar la tierra copulando.

La combinación o transformación mecánica de estos movimientos es lo que los alquimistas buscaban bajo el nombre de la piedra filosofal.

Es por el uso de esta combinación de valor mágico que la situación actual del hombre está determinada en medio de los elementos.

Un zapato abandonado, un diente con caries, una nariz demasiado corta, el cocinero escupiendo en la comida de sus amos, son al amor lo que el pabellón a la nacionalidad.

Un paraguas, una sexagenaria, un seminarista, el olor de los huevos podridos, los ojos penetrantes de los jue-

ces, son las raíces por las que el amor se nutre.

Un perro devorando el estómago de un ganso, una mujer ebria que vomita, un contador que solloza, un tarro de mostaza, representan la confusión que sirve al amor de vehículo.

Un hombre situado en medio de los otros se irrita al saber por qué no es uno de los otros.

Acostado en una cama junto a una chica que ama, olvida que no sabe por qué es él en lugar de ser el cuerpo que toca.

Ignorándolo todo, sufre a causa de la oscuridad de la inteligencia que le impide gritar que él mismo es la chica que olvida su presencia agitándose en sus brazos.

El amor o la cólera infantil, o la vanidad de una viuda de provincia, o la pornografía clerical o, el solo de una cantante de ópera, hacen divagar a los personajes olvidados en los apartamentos polvorientos.

Se esforzarán en buscarse ávidamente unos a otros: nunca encontrarán más que imágenes paródicas y se dormirán tan vacíos como los espejos.

La chica ausente e inerte que está suspendida en mis brazos, sin hacerme ilusiones, no me es menos extraña que la ventana o la puerta a través de la(s) que puedo mirar o pasar.

Encuentro la indiferencia (que le permite abandonarme) cuando me duermo por incapacidad de amar los acontecimientos.

Le es imposible saber a quién encuentra cuando la estrecho porque ella representa obstinadamente un completo olvido.

Los sistemas planetarios, que giran en el espacio como discos rápidos y cuyo centro se desplaza describiendo infinitamente un círculo más grande, se alejan continuamente de su propia posición para volver a ella acabando su rotación.

El movimiento es la figura del amor incapaz de detenerse sobre un ser

en particular y pasando rápidamente de uno a otro.

Aunque el olvido, que así lo condiciona, es únicamente un subterfugio de la memoria.

Un hombre se levanta tan bruscamente como un espectro sobre un ataúd y se acuesta de la misma manera.

Se levanta de nuevo algunas horas después, se acuesta asimismo y continúa así cada día: este gran coito con la atmósfera celeste está regulado por la rotación terrestre frente al sol.

Así, aunque el movimiento de la vida terrestre esté acompasado por esta rotación, la imagen de este movimiento no es la tierra que gira, sino la verga penetrando a la hembra y saliendo de ésta casi por completo para volver a penetrar.

El amor y la vida parecen individuales sobre la tierra solamente porque en ésta todo se rompe por vibraciones de amplitud y de duración diversas.

No obstante, no existen vibra-

ciones que no estén conjugadas con un movimiento circular continuo, del mismo modo que la locomotora que rueda sobre la superficie de la tierra, imagen de la metamorfosis continua.

Los seres solo mueren para nacer a la manera de los falos que salen de los cuerpos para volver a penetrarlos.

Las plantas se elevan en la dirección del sol y se acuestan luego en la dirección del suelo.

Los árboles cubren el suelo terrestre con una cantidad innumerable de vergas floridas apuntando hacia el sol.

Los árboles que crecen con fuerza acaban quemados por el rayo, talados o desarraigados. Devueltos al suelo, se elevan idénticamente con otra forma.

Pero su coito polimorfo está en función de la rotación terrestre uniforme.

La imagen más simple de la vida orgánica unida a la rotación es la marea.

Del movimiento marino, coito uniforme de la tierra con la luna, procede el coito polimorfo y orgánico de la tierra y el sol.

No obstante, la primera forma del amor solar es una nube que se eleva por encima del elemento líquido.

La nube erótica se torna a veces tormenta y desciende sobre la tierra en forma de lluvia, mientras el rayo penetra las capas de la atmósfera.

La lluvia vuelve a elevarse pronto bajo la forma de planta inmóvil.

La vida animal procede en su totalidad del movimiento de los mares y, en el interior de los cuerpos, la vida continúa emergiendo del agua salada.

El mar ha jugado así el papel del órgano hembra que se torna líquido bajo la excitación de la verga.

El mar se masturba continuamente.

Los elementos sólidos que contiene y, removidos por el agua anima-

da de un movimiento erótico, manan en forma de peces voladores.

La erección y el sol escandalizan de la misma manera que el cadáver y la oscuridad de las cuevas.

Los vegetales se dirigen uniformemente hacia el sol y, por el contrario, los seres humanos, aunque sean faloides como los árboles, en oposición al resto de animales, desvían necesariamente los ojos.

Los ojos humanos no soportan ni el sol, ni el coito, ni el cadáver, ni la oscuridad, sino con reacciones diferentes.

Cuando tengo el rostro inyectado de sangre, se torna rojo y obscuro.

Traiciona al mismo tiempo, por mórbidos reflejos, la erección sangrienta y una sed demandante de impudor y desenfreno criminal.

Por tal razón, no temo afirmar que mi rostro es un escándalo y que mis pasiones solamente pueden ser expresadas por el JÉSUVE.

El globo terrestre está cubierto de volcanes que le sirven de anos.

Y aunque este globo no devore nada, a veces expulsa al exterior el contenido de sus entrañas.

Este contenido surge estrepitosamente y cae de nuevo chorreando por las pendientes del Jésume, sembrando por todas partes el terror y la muerte.

En efecto, los movimientos eróticos del suelo no son fecundos como los de las aguas, pero son mucho más rápidos.

La tierra se masturba a veces con frenesí y todo se derrumba sobre su superficie.

Le Jésume es, entonces, la imagen del movimiento erótico, dando por fractura a las ideas contenidas en la mente la fuerza de una erupción escandalosa.

Aquellos en que se acumula la fuerza de erupción están situados necesariamente abajo.

Los obreros comunistas parecen a los burgueses tan feos y tan sucios como las partes sexuales y velludas o partes bajas: tarde o temprano tendrá lugar una erupción escandalosa en el curso de la cual las cabezas asexuadas y nobles de los burgueses serán cortadas.

Desastres, las revoluciones y los volcanes no hacen el amor con los astros.

Las deflagraciones eróticas revolucionarias y volcánicas están en antagonismo con el cielo.

Lo mismo que los amores violentos, se producen quebrantando la fecundidad.

A la fecundidad celeste se oponen los desastres terrestres, imagen del amor terrestre sin condición, erección sin fin, sin regla; escándalo y terror.

El amor grita así en mi propia garganta: soy el Jésume, inmunda parodia del sol tórrido y cegador.

Desearía ser degollado violando a la chica a quien hubiera podido decir: eres la noche.

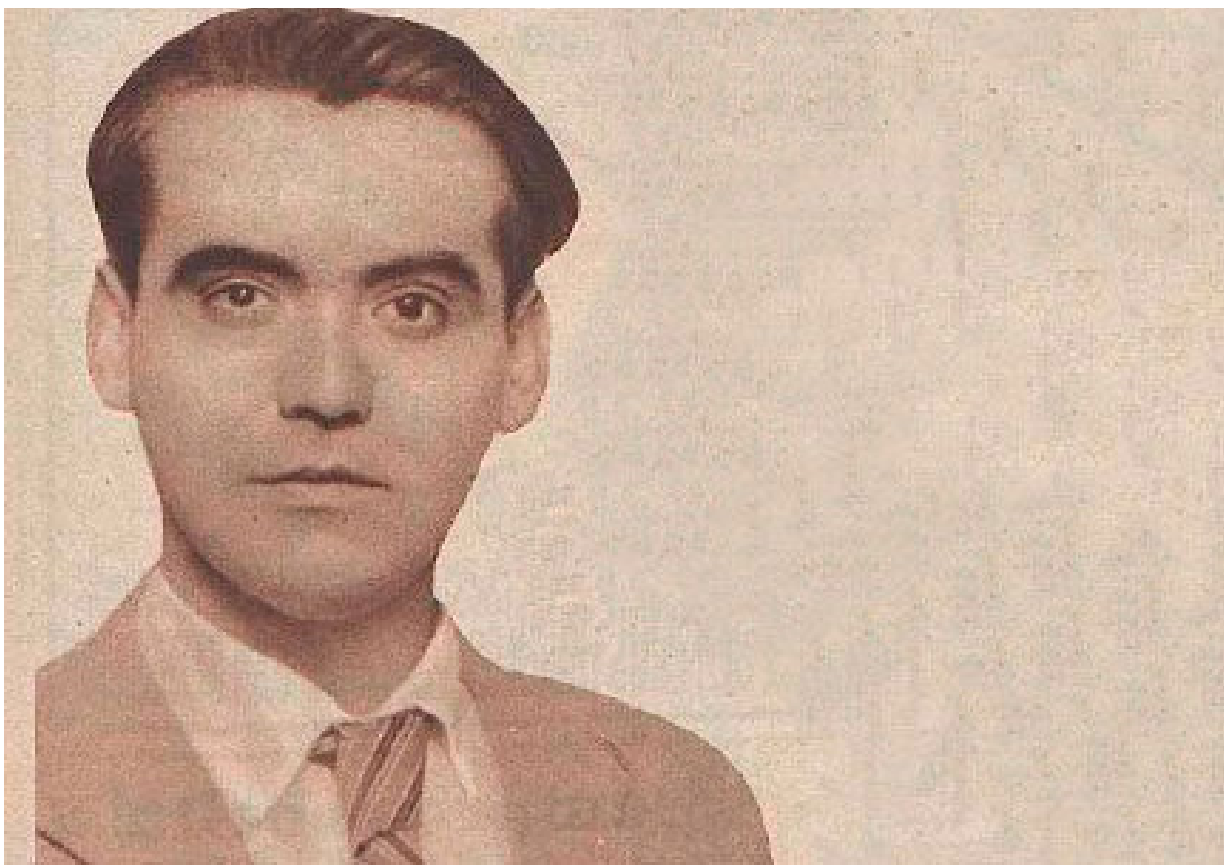
El Sol ama exclusivamente la Noche y dirige hacia la tierra su violencia luminosa, verga innoble, más se encuentra en la incapacidad de obtener la mirada o la noche, aunque las nocturnas extensiones terrestres se dirigen continuamente hacia la inmundicia del rayo solar.

El anillo solar es el ano intacto de su cuerpo a los dieciocho años, al cual nada tan cegador puede compararse, con la excepción del sol, aunque el ano sea la noche.

Traducido a partir de: Bataille, G. (1970). *Œuvres complètes. Premiers écrits 1922-1940*. París: Gallimard.

Lectura recomendada

“Federico García Lorca: Cinco Dramas de mujeres en los pueblos de España” de Mario Yepes



AbConferencia dictada por Mario Yepes Londoño en la Biblioteca Pública Piloto de Medellín, como parte de la serie Literatura del siglo XX, 1982. Publicada originalmente en la serie MEMORIAS del ICFES, No. 18, del mismo año.

Una experiencia de montaje.

Hace tres meses terminé, en la Escuela de Teatro de la Universidad de Antioquia, un montaje de “La Casa de Bernarda Alba”, de Federico García Lorca. Ese trabajo fue para mí una experiencia inolvidable. Creo que también lo fue para los actores.

Escoger la obra que se va a montar es uno de los momentos más difíciles para director y actores: son tantas las condiciones que han de tenerse en cuenta –y más si se trata del trabajo en una Escuela de Teatro-, que a veces uno llega a la situación de impotencia; no se halla qué montar. Y entre esas condiciones hay una que quizá sea la más difícil de cumplir: encontrar la obra que apasione –así como suena- al menos a la mayoría del elenco.

En el caso que comento, ya habíamos leído cerca de 10 obras de todas las épocas y procedencias, todas piezas excelentes, todas con argumentos que cumplieran esa otra difícil condición: que fueran vigentes para nosotros hoy, en este país. Aún así, ninguna llegó a ser la obra que sacudiera al grupo.

Esto que estoy contando es apenas natural, especialmente en la manera como trabajamos aquí: tratamos de que, en todas las etapas del proceso de puesta en escena, se propicien la discusión y el máximo consenso que sea posible en el colectivo. Y es natural, decía, que en medio de la desigualdad de un grupo, sean rechazadas en un momento determinado, obras consagradas por la tradición y por la crítica, piezas probadas en otras partes como indiscutiblemente adecuadas para producir la más alta comunicación entre público y actores. Esas obras pueden ser rechazadas por el grupo de actores-estudiantes por razones muy disímiles, entre las cuales no es la menos frecuente el estado de desarrollo y de formación de los actores, amén de otras tales como la escasa producción teatral en nuestro medio,

que no permite alcanzar muchas referencias acerca de ese complejo proceso que va del texto a la puesta en escena terminada.

Una de esas razones, en muchos casos, puede sintetizarse en el título de un poema de Brecht: “Malos tiempos para la poesía”. Esto fue lo que más me sorprendió cuando presenté a la consideración del grupo el texto de “Bernarda Alba”. Una experiencia de diez años de trabajo teatral en la Universidad, durante el período de mayor agitación que haya vivido la Universidad pública en Colombia, me habían hecho escéptico a la posibilidad de abordar textos —o de crear espectáculos— cuya estructura no fuera la ya rutinaria que todos conocemos del panfleto, que llegó a ser sinónimo de teatro universitario latinoamericano, o cuyo lenguaje y argumento no fueran, para público y actores, los de la coyuntura mirada de manera banderiza. No digo que este fuera exactamente el caso del grupo con el que trabajaba entonces en la Escuela; ya habíamos enfrentado juntos la experiencia de montar “La Panadería”, de Brecht, y de asimilar y proyectar la

dura poesía de ese y de otros textos del autor alemán con aceptable recepción del público. Pero, ¿qué pasaría con un lenguaje como el de García Lorca, aquí y ahora? Y ¿qué con los asuntos de sus obras teatrales? ¿Sería capaz el público, sobre todo el público universitario, tan deformado por la miope inmediatez de lo que ha consumido en tantos años de extremismo torpe y provinciano, sería capaz de captar, por ejemplo, que el conflicto Bernarda-Hijas puede ser una imagen de represión más tenaz y rotunda quizá que la ya asimilada, y por lo tanto inocua, del conflicto Teniente del F2-estudiante del Liceo?

La inmediata respuesta emocionada de los actores al texto de “Bernarda Alba” fue, pues, algo para mí sorprendente y emocionante. Era ni más ni menos que volver a encontrar la comunicación de mucho de lo que es nuestra cultura profunda, por medio de la poesía. Un grupo joven de estudiantes, asediado por las urgencias del momento insoportable que vivimos, vibraba conmigo frente a un texto cuasi-póstumo

de un poeta que murió hace 47 años, al que algunos solo conocían de oídas y al que otros apenas identificaban por un vago recuerdo del Romance Sonámbulo (“Verde que te quiero verde. / verde viento. / verdes ramas./ El barco sobre la mar / y el caballo en la montaña. / ...”) o por La Casada Infiel; y algunos hasta sabían que algo había tenido que ver con la muerte del poeta el “Romance de la Guardia Civil Española[1]”. Pero pocos conocían al García Lorca de “Poeta en Nueva York” y, aún menos, sus textos dramáticos.

Pero lo más dicente no fue aquella primera impresión. Cualquiera que haya pasado por el trabajo de poner en escena una pieza, y, más aún, cualquiera que lo haya hecho en las difíciles condiciones que son el signo de nuestro quehacer teatral, empezando por la lentitud de nuestros montajes de término impredecible, sabe muy bien que aún la más alta poesía se desgasta en la rutina de los ensayos, en el molino de las improvisaciones y en la noria de aprender letra o de “tragar letra”, como decimos. Llegan momentos en que textos que fueron placenteros en las pri-

meras lecturas, al cabo de los meses, cuando aún la obra no ha tomado cuerpo, ni alma, se vuelven tediosos y pan comido. No digo que mucho de esto no ocurriera en nuestro montaje, pero lo más sorprendente siempre fue que muy pronto se reencontraban la fuerza y el aliento de ese lenguaje oscuro y dolorido de los personajes de Bernarda Alba. Sobre todo en algunos pasajes límite, en algunos momentos cruciales del drama, nosotros mismos nos sorprendíamos de la incapacidad de tomar distancia, de la inutilidad de precavernos de la conmoción, y volvíamos a estremecernos con momentos como el discurso final de Bernarda o como los que marcan la libertad que da la soledad de la demencia de la abuela.

Esto que suena –y que es tan escasamente objetivo, tan alejado en apariencia de lo que supuestamente ha de ser la actitud del “actor de la era científica”, fue, me atrevo a decirlo, la garantía de la culminación de nuestro trabajo. Esto podría plantear el falso problema, como ha sido entendido entre nosotros, de que la poesía, el lenguaje poético, alejan de la significación políti-

ca que el texto teatral debe proponer sin esguinces. Viene muy al caso de Lorca: cuando se ha querido ocultar su claro compromiso político (que para él fue siempre un compromiso desde la autonomía de su quehacer artístico); cuando se ha intentado, vanamente, interpretar de manera torcida las causas de su asesinato, se ha pretendido mostrar a un Lorca “poeta puro” (¿?), divorciado de los tiempos tormentosos de la España y del mundo en que vivió. Nada más falso y, por otra parte, no se es objetivo en poesía ni en política.

Nos metimos, pues, a fondo en el análisis del texto de “Bernarda Alba”. No pretendo narrar aquí en detalle las lecturas y los incidentes de ese proceso largo y lleno de sorpresas. Señalar, sí, los hallazgos más importantes.

Uno que fue fundamental para encontrar la propuesta de disposición espacial de la puesta en escena, fue la estructura profunda del texto verbal. A primera vista, el drama está construido linealmente en la estructura de tres

actos, constituido cada uno de ellos por definidas escenas, que desarrollan los tormentosos pero asordinados acontecimientos que se van sucediendo en aquel infierno de monotonía, con un orden y una consecuencia implacables, obvios si se quiere, hasta el acelerado final que desencadena todas las fuerzas, las resistencias y las pasiones acumuladas, apiladas podría decir, para producir el clímax de tragedia. Hay una tal aparente facilidad y llaneza en la secuencia del discurso, que engaña: por ejemplo, no hay complejidad aparente en el discorrir temporal: superficialmente hay un orden riguroso del acontecer cronológico. Pero tal obviedad no podría crear el clima dramático que consigue Lorca en esta pieza. Para que esto suceda, para que la historia que allí se narra no sea, como parece, una simple sucesión de incidentes en un presente que se estira, García Lorca establece dos discursos, cada uno con su propia autonomía temporal, un contrapunto de dos tiempos narrativos, cada uno con su propio ‘tempo’, dinámico precisamente por la solidaridad íntima que el uno debe al otro.

El primero, el más inmediato,

es el que va contando los incidentes del drama, los acontecimientos monótonos de la vida de la casa; muerto el marido de Bernarda, ésta y sus hijas regresan del funeral; Bernarda toma disposiciones para garantizar el orden: las hijas trabajarán sin descanso en la confección del ajuar de novia de la mayor (esta será la acción principal del segundo acto), y luto riguroso que ha de durar ocho años (“en ocho años no ha de entrar en esta casa el viento de la calle”); las particiones de la herencia; la compra de encajes a un raro visitante, invisible para el espectador; las escapadas de la abuela loca; la visita de la vecina Prudencia; la comida. Alrededor de estas acciones, de manera casi totalmente disociada, se presenta un diálogo rutinario y doméstico. Esto es lo lineal, lo que da cuenta del pesado transcurso del presente.

Insertos entre estos acontecimientos, García Lorca pone ciertos diálogos que son los que dan cuenta de los conflictos múltiples del drama: el otro tiempo del que hablo, no lineal, y que va dando saltuariamente la clave del pasado de los personajes. Fuimos iden-

tificando uno tras otro y convencionalmente les dimos el nombre de “conversaciones”. Una de esas “conversaciones” podía iniciarse en el primer acto, interrumpirse abruptamente por cualquiera de los incidentes del otro “tiempo” y reiniciarse, como solucionando la continuidad, en el acto segundo y concluir en el tercer acto. Podía concluir en diálogo, en apariencia, pero el verdadero final de todos ellos es el desenlace trágico: la muerte de Adela y el sumirse todas aquellas mujeres en un luto interminable.

El mejor ejemplo de todas estas “conversaciones” es un largo diálogo entre Bernarda y La Poncia, su criada de muchos años y confidente a la fuerza, su mejor amiga y su enemiga, atadas ambas por un vínculo de soledades, de recuerdos y de complicidades. El ama y la criada, las dos clases sociales enfrentadas en un odio conviviente, conversan agitadamente, se buscan para increparse sus conductas, para acusarse. El diálogo podría ser entresacado del contexto, unir el que aparece en el primer acto con el del segundo y pegarlo al del tercero y tendríamos el discurso

completo del conflicto entre Bernarda y La Poncia, y una clave fundamental de la tragedia.

Como esa, pudimos identificar otras “conversaciones”: Adela-Poncia; Bernarda-Angustias; Bernarda-Hijas; Amelia-Martirio; y una bien importante, con ser tan breve: la “conversación” entre La Poncia y la otra criada, ésta sin nombre, que las muestra como testigos impotentes de la tragedia que se va desatando ante sus ojos y de cuyos progresos van dando cuenta.

Tomamos todas estas “conversaciones” y establecimos una convención espacial para cada una de ellas en el escenario, de manera que al recurrir siempre las dialogantes al mismo lugar se identificara la continuidad o, mejor dicho, la reaparición de cada conflicto.

Así ensayamos la obra. Algún período de improvisaciones para encontrar el clima, el ambiente, el carácter, lo que muchos llaman la atmósfera de la pieza; se trataba de representar, pero mucho más que eso, de hacer sentir el encierro, el miedo, el odio, la represión

ejercida por Bernarda y garantizada por la mutua vigilancia entre las hijas. Al ‘tempo’, el tono, el tiempo de esos discursos que, por obra del lenguaje del poeta, son las delirantes confidencias y las revelaciones de las hijas. Cumplidas estas improvisaciones, casi todas analógicas, nos dispusimos a montar aquellas “conversaciones”, de acuerdo con el reparto que ya se había establecido. Esto ya quedó en manos de los actores.

Pero, simultáneamente al período de análisis de la pieza misma, el grupo se empeñó en el estudio del lenguaje y de la temática de García Lorca: su poesía, sus textos teatrales, principalmente los de sus grandes tragedias, las que con “Bernarda Alba” constituyen lo más sustancial de su obra dramática: “Mariana Pineda”, “Bodas de Sangre”, “Yerma” y el poema granadino: “Doña Rosita la Soltera”.

Lo que sigue son algunas conclusiones elementales de mis propias lecturas de esas obras, en una visión de conjunto y con el desorden característico de quien les habla.

Cinco dramas de mujeres solas

“Mariana Pineda” fue escrita en 1925, “Bodas de Sangre” en 1932, “Doña Rosita” y “Yerma” en 1935, y “La Casa de Bernarda Alba” en 1936, sin que el poeta alcanzara a verla representada, ya que apenas alcanzó a hacer una lectura, él mismo, ante unos amigos, en Madrid, muy pocos días antes del alzamiento franquista de julio del 36 que, como se sabe, le sorprendió en Granada, donde fue detenido y llevado a la muerte el 19 de agosto de ese mismo año.

Así pues, en sólo once años escasos, los últimos de su vida, compone las obras de su máximo testamento dramático: Esos once años fueron también los de su mayor reconocimiento como poeta y como dramaturgo, en España, en Latinoamérica y en Estados Unidos. Durante el mismo período lee en público y ve la edición de algunos de sus libros de versos más importantes; se relaciona o afirma su amistad con Neruda, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Dalí, Buñuel, Alberti, Ortega y Gasset, Valle Inclán, Manuel de Falla, Pedrell, Adol-

fo Salazar, Victorio Macho, Margarita Xirgu y decenas de otros intelectuales que influyeron su obra y a quienes él influyó por la vía del trabajo en común que realizaban en muy variados campos o por afinidad política republicana.

En ese período viaja a Argentina, Uruguay, Brasil y Cuba. Estudia en Columbia University y reside en el Nueva York de la gran depresión (escribe “Poeta en Nueva York”). Se compromete con la causa de la República y con quienes, desde España, veían con profunda inquietud el avance del fascismo en Italia y del nazismo en Alemania. Firma manifiestos en defensa de Etiopía invadida por Mussolini, y en homenaje a la Unión Soviética. Sin militar en partido político alguno, es, a todas luces, un hombre de izquierda.

La obra dramática de García Lorca en este período —que podríamos llamar el más cosmopolita de su corta vida— es, sin embargo, quizá la más profundamente española de su producción. Sin aludir directamente a ninguno de

los acontecimientos políticos contemporáneos, sin relación en su temática con las preocupaciones más aparentes de ese alto mundo intelectual que le rodeaba, sin la preocupación de la “vanguardia” surrealista de entonces, estas cinco obras de teatro representan su más cabal interpretación de la España real, la que iba a reventar en la Guerra Civil.

Estas cinco piezas podrían ser cobijadas por el subtítulo que Lorca puso a “La Casa de Bernarda Alba”: Drama de mujeres en los pueblos de España. Porque, sí, son todos dramas de provincia, de aldea y son todos dramas de mujeres. ¿Por qué digo, entonces, que estas obras son una cabal interpretación de la España real?

Esto puede entenderse por la oposición que establecen esos textos con el discurso que hacía flamear la derecha, la que iba a alzarse el 18 de julio contra la República.

Caída la dictadura de Primo de Rivera, con el reestablecimiento de la

República, la derecha ve con alarma “el avance del comunismo” como decía; la rapidez de las reformas, la extensión de la instrucción pública, la laicización de las instituciones, el creciente poder de los sindicatos, las medidas agrarias del gobierno republicano, con ser éstas aún muy tímidas. A la “implantación de ideas foráneas ateas”, oponía el ideal de “la España Eterna” que predicaba el fundador de la Falange, la nostalgia de España Imperial, Católica, la que, de reestablecerse, ya no volvería a permitir revueltas campesinas ni motines de mineros asturianos, ni huelgas obreras.

A esa “España Eterna”, opone García Lorca la España que él conocía bien: una nación que conservaba una estructura feudal de tenencia de la tierra. Al respecto, podemos recordar lo que dice en sus memorias Luis Buñuel, amigo cercano de Lorca, refiriéndose a Calanda, el pueblo donde nació: “Se puede decir que en el pueblo en que yo nací (...) la Edad Media se prolongó hasta la Primera Guerra Mundial. Era una sociedad aislada e inmóvil, en la que las diferencias de clases estaban bien marcadas. El respeto y la subordina-

ción del pueblo trabajador a los grandes señores, a los terratenientes, profundamente arraigados en las antiguas costumbres, parecían inmutables. La vida se desarrollaba horizontal y monótona, definitivamente ordenada y dirigida por las campanas de la Iglesia del Pilar.”. Y más adelante, refiriéndose a su propia familia, dice Buñuel: “Nosotros éramos, seguramente, los últimos representantes de un muy antiguo orden de cosas. Escasos intercambios comerciales. Obediencia a los ciclos. Inmovilidad del pensamiento. La fabricación de aceite constituía la única industria del país. De fuera nos llegaban los tejidos, los objetos de metal, los medicamentos; mejor dicho, los productos básicos de que se servía el boticario para despachar las recetas del médico.

El artesanado local cubría las necesidades más inmediatas: un herrador, un hojalatero, cacharrereros, un talabartero, albañiles, un panadero, un tejedor.

La economía agrícola seguía siendo de tipo semi-feudal. El propietario confiaba las tierras a un aparcerero, y

éste le cedía la mitad de la cosecha[2]”.

El poco confiable Buñuel, si uno se atuviera sólo a los conceptos sobre sus contemporáneos, que tres párrafos más adelante expresa su nostalgia por la desaparición de aquella Edad Media de su infancia, pinta aquí, en todo caso, cualquiera de los pueblos de los dramas de Lorca.

Que éste conocía bien, repito, no sólo porque él mismo era de un origen similar al de Buñuel, sino por una circunstancia en que le puso, precisamente, el Teatro:

Ya desde 1924, desde su amistad con Manuel de Falla, había iniciado una de sus más caras aficiones, para la cual escribiría no pocos textos y música: el teatro de guiñol, los títeres de cachiporra, con los que se iba por los pueblos a dar funciones. Pero, de manera especial, sería su experiencia con el teatro universitario la que le propiciaría el contacto extenso con la realidad de la provincia española. Por iniciativa

del ministro republicano de Instrucción Pública, Fernando de los Ríos (y que fue una de las razones para la violenta campaña que le lanzó en contra la derecha), García Lorca, en unión de otros escritores, como Casona en uno de sus escasos méritos, fundó el grupo “La Barraca”. El propósito era llevar las obras de los clásicos españoles a los pueblos más apartados de la península. A la larga, se cumplió otro: recoger antiguas y vivas formas de teatro campesino y aldeano de tradición oral, como los que recogió Casona en esa pequeña maravilla que es “Retablo Jovial”.

A esto se agregaba la pasión de García Lorca por las formas y géneros de la poesía popular tradicional, que signan de la manera más característica sus poemas y que invaden la trama textual de sus dramas y comedias: el Romancero, en primer lugar; las nanas, los villancicos, las coplas, las leyendas, que repetía de memoria, que vaciaba textualmente, que elaboraba y repetía una y otra vez con variaciones.

Lo que se encuentra Lorca en la provincia es lo que podríamos llamar,

con los versos de Antonio Machado, “una España que muere, y otra España que bosteza”. De los cinco dramas mencionados, sólo uno no es de asunto contemporáneo: “Mariana Pineda”, relativo a las revueltas liberales de 1850, en Granada. Pero hay muchos elementos en común, como veremos, y no hay duda de que la muerte y el bostezo de aquella España habían empezado desde antes de 1850.

Esa muerte de los pueblos es la que va ocurriendo por la despoblación, especialmente por la despoblación masculina. Si tratáramos de dar explicaciones objetivas, podríamos recurrir a señalar aquellas que a Lorca no le preocupan de manera explícita en sus textos: objetivamente, aquellos pueblos y campos de España habían sido abandonados por sus hombres, debido a múltiples causas: la industrialización, la emigración (particularmente hacia América), el servicio militar en las guerras coloniales de Filipinas, de Cuba y de África, el desempleo en el campo.

Sobre esto, el campesino rico que es el padre de la novia, en “Bodas

de Sangre”, dice: “Yo quiero que tengan muchos (hijos). Esta tierra necesita brazos que no sean pagados. Hay que sostener una batalla con las malas hierbas, con los cardos, con los pedruscos que salen no se sabe de dónde. Y estos brazos tienen que ser de los dueños, que castiguen y que dominen, que hagan brotar las simientes. Se necesitan muchos hijos”.

“¡Y alguna hija! Replica la madre del novio: ¡Los varones son del viento! Tienen por fuerza que manejar armas. Las niñas no salen jamás a la calle.”

En todo caso son dramas de pueblos, de casas, de “mujeres sin hombre”, porque estos se han ido, porque murieron en reyertas de venganzas ancestrales, porque son viejos ó inútiles, porque son demasiado jóvenes o porque son impotentes o estériles. Y los pocos que podrían cumplir algún papel, son inalcanzables por la distancia social o por el viejo imperativo de la guarda de la honra de la mujer casada o porque los propios hombres están ya comprometidos o tienen miedo de consecuencias o pánico de aquel matriarcado resultante (“aquí

los hombres huyen de las mujeres” dice la abuela loca en “Bernarda Alba”).

Y son pueblos en los que vivir es un duro ejercicio. A una de sus hijas que le increpa la amargura del trato a los vecinos, le contesta Bernarda: “Es así como se tiene que hablar en este maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, en donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada”.

En estos pueblos de pastores, de recolectores de trigo, de uva y de aceituna, regidos por campesinos ricos o por nobles distantes que viven en las ciudades, las mujeres envejecen, yermas, esperando al hombre. Y esto es dicho siempre con pasión. Pero en el fondo saben que el hombre deseado no vendrá, por cobardía o por imperativos sociales. Y si llegara, el precio que se paga es el desarraigo del lugar, la pérdida de la honra, casi siempre la pérdida de la vida: Adela, Yerma, Mariana.

La propia mujer, encadenada por la ideología, se cierra las puertas. Por más que desee y necesite al hombre, ella misma se lo niega; la madre del novio,

en “Bodas de Sangre”, viuda a los tres años de su matrimonio, dice a su hijo: “Yo no miré a nadie. Miré a tu padre, y cuando lo mataron, miré a la pared de enfrente. Una mujer con un hombre y ya está.” Y en el mismo drama, la suegra dice a la mujer de Leonardo, después de que éste se ha matado a cuchillo con el rival:

“Tú, a tu casa.

Valiente y sola en tu casa.

A envejecer y a llorar.

Pero la puerta cerrada.

Nunca (lo verás). Ni muerto ni vivo.

Clavaremos las ventanas.

Y vengan lluvias y noches

sobre las hierbas amargas.

Mujer: ¿Qué habrá pasado?

Suegra: No importa.

Échate un velo en la cara.

Tus hijos son hijos tuyos

nada más. Sobre la cama

pon una cruz de ceniza

donde estuvo su almohada”.

Parlamentos que recuerdan los de Bernarda a sus hijas después del funeral del marido: “Haremos cuenta de que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mis padres y en casa de mi abuelo. Mientras, podéis empezar a bordar el ajuar” (se refiere al ajuar de Angustias, la única de las cinco hijas, ya de 39 años, que espera casarse gracias a la herencia). Y continúa Bernarda: “En el arca tengo veinte piezas de hilo con el que podréis cortar sábanas y embozos. Magdalena puede bordarlas”. A esto responde Magdalena:

“Lo mismo me da”

Adela: Si no quieres bordarlas

irán sin bordados. Así las tuyas lucirán más.

Magdalena: Ni las mías ni las vuestras. Sé que yo no me voy a casar. Prefiero llevar sacos al molino. Todo, menos estar sentada días y días dentro de esta sala oscura.

Bernarda: Eso tiene ser mujer.

Magdalena: Malditas sean las mujeres.

Bernarda: Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu

padre. Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles”.

El papel de la mujer es, pues, bien claro: aguardar, esperar, envejecer esperando al hombre, soltera o casada; si se casa, criar a los hijos y no hablar con nadie que no sea mujer para evitar las murmuraciones.

La madre del novio, en “Bodas de

Sangre”, dice a la novia de su hijo: (...)

¿Tú sabes lo que es casarse, criatura?

Novia: (Seria): “Lo sé.”

Madre: Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para

todo lo demás.

Y dice el novio: ¿Es que hace falta otra cosa?

Si la mujer es tan afortunada que llegue a casarse, su felicidad estará asegurada si no mira más que a su marido y a la pared de enfrente, y si, además, no habla. El que habla es el hombre. Ella debe reprimir todo sentimiento, toda emoción:

Angustias dice a su madre, Bernarda Alba, que le ha preguntado por su relación con el novio, Pepe el Romano: Yo lo encuentro distraído. Me habla siempre como pensando en otra cosa. Si le pregunto qué le pasa, me contesta: los hombres tenemos nuestras preocupaciones.

A esto Bernarda replica: No le debes preguntar. Y cuando te cases, menos. Habla si él habla y míralo cuanto te mire. Así no tendrás disgustos.

Angustias: Yo creo, madre, que él me oculta muchas cosas.

Bernarda: No procures descubrir las, no le preguntes, y, sobretodo, que no te vea llorar jamás.

Angustias: Debía estar contenta y no lo estoy.

Bernarda: Eso es lo mismo.

Por su parte, otra madre, la de Bodas de Sangre, aconseja al hijo que se va a casar:

Con tu mujer procura estar cariñoso, y si la notas infatuada o arisca, hazle una caricia que le produzca un poco de daño, un abrazo fuerte, un mordisco y luego un beso suave. Que ella no pueda disgustarse, pero que sienta que tú eres el macho, el amo, el que mandas. Así aprendí de tu padre. Y como no lo tienes, tengo que ser yo la que te enseñe estas fortalezas.

Curiosa paradoja: Las mujeres no deben hablar. Pero son las que hablan en los dramas de García Lorca: ya está dicho, son dramas de mujeres solas. Los hombres hablan muy escasamente en “Bodas de Sangre”, en “Yerma”; ellos hablan en el campo o en lugares vedados para la mujer (las tabernas). A la mujer le hablan para seducirla, para ponerla en su sitio o para callarla. El caso más rotundo es “Bernarda Alba”, donde ni siquiera aparece visiblemente un solo hombre. Pepe el Romano, el novio de Angustias, está presente en toda la obra en la obsesión de las hijas encerradas, pero nunca lo vemos en escena.

En “Mariana Pineda”, romance de la heroína liberal de 1850, los hombres tienen la presencia suficiente para crear la expectativa del valor y el heroísmo, pero sólo para que luego sea más rotunda su cobardía, su desertión de la causa revolucionaria, la frustración amorosa y política de Mariana. Hay en este drama un personaje, Pedrosa, arquetipo de la villanía, a la manera del Romancero, que representa al rijoso representante del poder monárquico que busca la seducción de Mariana por el

chantaje de la condena a muerte si ella no delata a los conjurados de Granada. Es casi obvia la evocación, no sólo en la fábula sino en la concepción escénica, del conflicto Tosca-Scarpia, en el drama de Sardou, con música de Puccini.

En “Doña Rosita la Soltera” hay un hombre, el Tío, presente en casi todo el discurrir de la pieza. Pero este Tío es, virtualmente, otra mujer. La obra se llama “Doña Rosita la Soltera ó El Lenguaje de las Flores”, y no cabe duda de que el Tío está presente en la obra para justificar el subtítulo.

Estas mujeres enclaustradas, sometidas a la férula del marido, de la madre, de la suegra, en los dramas de García Lorca, desarrollan hacia el hombre sentimientos ambivalentes: se le desea y se le teme, se le ama y se le odia: el hombre es el que ha establecido ese mundo y esas normas y él es la fuente principal de las tragedias que, una vez desatadas, las mujeres han de irse a rumiar en el encierro de sus casas.

Los hombres jóvenes son, con raras excepciones, burdos, vulgares, violentos. Hombres educados por mujeres viudas o abandonadas, arrastran al matrimonio, para enfrentarse con la rebeldía que, pese a todo, es el signo de los más caracterizados personajes de mujeres jóvenes en García Lorca, todas las taras de una tal educación.

Porque los hombres llegan a convertirse en tales engendros de muerte, a veces las mujeres piensan que quizás el mundo sería mejor sin ellos. La madre del novio, en “Bodas de Sangre” que teme que su hijo se vea envuelto en la cadena de venganzas con una familia rival que ya dio muerte al padre y al hermano del novio, le dice, aunque desea ferviente la venganza: Si hablo, es porque ... ¿Cómo no voy a hablar viéndote salir por esa puerta? Es que no me gusta que lleves navaja. Es que ... que no quisiera que salieras al campo. (...) Que me gustaría que fueras una mujer. No te irías al arroyo ahora y bordaríamos, las dos, cenefas y perritos de lana.

Así pues, aún a riesgo de acabar con la especie, a veces estas matriarcas matan a los hombres o estimulan a otros a matarlos, cuando se han interpuesto en sus vidas para romper el equilibrio social, o para seducir a su igual o para violar la ley moral ancestral. En “Bodas de Sangre”, la madre, que ha estado reprimiendo la venganza que quiere ejercer contra Leonardo, cuando sabe que éste se ha fugado con la esposa de su hijo, dice: (...) Dos bandos. Aquí hay ya dos bandos. (...) Mi familia y la tuya. Salid todos de aquí. Limpiarse el polvo de los zapatos. Vamos a ayudar a mi hijo. Porque tiene gente; que son: sus primos del mar y todos los que llegan de tierra adentro. ¡Fuera de aquí! (a buscarlos) por todos los caminos. Ha llegado otra vez la hora de la sangre. Dos bandos (...)

Bernarda Alba yerra el tiro de escopeta contra Pepe el Romano pero le anuncia que algún día caerá. Yerma, incapaz de entregarse al hombre que desea, pero incapaz también de vivir con el marido estéril, lo mata con sus

propias manos y, ya delirante, grita que ha matado así a los únicos hijos que hubiera podido tener sin renunciar a la honra.

El lenguaje y la política

Se ha dicho que García Lorca es surrealista. En realidad, hay una buena parte de su obra en verso, que revela una clara influencia del grupo surrealista dominante en París (Breton, Aragón, etc.), sin que Lorca hubiese tenido jamás contacto directo con ese grupo, sino más bien con los españoles que, como Buñuel o Alberti, se iban a París a tomar contacto (o quizás contagio, a juzgar por la manera boquiabierta como lo hicieron) con el grupo surrealista, con el propósito de volver a España, a “epatar” al “provinciano” Madrid. Para estos exilados, algunos de los cuales finalmente se afirmaron en lo español, o más bien los afirmó la Guerra Civil, para ellos, digo, que se veían a sí mismos la vanguardia, García Lorca estaba en la retaguardia y era un demodé. Después reevaluarían todo eso, cuando se oyeron los primeros tiros.

Los surrealistas (justo es reconocer el valor de la obra de algunos del grupo fundamental), en realidad estaban más cerca del anarquismo religioso, de secta y de opereta, que de cualquiera de las tendencias que entonces asumían las izquierdas, en un momento en que todo el mundo se abanderizaba para tomar su lugar en la catástrofe.

Pero, a diferencia de todos ellos, García Lorca, viajero por los territorios de su propia lengua (España y América), viaja sin perder su identidad; como Manuel de Falla, su escritura se apoya en el lenguaje popular de la vieja España: romances, nanas, leyendas; en la poesía de los clásicos, la árabe y la de Góngora. Espíritu nacional que nada tiene que ver con el oscuro nacionalismo de la derecha.

Con algunos representantes de la generación del 98, ya declinante, se encuentra en Lorca la afinidad de compartir ideas políticas, de buscar el rigor

del saber, la admiración por sus poetas (Machado, en especial) pero sin la formalidad catedrática del grupo.

En cualquier caso, a diferencia de algunos del 98, Lorca cree en España. Vale la pena citar a Manuel Azaña en su opinión sobre los del 98:

(...) Si algo significan en grupo (la obra personal los ha diferenciado, jerarquizándolos como es justo) débese a que intentaron derruir los valores morales predominantes en la vida de España. En el fondo, no demolieron nada, porque dejaron de pensar en más de la mitad de las cosas necesarias. Poetas y escritores, la rareza de su crisis juvenil depende de una coincidencia de fechas: al conflicto de la vocación -que es eterno- se juntaron el desconsuelo, el desencanto ante la derrota; incorporaron momentáneamente a su vida sentimental lo que se ha llamado 'problema de España'. Desde entonces corre por válida la especie de que el ser español es

una excusa de la impotencia. (...) A los principiantes de la generación del 98, el tema de la decadencia nacional les sirvió de cebo para su lirismo y una ligera excursión por las literaturas contiguas a la nuestra probaría tal vez que su caso fue mucho menos “nacional” de lo que ellos pensaron; que navegaban por la corriente de egolatría y antipatriotismo desencadenada en otros climas[3].

De todos ellos, de la generación del 27, de la vanguardia surrealista y “revolucionaria” y de la generación catedrática y melancólica, habrían de ser los no encasillados, Lorca y Miguel Hernández, alineados de verdad, las únicas víctimas. Ya Lorca había puesto en boca de un leñador, de los que observan en “Bodas de Sangre” la cacería de la mujer infiel y de su amante:

“Vale más ser muerto desangrado que vivo con la sangre podrida”.

En estas cinco obras que vengo comentando (con el desorden anticipado), se advierte singularmente cómo es en la obra de sus últimos once años cuando Lorca rotundamente afirma su

lenguaje y sus fuentes. Sin necesidad de pedir prestados a la vanguardia en boga los giros y los fuegos de artificio, Lorca encuentra en la lengua, y en su imaginación fenomenal, la desmesura y la riqueza de significación que requiere para dar cuenta de estas tragedias. Allí su fuerza.

Pero también su debilidad. Con justicia se ha dicho, desde todos los lados, que en esa misma desmesura y en esa maravillosa fluidez de su escritura y, por otro lado, en la espontánea apropiación del material lírico popular, en bruto, están las claves para comprender el acento melodramático, e, incluso, en raras ocasiones, la escasa elaboración dramática de algunos pasajes.

Este acento popular, tan rotundo en “Mariana Pineda” y en “Doña Rosita”, es deliberado. Encantado con el género del romance de tradición oral, con el habla de los pueblos, y, por otra parte, enfrentado como estaba García Lorca en esos años, en su polémica política sobre el teatro de acción social, transcribe dichos, giros, versos que le entusiasmaban, confiando en su fuerza,

sin preocuparle la aceptación comercial citadina de sus dramas, puesto que, como lo dijera en una de sus conferencias, no había que poner tanto los ojos “en las fauces de la taquilla”. Hay que decir que en esto último se le parecían los surrealistas.

El signo de este tratamiento del lenguaje es, entonces, la identificación con el habla popular, de un hombre que se había asomado a tan variadas y universales fuentes culturales, con una atención y una emoción que sólo podrían ser descritas con palabras que él mismo frecuentaba: “refinadamente”, “exquisitamente”. Cosa que se advierte mucho en “Mariana Pineda”, en acotaciones en las que propone que la heroína hable “popular” o “como soñando” o (...ha de cantar con un admirable y desesperado sentimiento, escuchando los pasos de Pedrosa en la escalera).

Muchos estudios se han hecho, en varios idiomas, sobre el uso insistente que hacía Lorca de ciertas palabras (“verde”, “caballo”, “mar”, “sueño”, “río”, “acequia”, “pez”, “temblor”, “agua”, “cuchillo”, “sauce”) tanto en poemas como

en teatro. Hay quienes se han detenido a bucear en sus textos, minuciosamente, el origen tradicional de cada frase, de cada expresión.

Aquí me interesa señalar, solamente presentando algunos ejemplos, aquello que dije al comienzo de esta charla: la intensidad poética del discurso de sus personajes teatrales, es decir, esa condición apasionada de los seres que propone para la escena, el lenguaje exaltado y meridional, la desmesura.

La palabra, el parlamento, la acotación, tienen en sus dramas y comedias la fuerza mayor. Una sociedad “que se muere y que bosteza”, habla como si en ello le fuera la vida, aún en las circunstancias más elementales. No le basta a Lorca con la simple enunciación de los sucesos, de las decoraciones: siempre recurre a proponer imágenes, metáforas, alusiones, que el actor, si es inteligente, no puede ver sólo como “textos de poeta” sino como claras propuestas de intención y de elocución y que el escenógrafo tendría que notar antes de dar un trazo del diseño.

El escenógrafo tendría que traducir acotaciones como esta: uno de esos grandes relojes dorados, donde sueña toda la poesía exquisita de la hora y del siglo (“Mariana”). Y un director, fijarse en: “un gran silencio umbroso se extiende por la escena, o acaban de entrar las doscientas mujeres. (“Bernarda”). Una escena que debe sugerir como una antigua litografía. Y otra, de los conspiradores en “Mariana”: Unos se sientan y otros quedan de pie, componiendo una bella estampa.

Y en los parlamentos:

Borda y borda lentamente.

Yo lo he visto por el ojo de la llave.

Parecía el hilo rojo entre los dedos,

una herida de cuchillo sobre el aire.

(Sobre Mariana que borda, clandestina, la bandera liberal).

Una hermana de Fernando, el muchacho de 18 años que está enamorado de Mariana Pineda (de 37), dice que aquel:

(...) Dijo que en tus ojos

había un constante desfile de pájaros.

Un temblor divino como de agua clara,

Sorprendida siempre bajo el arrayán,

O temblor de luna sobre una pecera

Donde un pez de plata finge rojo sueño.

Sobre la represión en España en 1850, dice Mariana:

Ahora los ríos sobre España

en vez de ser ríos son

largas cadenas de agua.

Mariana, metida a fondo en la conspiración, a punto de abandonar a sus hijos, dice a la criada:

¡Abre, Clavela! Soy una mujer que va atada a la cola de un caballo!

Como hablando a sus compatriotas del presente, Lorca pone en boca de Pedro de Sotomayor, el amante de Mariana, antes de su defección, este discurso que está en la tradición del teatro romántico de impulso libertario, pero, con todo, el tipo de respuesta (que decíamos antes), a aquel discurso retardatario de la derecha:

No es hora de pensar en quimeras, que es hora

de abrir el pecho a bellas realidades cercanas

de una España cubierta de espigas y rebaños,

donde la gente coma su pan con alegría,

en medio de estas anchas eternidades nuestras

y esta aguda pasión de horizonte y silencio.

España entierra y pisa su corazón antiguo,

su herido corazón de Península andante,

y hay que salvarla pronto con manos y con dientes.

“La Casa de Bernarda Alba”, su último drama, es al mismo tiempo su texto dramaturgico más severo. Aquí la prosa domina (sólo están en verso la canción de los segadores y los soliloquios de la abuela loca); una prosa que es poesía exaltada en los momentos de ira, curiosa asociación, y llana expresión en los diálogos rutinarios y domésticos.

Cito al azar:

Bernarda, cuando ve que la disciplina se le va de las manos:

Yo veía la tormenta venir pero no creía que estallara tan pronto. ¡Ay, qué pedrisco de odio habéis echado sobre mi corazón! Pero todavía no soy anciana y tengo cinco cadenas para vosotras y esta casa levantada por mi padre para que ni las hierbas se enteren de mi desolación. ¡Fuera de aquí!

En otro aparte, en la “conversación” de La Poncia y Adela, cuando la primera hace notorio a la segunda -que es la hija menor de Bernarda-, que ha descubierto sus amores con Pepe el Romano, prometido de la hermana mayor, y le insiste que debe alejarse de él, Adela le contesta:

Es inútil tu consejo. Ya es tarde. No por encima de ti, que eres una criada, por encima de mi madre saltaría para apagarme este fuego que tengo levantado por piernas y boca. ¿Qué puedes decir de mí? ¿Qué me encierro en mi cuarto y no abro la puerta? ¿Qué no duermo? ¡Soy más lista que tú! Mira a ver si puedes agarrar la liebre con tus manos.

La Poncia: No me desafíes, Ade-

la, no me desafíes. Porque yo puedo dar voces, encender luces y hacer que toquen las campanas.

Adela: Trae cuatro mil bengalas amarillas y ponlas en las bardas del corral. Nadie podrá evitar que suceda lo que tiene que suceder.

La Poncia: ¡Tanto te gusta ese hombre!

Adela: ¡Tanto! Mirando sus ojos me parece que bebo su sangre lentamente!

Una última nota sobre la creencia religiosa, tan contradictoria en la vida y en la obra de Lorca, que escribe la “Oda al Santísimo Sacramento del Altar”, pero hace decir (y hacer) las más blasfemas y amorales cosas a personajes de sus obras. Ya es un tópico decir que en España se trata a Dios con harta familiaridad y que es una nación profundamente católica. Creo más bien que España es la nación más atea del planeta, quizás porque allí es donde

más les consta que Dios está en todas partes.

La fe es, en los personajes de Lorca, cosa de la costumbre verbal más que creencia verdadera, sobre todo en las mujeres:

“Mariana: ¡Dios nos ayude a todos!

Pedro: ¡Ayudará!

Mariana: ¡Debiera, si mirase a este mundo!

O bien:

“Yerma: Entonces, que Dios me ampare.

Vieja 1º: Dios, no. A mí no me ha gustado nunca Dios. ¿Cuándo os vais a

dar cuenta de que no existe? Son los hombres los que tienen que amparar.

Yerma: Pero ¿por qué me dices eso, por qué?

Vieja 1º: (Yéndose): Aunque debía haber Dios, aunque fuera pequeñito, para que mandara rayos contra los hombres de simiente podrida que encharcan la alegría de los campos.

En “Bernarda Alba”, las prácticas religiosas son mera práctica de ritos sociales. Pero no hay coherencia con creencias morales. Como en “Yerma”, como en “Bodas de Sangre”, cuando llega la hora de la sangre, se olvida todo mandamiento.

Hay un episodio al final del segundo acto de “Bernarda Alba” que es revelador:

Se oye un tumulto que viene de la calle. La Poncia narra: una muchacha soltera tuvo un hijo no se sabe con quién y, para ocultar su vergüenza, lo mató y lo metió debajo de unas piedras, pero unos perros con más corazón que muchas criaturas, lo sacaron y como llevados por la mano de Dios lo han puesto en el tranco de su puerta. Ahora (los vecinos) la quieren matar. La traen arrastrando calle abajo, y por las trochas y los terrenos del olivar vienen los hom-

bres corriendo dando unas voces que estremecen los campos.

Bernarda: Sí, que vengan todos con varas de olivo y mangos de azadones, que vengan todos para matarla. (...) y que pague la que pisotea la decencia. (...) ¡Acabar con ella antes que lleguen los guardias! ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado! (...) ¡Matadla! ¡Matadla!

En fin, apenas hemos tocado el tema, tan sólo reducidos a la referencia somera de cinco de las obras de García Lorca. Y apenas lo entrevemos.

[1] Sobre las circunstancias de la muerte del poeta, así como sobre el tema de su posición política, ver el texto de Ian Gibson: “El Asesinato de Federico García Lorca”. Edit. Bruguera, Barcelona, 1981

[2] Buñuel, Luis. “Mi Último Suspiro” (Memorias), con la colaboración de Jean Claude Carriere. Editorial Plaza y Janés, Barcelona 1982

[3] Azaña, Manuel: “Plumas y

Palabras”, Edit. Crítica (Grijalbo), Barcelona, 1976 (2º edición).

[4] Todos los textos de García Lorca han sido tomados de la edición de sus Obras Completas, Aguilar, Madrid.

Nota del autor:

Hoy, 36 años después de escrito este artículo, comprender la historia y la obra de García Lorca requiere consultar la notable bibliografía y otras referencias de Ian Gibson, el sorprendente irlandés constituido en el gran experto del asunto: en sus libros Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca; Poeta en Granada; El hombre que delató a García Lorca; y Lorca y Dalí, el amor que no pudo ser. Además, el guión que escribió para la reconocida serie de Televisión Española: Muerte de un poeta. Como si fuera poco, un complemento importante para la historia del período son otras dos obras de Gibson: las biografías de Antonio Machado (Ligero de equipaje...) y de Luis Buñuel.