

# Universidad Autónoma Metropolitana

Iztapalapa

---

Jorge Rodrigo Vázquez Juanillo

División: CSH

Licenciatura en Letras Hispánicas

Seminario de Narrativa: El impostor inverosímil

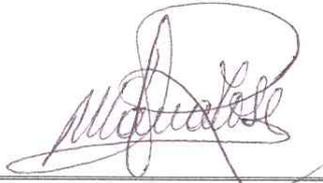
Seminario de Lírica: La plegaria sumergida en algunos textos de Alejandra Pizarnik



---

Asesor: Dr. Gustavo Illades Aguiar

Seminario de teatro: Parodia en *El retablo de las maravillas*: lo que es y lo que no es



---

Asesora: Dra. Maria José Rodilla León

México D.F., Junio 28 de 2006

*por madre, por supuesto  
a Vera, a quién más*

## Nota liminar

Las alitas blancas de Vety Bain

*Hace trece años, acaso, estas notas habrían sido motivo de un modesto convite. Hoy día su triste gloria queda bajo el cobijo de algunos arduos corazones. Por un instante he de sentirme rescatado y digno.*

*La producción de ideas es una de las tareas más arduas de la humanidad, aún las mentes más prodigas han debido de tomarse un respiro a la mitad de la madrugada. Wittgenstein, nos cuenta Piglia, sólo tuvo dos. Como todas las grandes cosas, las ideas escasean y en manos fraudulentas cuestan caras; el comercio de ideas es algo ya demostrado por la historia y, aún más, por la historia de la literatura, en cuyo seno una idea ha sido rica en paternidad. Con la molestia de algunos y la aprobación de otros, la importancia y originalidad de una idea supera cualquier estupro, aunque el “ahijamiento” providencial haya poseído, en principio, afanes muy distintos a la mera producción de pensamiento.*

*Los ejercicios que presento quedaron lejos de ser ideas. Mejor, han sido ingenuos coqueteos hacia una materia que me parece demasiado vasta. Juegos que me han permitido discutir y estar al lado de la gran literatura. Pequeños devaneos cuyo único mérito sea, tal vez, el haber partido de problemas auténticos en la vida de un hombre que me acercaron a los problemas reales de muchos hombres.*

*El primer ejercicio en el tiempo, de un grupo de tres que conforman esta tesis, es un sordo documento que torpemente intenta emular los grandes ensayos-ficción de Borges: El impostor inverosímil es ya parte de un título prestado. La estructura concéntrica, poco lograda, y la figuración de que un hombre es todos los hombres también es borgiana. He tomado el esplendido ensayo que hace Paul de Man a la literatura de Borges: La lección del maestro”, de 1964. Por lo que he tratado de asimilar y hasta de echar mano de sus convenciones estilísticas, con resultados modestos.*

*El principal objetivo del intento fue poner en práctica las categorías que Bajtín extrae de la novela de Dostoievski, re-creando y conjugando el argumento del cuento Escritor fracasado de Roberto Arlt y la propia teoría de Bajtín, de manera que el dialogismo postulado por él se probara así mismo. Esquivar un mero análisis dialógico del cuento de Arlt tuvo el propósito de no caer en el ocio y la monotonía que el análisis por sí sólo tendría. En la forma del ejercicio está, por lo tanto, su probable altura. Lo único auténtico es, quizá, la preocupación por los temas que se tratan. Los nombres elegidos y las obras elegidas que toman parte en este proyecto quedan lejos de toda sospecha azarosa.*

*Lo segundo, La plegaria sumergida en algunos textos de Alejandra Pizarnik, prefigura ya un análisis crítico riguroso y que sin embargo no llega a serlo, más por falta de pericia que por falta de deseo hacia un asunto que harlo conmovió a su escriba. La poesía de Alejandra Pizarnik está en el centro de estas páginas pero lo que yace en el fondo es el estimulante básico para estas notas: El espíritu tortuoso y conflictivo es el centro de gravedad que equilibrará, al final, estos tres juicios.*

*Imposible para mí, aventurado literato, luego de entrometerme con Borges, Bajtín, Dostoievski, Pizarnik y Arlt, habría sido olvidar a Cervantes. El último ensayo propuesto nada tiene de original excepto la filiación que podamos encontrar en las escrituras de los antes nombrados. Todo gran artista termina por configurar a sus precursores y prefiguran a sus continuadores. Parodia en «El Retablo de las maravillas»: lo que es y lo que no es, es quizá el trabajo mejor logrado si no tuviéramos que pensar en todo lo que ya se ha escrito sobre Cervantes.*

*Todos los prestamos que hice, espero hayan resultado inofensivos para todas las sensibilidades.*

*Por lo demás, mi predilección por los epígrafes ha quedado manifiesta.*

J. R. V. J.

# El impostor inverosímil

Jorge Vázquez Juanillo

---

No tenemos talento, es que  
no tenemos talento, lo que nos pasa  
es que no tenemos talento, a lo sumo  
oímos voces, eso es lo que oímos un  
centelleo, un parpadeo, y ahí mismo voces  
GONZALO ROJAS/ Rimbaud



El informe que presento (tengo derecho a llamarlo informe puesto que no soy crítico y mucho menos escritor) es el reacomodo de apuntes rescatados, de citas rastreadas, de inteligencia justa y torpeza en la lucha. Invención y ajuste de palabras. De hojas perdidas. Lo que fue un hombre en algún pretérito remoto llega a tener el valor de un sueño; impreciso y no menos justo es imaginar lo que será mañana. No sabemos con certeza si la vida, como se cree tradicionalmente, va depositándose en el pasado o si es, como Unamuno propuso, el futuro quien nos recibe. He presentido estas páginas durante noches, su unidad y su forma ya existidas. El título es indigno y caprichoso<sup>1</sup>. Por Dedalus anticipo el diálogo y por Tolstoi el verdadero crimen del hombre y su maldición. Esta mañana yo mismo deduje que el castigo de Babel no está en la multiplicidad de lenguas, -ese es el prodigio-, sino en la ironía de no entenderse dos que similarmente pronuncian la misma. Un argumento de Hawthorne<sup>2</sup> y una charla con Reyes y Bloom<sup>3</sup> me fueron imprescindibles.

---

<sup>1</sup> Uno anterior me fue sugerido por Julio Denis intempestivamente mientras exagerábamos en vermás; me dijo: Ruso, tengo uno que no falla, escucha: “El error que encubre la verdad”. No falla.

<sup>2</sup> El argumento es la coincidencia de la realidad y el arte: Dos personas esperan en la calle un acontecimiento y la aparición de los principales actores. El acontecimiento ya esta ocurriendo y ellos son los actores.

Para mí solo, en mí solo, en mí mismo  
y junto a un corazón, del verso fuente,  
entre el vacío y el suceso puro,  
de mi grandeza interna espero el eco:  
es la amarga cisterna que en el alma  
hace sonar, futuro siempre un hueco.  
ÉMILIE TESTE/ La durmiente.

## I.

(Antes del fatídico año 33 en que sí fui glorioso. Mientras a mí me invade la musa a otros los invade el terror.) Roberto Arlt, epígono de Rocambole, no es Roberto Arlt amanuense del espíritu, porque aquél, probadamente, aferrado a un realismo de pésimo gusto, pisotea el estilo.

Durante el curso de los días un hombre lee, -o cree leer-, un número de palabras digno de la misma ficción que lee, -cada palabra es una obra artística, advierte Tom Castro. Este hombre ha olvidado días, personas, libros que lo hicieron añorar otros días, otras personas, otros libros que lo hicieron añorar por siempre. Descubrió que la memoria, -alojamiento de la ficción, es un *perpetuum mobile* deficitario que le exige ajustar cuentas. Ha olvidado, incluso, que la fuente de las palabras, que edifican literaturas, que fundan civilizaciones, fue probadamente uno como él, lector de otro como él: olvidadizo que se queda dormido como los hombres a quienes se llama Homero y cuyo nombre ya nada le significa. -Pero, ¿es verdad que ya nada le significa? Olvida que alguna vez, acaso, fue él mismo el escribiente. No ignora a Heidegger cuando declaró que los griegos no existieron, -se los inventaron los romanos, afirma. Él mismo corre el riesgo de ser un mero invento, -en latín, *inventar* y *descubrir* son sinónimas-, un mero invento que dura lo que una mano

---

<sup>3</sup> Reyes dijo: “A veces se me ocurre que sin cierto olvido de la utilidad los libros no podrían ser apreciados” y agrega “Deberíamos acallar hasta el ansia excesiva de información literaria, pues solo entonces empezaremos a escuchar la voz del libro”. Sí, -dijo Bloom, el mundo académico se ha vuelto tan increíble que he oído a un crítico denunciar a este tipo de lector, diciéndome que leer sin un propósito social constructivo no era ético.

escribiendo en una hoja de papel. El presentimiento de un libro único y nunca terminado, producto de un redactor omnisciente lo recorre, como antes recorrió a Shelley, precursor de Mallarmé, precursor de Valéry, quien escribió que la historia de la Literatura debería ser la historia del Espíritu y no la de sus autores. La obra del Espíritu, que no existe sino en acto, –expresión de Valéry-, aseguro que posee algún revestimiento cabalístico. Alguna de esas doctrinas manifiesta que el Espíritu Santo condescendió a la Literatura y escribió un Libro. Pero el verdadero acto, -o prodigio, semejante a aquella leyenda mística del golem, es realizada por él, que discute con aquél cuya mano lo traza.

Mientras no lo abrimos, el libro literalmente es una cosa, dijo Emerson; -lo que nos deja al libro en la mera existencia. De esa cosa nada sustancial sospechamos salvo que su tiempo es superior al nuestro. Una consideración más, y que podría resultar dramática, es la no-existida lectura de ese libro. Un verso de Paul Celán admite una analogía que hace del lector potencial aquel simulacro plotínico, -creo que también puede usarse plotíneo-, cuyo rostro puede ser inútil: “El dolor duerme con las palabras, duerme, duerme”; si pensamos que dormir es una manera de morir percibimos la fuerza progresiva de las Palabras. La analogía que extraigo luego es también una ironía; la leo: “El hombre duerme con las palabras”, (iba a decir: “el hombre duerme con la literatura”, pero mejor no.). Si conservo la acepción anterior, hecha al verbo dormir, fácilmente se infiere que la Palabra mata, lo cual es un error porque los signos no matan, quien mata es el hombre, -por voluntad propia, claro. La analogía es directa: la Palabra existe en el hombre, pero la existencia, ha dicho Walter Benjamín, no significa meramente la vida. Estamos en el deber de animar todas las cosas del mundo que sean susceptibles de serlo, -es lo que digo-, para ser nosotros mismos partícipes de la vida. La ficción nos muestra que todo lo es, pero ello no quiere decir que la sigamos al pie, tan sólo que vivamos. Toda convicción plena refleja

una vida puesta al servicio de algo que es superior a ella; una existencia no es por sí misma ni más rica ni más pobre, una vida sí, aunque siempre se podrá existir prescindiendo de ella. El encuentro con la ficción es una manera de insuflar vida y también es el encuentro de “el hombre en el hombre” que Bajtín descubrió en Karamázov, Romanovich y en todos los héroes de Dostoievski que también son Dostoievski. (Todo lo que ocupa un lugar en la memoria es ficción y el tiempo de la ficción es el tiempo de la memoria.<sup>4</sup>) El “realismo del alma”, que él representaba, es la verdadera polifonía que supe ver en toda su obra y que sintetizo en el diálogo. Este, como el ruso lo describe, es su encuentro con aquél, con el otro, con su hombre en sí mismo y su palabra, y con su realismo del alma, es decir, con su espíritu; -y el espíritu, se lee en las Escrituras, vivifica. (Yo alguna vez sentí el Espíritu, la poesía que es el encuentro del lector con el libro, el descubrimiento del libro.)

La vana afirmación que pone a la realidad por encima de la ficción, -leo en mis notas del año 31-, y de la que se desprende una cantidad exagerada de dicotomías (desde la *pathos-logos* hasta la platónicos-aristotélicos y la arte-crítica), es tan falsa como la que propone su modo inverso. La razón es doble: la primera advierte una discriminación que supone que la vida únicamente dispone, para su beneficio eficaz, o de la realidad del mundo o de la percepción del mundo. Reconoce que ambas, realidad y ficción, son caras de la misma moneda que es la vida. La segunda descubre que, aunque su género es el mismo (la Vida), su especie las hace individuales con una aritmética particular. Sólo

---

<sup>4</sup> El libro es una extensión de la memoria, ha declarado Borges.

alguien que contestara a la pregunta de Coleridge<sup>5</sup>, sobre la flor venida del sueño, evitaría que la comparación inicial, así puesta, no fuese un sofisma. La nota maliciosa que encierra la pregunta de Coleridge, y ella misma, por cierto, representa esa forma mística-oriental de inquirir y cuyo principal propósito no es una respuesta precisa y conclusiva sino la invitación a una reflexión profunda de la vida que lleve al conocimiento del sí mismo: el koan. Pienso ahora en esa imaginación de Coleridge, -y con la que el fantástico Red Scharlach perpetraría un crimen-, como la autoconciencia que hace de todas las cosas objeto de su reflexión. La comparación, -perdón, no busca satisfacer intereses personales, tampoco busca la competencia mutua, sino una comprensión analítica menos abstracta de las cosas, -una visión de ella, digo, una ficción quizá imposible pero verosímil. Y en todo caso, lo que delata la comparación refutada es la falta de unidad con la vida, los hombres lejos de aquella invadida de significado que indagaba el “Círculo del domingo”, presidido por Lukács, en el año 15 y que también les preocupaba a los pandas de Bretón.

Más pertinente y esencialmente verdadera es la formulación, no pocas veces registrada indignamente con malicia o inconciencia, que hace Jung, y que muchos de nosotros hemos sentido aún antes de saberlo, y es la que equipara la literatura a los sueños, -excepto que la literatura es un sueño consiente. Entiendo, como lo entendió Chesterton, que los seres humanos no pueden ser humanos sin algún campo de fantasía, simple y obtusamente porque nos es imposible evitarlo. Hay una tradición que sutilmente he tocado y que enseguida invocaré. Su origen es tan incierto como el de la Palabra, y mi mente, imperiosamente lógica, sospecha del primer ser que soñó y luego hizo coincidir el sueño con la vigilia, -¿dando lugar a qué? Forzosamente el hecho tuvo que ser consecutivo o

---

<sup>5</sup> ¿Qué pasa si un hombre, -cualquier hombre- al abrir los ojos encuentra que aquella flor de su sueño yace sobre su pecho?

tendríamos que atribuir a ese primer soñador las facultades integrales de la conciencia. Como quiera que el evento haya evolucionado, lo asombroso de él es que nuestra era moderna lo repite con cada nacimiento. Cuántas veces un niño no ha confundido su sueño y la vigilia, -un adulto incluso. Esta sensación que anula las fronteras a mí me ha sucedido. Algo similar me ocurre con los libros, como esa “ficción de un individuo”<sup>6</sup> de Barthes, que describe a su lector placentero, capaz de soportar la contradicción sin vergüenzas. Calderón, continuador de esta tradición, la enuncia vulgarmente como: “La vida es sueño”, pero la censura de inmediato diciendo irónicamente: “y los sueños, sueños son”. Hay una alusión de Shakespeare, que sentencia: “Estamos hechos de la misma madera que nuestros sueños” y otra que a Heidegger le gustaría, -a mí me gusta-, y es la del poeta Walter von der Vogelweide quien se pregunta: ¿He soñado mi vida, o fue un sueño?, lo que me deposita en la idea del cabalístico Lönnrot: “sólo hay un soñador y ese soñador es cada uno de nosotros”: Yo ahora soy un niño que sueña con un viejo que escribe un ensayo en la soledad, que sabe que su misión no es la obra de un hombre llamado Mijail Bajtín ni la de otro llamado Roberto Arlt, -ambos son el mismo hombre-, sino la Literatura, lejos de ese didactismo con el que asumen la divulgación de las letras incluso aquellos que no las aman. Sabe que si nombra, lo que nombra no es un individuo o su vida sino la ficción que él encierra y que en su palabra encarna; es decir, un hombre que da y no que recibe. Sabe que los nombres, que en los sueños se confunden, en la vigilia parecen extraños. Sabe que leerá a Dedalus y él mismo será Dedalus y el creador de Dedalus y otros que el sueño encarna, como lo encarnó a él un ruso llamado Bajtín, llamado Raskolnikov, en cuya

---

<sup>6</sup> El placer del texto: tal es el “simulador” de Bacon, quien puede decir: *nunca excusarse, nunca explicarse*. Nunca niega nada: “Desviaré mi mirada, ésta será en adelante mi única negación”. Roland Barthes, *El placer del texto*, Siglo xxi, Buenos Aires, 1974, p.9.

mente descubrió voces retándose unas y rindiéndose otras. Sabe, en fin, que soñar es saber.

Referir un individuo, como yo lo he hecho, tiene el valor de una observación realizada a una serie fractal, -aquella figura que siempre nos reportará medidas diferentes, (y no hablo de que crezca.). Valor del camino irrepitable por donde transita una gota de agua y similar a cualquier ciudad por Marco Polo descrita, que representa al mundo pero no a su totalidad indiscernible. Tiene el valor de la única lectura de un texto, -o sea, la pausa que detendría al río de Heráclito. Referir un individuo así, reitera una operación infinita que en su término siempre es parcial: una noche que mirara Baudelaire y que mirara antes Poe, esencialmente la misma noche que le significó a Lope un poema y a mí el sueño de una lectura donde un emperador mongol del siglo xiii sueña un palacio que luego edificó, palacio del que Coleridge, que no pudo saber del otro sueño, en el siglo xviii soñó un poema. El intento por definir la vida es el intento imposible por aprehender la variedad del mundo, -no es cierto que el mal sea necesario para la variedad del mundo, Leibniz, además uno elige voluntariamente si fastidia o no. El intento se diluye en las simpatías y disgustos individuales, pero no por eso se deja de intuir ingenuamente una esencia de la vida detrás de lo inesencial múltiple. Intuición reflejada en la aseveración mítica de que cada uno de nosotros representa el centro del mundo o en la reflexión desprendida de la hipótesis que dicta la no-existencia de una cosa, en apariencia ajena a uno y que en el fondo nos toca. Cada hombre es una porción del continente, dice Donne, y la muerte de uno me disminuye puesto que estoy implicado en la condición humana. El desencadenamiento de hechos que podría suscitar la falta de una sola cosa, -ayer perdí los cerillos y casi me vuelvo loco buscándolos-, ese desencadenamiento nos alcanza, acaso, cuando Aquiles alcance a la tortuga; opuestamente puede tener la velocidad de la bala que el suicida coloca en su sien,

como lo demuestra la vida del condesito Rostov. Yo ahora me propongo especular sobre el reverso de la moneda de este hombre a quien primero visitó el Espíritu y luego quedó petrificado por una razón rabiosa. Yo ruego que se piense en un Asterion luego de una siesta.

## II.

Mucho después del año 35. En el principio fue la palabra, -pero, ¿es verdad que en el principio fue la palabra? Esto parece la vez que se dijo que primero se hizo la Luz y luego de un par de cosas más siguieron el sol y la luna...¿y entonces la primera luz? Con la primera palabra, -la palabra vive cuando se la pone a prueba en la conciencia, eso se dice-; con la primera palabra de la Biblia yo infero que también nació su primera refutación y su primera defensa. Su primer impostor y el primer detractor de ese impostor. La Historia de la Literatura no excluye, -todo es un consenso para ver si la cosa cuadra o no-, lo que a su lado se ha dicho sobre ella, -entre otras cosas que: si es cierto que sirve, ¿para qué es buena? Pero monstruosamente está pasando que se habla más de lo que se dice de la literatura y de quien lo dijo, que de la propia literatura, -y conste que yo he bebido de ese vino. Si el estudio de la literatura llegaba a ser el estudio de la vida de los autores, inicualemente se está transformando en el estudio de lo que los cánones dictan. Se sabe, por ejemplo, que Demetrio Valdés, autor de la célebre *Otoños floridos*, de muchacho estuvo a punto de ser acusado de dar muerte a un paisano y que eso lo marcó, se sabe que su novelón, según cinco de nuestros más prestigiados intelectos, es un pastiche estilo español ochocentista con devaneos rococó y tintes medio flamencos. Las opiniones que al respecto uno tenga, y sobre el contenido de *Otoños floridos*, si no son precedidas de una tradición o de una corriente o de un nombre pontificio, con su decisiva carga de tecnicismos neo-académicos, -término éste, alatorriano-, no cuenta o cuenta por diezmilésimos; porque

entendámonos: o somos críticos condenadamente objetivos o qué pasa. Nuestra Academia peligrosamente se convierte en una Academia militarizada. Ser subjetivo es lo mismo que ser impresionista y es lo mismo que no saber nada. Ser objetivo, por otro lado, corre el peligro de parecerse al perro que se muerde la cola, como inteligentemente lo describe Nabokov. Por lo tanto, y sin prerrogativas, -y que quede esto muy claro-, una discusión literaria debe tener el aval de algún coloso que nos evite caer en el desaguisado o en el delirio o en la incongruencia o en lo que sea donde se caiga uno y si no es así pues entonces que les vaya bien.

Un número especializado (significativo) de obras ha hecho del crítico significativo (especializado) el antihéroe de la novela de la literatura. Y aunque mucho de ello es debido a rumores y malentendidos, -que siempre han existido-, otro tanto se debe también a curiosos y anacrónicos dictámenes de viejo inquisidor, -confieso que me he visto implicado, yo he sido uno de esos viejos que en la hora de su muerte les revientan los ojos de puro mudos que quedaron. ¿De dónde salen?...Como la pasión, eso es un secreto inconfesable...-¿De la Academia?...El señor Teste, el espíritu, la vindica<sup>7</sup>...edictos, más bien que dictámenes, donde estipulan cómo se debe hacer hoy (siempre) la literatura. Y así, la balanza se equilibra. La ficción que ha erigido monstruos prodigiosos no pocas veces quedó petrificada ante ésta, su mirada de medusa. El crítico, cuyo perfil corresponda con el delineado, se tambalea al borde de un precipicio y tal vez le convenga caerse. Digo, -y no quiero parecer moralista compungido, que la crítica no puede ser un mero informe de otro informe que informa que la hipótesis propuesta al filo de unas tijeras,

---

<sup>7</sup> En su irreprochable ensayo *Función y misterio de la Academia*, Mister Teste dice: “Somos lo que creemos ser y lo que creen que somos, y nadie (ni nosotros) puede precisarlo. La singularidad de la Academia es ser indefinible. Si no fuera así, su gloria no sería de ningún modo eso que saben que es: toda cosa de la cual podemos hacernos una idea clara pierde su prestigio y su resonancia en el espíritu.”

efectivamente, es cierta y que sí, efectivamente, sirven para cortar; o una nueva explicación sobre lo mal que actuó un tipo de nombre Alt, que albergue toda esa ceremonia marginal, –o floritura, según como se le vea, con la que la literatura pasa a ser un animal disecado digno de un museo. La labor del crítico, dice el viejo Pound, consiste en velar porque la literatura sea noticia y lo siga siendo siempre, y no en guardar un museo, ni en vestirse a la moda, agrega Alatorre. Siempre es preferible seguir a Ricardo Piglia cuando dice que un crítico literario es siempre, de algún modo, un detective persiguiendo la huella de un criminal. Preferible considerar al creador como criminal a considerarlo víctima como hace Ibarguengoitia. Y sin embargo lo último es lo que sucede.

La crítica (análisis y teoría) literaria, según *Letras liebres*, *Revista de Oriente*, *Paréntesis*, *The egoist* y otras revistas que olvido, todas revisadas por mí, y cuyos artículos parecen pertenecer a un mismo señor con diversos nombres y que se siente oráculo, -máxime que su finura lo hace decir *arrojar por vomitar*-, se puede dar de muy variadas maneras: Está la constructiva, que no sirve para nada, la destructiva que de menos alivia momentáneamente al crítico pertinaz; otra, la que se anda por las ramas, que repite latosamente lo que otros ya dijeron y se queda en el veremos, también denominada objetiva, suele ser perniciosa, -ésta engañosamente es la más socorrida. Otro tipo es aquella que gusta del misterio o que le busca tres pies al gato y suele decir cosas como está: “Antes de mostrar la perla, necesito dar una idea de la concha en que la perla ha cuajado”, también está la ambigua que quiere escaparse y se arrepiente, verbigracia una que dice: “Lo que dices está muy bien dicho, es auténtico, pero deberías echarle un vistazo a la teoría de Rauschenberg” o esta de un crítico ardidado: “Has hecho una obra hermosa, lástima que hayas descuidado un poco el estilo”; -para decir esto, se entiende, lo mejor es callarse. También está aquella que le gusta repetir cosas como “Rulfo es regionalista” y se

larga con un montón de hechos que lo prueban para asegurarse que nadie habrá malentendido su conflicto. En fin, cabe decir que para criticar se puede hacer un uso combinado de los tipos que he podido distinguir, -existen más por supuesto. No necesito agregar que la crítica también puede ser un animal oportuno y reflejo, que no se deja mangonear, capaz de adaptarse a la situación correspondiente limpia y ordenadamente. Después de todos estos prolegómenos surge una pregunta harto ibargüengoitiana: ¿qué puede pasarle a un señor que está dispuesto a defender sus opiniones a capa y espada y al que nadie le tira un lazo?

Ya que he perdido el tono, digo que lo que podría ser una relación filial, entre espíritu y crítico, no pocas veces cae en un fastidio mutuo, secular y aburrido que pierde de vista su objeto, -la vida del ser humano-, y su objetivo, -todas las formas en que el ser humano se relaciona con él mismo, con otro ser humano y con el mundo. Digo, -ya entrado en el moralismo patético-, que si la literatura nos presenta el bosque, -debí decir selva-, de la vida, la crítica nos ilumina -en teoría, al menos-, sus árboles y sus criaturas. Digo que lo extraordinario no puede ser una cosa diaria, -esto aunque parezca obvio, no lo es. Digo que los brillantes colores de la vida se pierden en los pálidos y chillantes de la costumbre. ¡Señores, no sigamos el capote;

(La literatura no escapa de la esfera política, -monstruo que posee los mil ojos de Argos-, que rodea la vida, la dirige y restringe su destino. Que la enseñanza de la literatura en este país haya entrado en fase terminal puede no ser tan grave si pensamos que nos llevará a esa secta clandestina que originó *Orbis Tertius*. Podríamos leer secretamente *Los asesinos* y luego pretender cínicamente que no pasa nada.)

### III

El otro, el mismo<sup>8</sup>. Lo que a continuación referiré es el examen de un hombre que se inventó a sí mismo e inventó a otros, seguidor del espíritu que pregonó bajo los nombres de Joseph Cartaphilus, de Bezukov<sup>9</sup>, de Dedalus que imploró el amparo de su antiguo artífice, de Magris que pensó “en varios pueblos” y que cito un verso de Celán que dice: “Yo alumbro detrás de mí mismo”, del mismo Paul Celán que desapareció una noche en el Sena, de Fiodor Gudonov que decía que no tenía nada que ver con su autor y de Lukács que de joven se apasionó por Dostoievski y sacrificó su propia alma a la Causa manchándose con las culpas que ésta requiriera, -esto último es un pastiche mío. Precursor de Valéry precursor de Mallarmé, sabe que está hecho de todos ellos y que al morir quedará de él lo que pueda hacer pensar su nombre y su obra a otro que quizá le sonría orgulloso o lo arroje a los vientos glaciares del cesto de basura para que lo pierdan despiadados. (Y a quién le importa.)

Apoteósico Mijail Mijailovich Bajtín, nacido en Oriol, ha descubierto el carnaval y a Dostoievski. El “hombre de la idea” como designa a los Raskolnikov y Karamazóv, es también él mismo, bajo el influjo del espíritu, una conciencia habitada por voces que pugnan por emerger. Enfermedad o prodigio que lo parten y lo hacen ser otros. El protagonista de éste hecho inverosímil ha prefigurado, como prefiguro Hawthorne a

---

<sup>8</sup> ¿Qué hace un autor con la gente vulgar, absolutamente vulgar, cómo ponerla ante sus lectores y cómo volverla interesante? Es imposible siempre dejarla fuera de la ficción, pues la gente vulgar es en todos los momentos la llave y el punto esencial en la cadena de asuntos humanos; si la suprimimos se pierde toda probabilidad de verdad. Goliadka, *El pobrete*, IV, 1.

<sup>9</sup> El masón Bezuhov reflexionó lo siguiente: “La Biblia nos enseña que la ausencia de trabajo, la ociosidad, era la condición de beatitud del primer hombre antes de su caída. El amor en la ociosidad permanece igual en el hombre caído, pero la maldición pesa siempre sobre él por el hecho de que por nuestras cualidades morales no podemos ser felices si permanecemos ociosos. Una voz misteriosa nos dice que debemos ser culpables ya que estamos inactivos.”

Kafka, la existencia de otros hombres que se llaman Pound o Eco o Borges o Nietzsche a quien inventó Dostoiévski. El mismo que en una conferencia en Buenos Aires dictara que un gran artista crea sus precursores y los justifica, el mismo usurero, director de *The egoist* y beneficiario de Dedalus, que declarara que toda generación debe traducir a los clásicos. Mijail Bajtín, defensor del héroe claustrofóbico que lucha contra toda palabra que lo concluya, es el crítico del tipo detectivesco y forense que, persiguiendo la pista, ha dado con el asesino intelectual. Bajtín ha iluminado la dominante artística de Dostoiévski, su espíritu: la autoconciencia del hombre a quien todo lo toca y todo es objeto de su reflexión. Bajo el apremio quijotesco de la afirmación: “Yo sé quien soy”, yace el verdadero problema del hombre: ¿Quién soy yo? Se pregunta: ¿quién soy yo, con quién estoy. Problema que se trasluce en la palabra que tiene dos dueños, dos posiciones en la vida, culpa de ello la palabra ajena acusadora. Uno que se siente perseguido por el otro, amenazado por el otro, humillado por el otro. Voz auténtica que se rinde y que se oculta bajo una voz sustituta que se engalla y encara, dulcemente, a la palabra ajena en una reiterada afirmación de sí misma. Como diciendo uno, luego de que lo han fastidiado: “No te preocupes, estoy bien”, que quiere decir: “¡No te metas en mis asuntos, lárgate!”, o lo que dice –dialógicamente– el mercenario de la literatura que se siente impotente: “¡La literatura no existe. La mate para siempre!” Las voces se cruzan así: por un lado dice que, si la literatura fuera posible él la haría y por otro dice: si yo no puedo hacerla prefiero que no exista. Voz(es) que finge(n) inocencia. Voces hostiles que el diálogo promueve vivas. Voces propias que alternan con ajenas y que hacen del hombre una indeterminación. Mijail Bajtín ha devuelto a la Palabra su fisonomía tridimensional fundando la Translingüística. Ahora estamos ciertos de que las relaciones dialógicas son la vida auténtica de la palabra. El comercio de los espíritus es necesariamente el primer comercio

del mundo, dijo Teste. “Antes de trocar cosas han debido trocarse signos. No hay intercambio sin lenguaje. En el principio sí fue la Palabra. Ha sido necesario que la Palabra precediera al acto mismo del tráfico y la Palabra es uno de los nombres del Espíritu.”

Notas del Apoteósico. Al héroe de aventuras, cualquier Amadís encantado, ordinario y galdosiano, se le imponen las aventuras por el mundo. Un azar sospechoso y una fortuna, fantástica a veces y ridícula otras, lo acompañan. Él es el valiente poseedor del fuego de los dioses, de la verdad que en cuanto nos sea revelada nos hará libres. Frágil una vez quizá (-con eso seduce a las mujeres, dirían, o -¡qué femenino, qué tierno!; otros dirían: “es maricón”), pero que en la última batalla triunfará. -Porque no saben con quien se han metido, tuberculosos, opina seguro de sí mismo este héroe. Tres cosas lo definen: inteligencia, fuerza, habilidad en los deportes y no le puede hacer falta la galanura. Ciertamente de mucha cabeza y de una pieza, este héroe es el alfil o el caballo, incluso el rey de un ajedrez cuyo destino lo rige dios o un desconocido a quien primitivamente intuye, -éso es falso. El mío, por el contrario, es un cara de perro atormentado, un Silvio Astier, por ejemplo, o algún *Escritor fracasado*, gustoso del tango. Minotauro embravecido que espera a Teseo y darse muerte, -lo ideal es que ambos se fulminen, con la esperanza ilusoria de ser libres. Se lo puede ver feliz pero es una máscara. Todo en él es bruma. Es un embaucador. Él desencadena las aventuras que le acontecen o se las impone, basado en el instinto de su fuerza y en los deseos de sus presentimientos más que en el conocimiento previo de su propio alcance. Engañarse a sí mismo le es intolerable. Consiente o no, todo es evaluado por su mente febril y todo termina por conocerlo, y aún cuando lo haga siempre existe algo más allá irreconocible. Esa es la sabiduría de sí mismo que me hace decir que lo sabe todo y que lo hace fabricar la última palabra en una disputa

infinita cuyo límite es el último momento inaprensible (el presente es eterno.) No confiaba ni en su palabra y la pone a prueba con el fin de saber de qué está hecho, es decir, la posibilidad de responder a las preguntas: ¿Quién soy yo?, ¿Quién eres tú?, siempre incontestables. Este héroe soy yo mismo, que registraba en su diario, hace no mucho, lo siguiente: “¿Por qué yo no podía producir y otros sí? ¿Dónde radicaba la misteriosa razón que hacía que un hombre que se expresaba como un imbécil, escribiera como si tuviera talento? ¿En qué consistía la personalidad, cómo se construía la personalidad, si yo conocía individuos sin ella en su vida práctica, pero que en sus páginas dejaban a ras de línea lingotes de originalidad?” (El reflejo de la palabra ajena es mi hostilidad, la falta de reconocimiento me achicaba. En la primera pregunta mi voz pertenece a un débil y en la segunda a la de un soberbio, herido en su amor propio. La tercera es una voz amarga que aún rechaza la palabra ajena y no se resigna. Las tres voces sustituyen la auténtica del burgués egoísta que no tiene nada que decir y que yo solía ser. Lo que acabo de referir pertenece a un tipo de polémica que he llamado Polémica oculta del tipo explícita y que más adelante detallo.)

Recuerdo mis pensamientos, cómo se iban tramando y contra quien. Recuerdo también lo que no pensaba. Todos los que de alguna manera estamos inmersos dentro de este capricho llamado arte<sup>10</sup>, entretejiendo naderías, sabemos lo fácil que es caer en la maldición de creernos dioses, me decía y le decía a todo el que quería reducirme. Con el miedo del ridículo y con el falso valor que otorga el orgullo me anticipaba: “Oh, aunque

---

<sup>10</sup> ¿Cómo el artista llega a menudo a una “deformación” a primera vista arbitraria de las naturales formas fenoménicas?, se preguntaba un joven, amigo mío de nombre Klee, -nunca quise llamarlo sino Klee por una rara sensación de fugaz belleza cósmica-; y así se contestaba: Él no atribuye a estas naturales formas fenoménicas el significado que se impone a los realistas que ejercen la crítica. Él no se siente ligado a estas realidades de esa misma manera, porque no ve en lo definido de tales formas la esencia del proceso natural de la creación. En efecto, le interesan bastante más las fuerzas formativas de esas mismas formas.

no lo creáis, yo también he tenido veinte años soberbios como los de un dios griego...”. Y todos los marisabidillas que integramos el celoso círculo de la crítica literaria sabemos lo falso que es hablar en nombre de un objeto, me digo, es decir, sin prejuicios, desde una posición neutra. Sabemos que es la vanidad la que atribuye el apéndice de objetivo a una crítica, porque naturalmente, tautológicamente, un sujeto no es un objeto que hable el idioma de los objetos. Todo lo que digo habla de mí mismo y de mi visión del mundo y aquel que evita a toda costa su expresión y que se ocupa tan sólo de comparar lo que otros vanidosos, como él, dijeron, es un despojo, cosa que digo, entre cómico y serio: posición que le busca cinco pies al gato, -si yo incurro en esto, condénenme. Digo que la crítica nos exige una posición firme y no una formalidad. Esto pienso ahora, pero entonces era yo un crítico trivial y amargado, -que decía lisuras como: “Trabajaste, canalla. Quisiste ser célebre. Bueno ahora tendrás tu merecido”-, y un escritorsete de segunda, pervertido, presumido e hiriente. Escuchen: “Amigos”, -peroraba yo enfáticamente, “amigos hay que ser un poco exigentes, conservar el pudor de la firma”, y luego: “Seamos exigentes compañeros. Si nosotros no salvamos el arte, ¿quién lo salvará?”. Dos frases tapaderas de mi fracaso, provocadoras y que parodiaban a otros insensatos como yo, que se dicen críticos o artistas y que yo destruía sin darme cuenta al destruirme a mí. Me volví un cínico, todo lo que decía era un ataque a la palabra del otro que simulaba dirigirse al objeto debatido

Las maravillas que pensaba cuando me creía un genio inigualable de las letras, una especie de Hugo ablakesiado (léase ableiksiado), y resulté un fiasco total, un fracaso, es decir, un escritor hecho trizas, destruido por mi orgullo y los chismes. Nadie mejor que yo sabe que lo de fracasado se lo debo a la robusta hermandad a la que ahora, luego de muchos años y muchos disgustos, pertenezco. Quizá a ningún hijo de nadie, que se dice

escritor o poeta, le duela tanto que le digan, en medio de cenas con los amigos, aunque sea pura broma, “amigo, usted no conoce la gramática elemental ni el idioma en que escribe”, a nadie, -repito, le duelen tanto esas palabras, punzantes e injuriosas, como al novel oficiente de crítica literaria que en su modesta juventud soñó con coros celestiales. Y todavía recuerdo, con ironía, los comentarios a mi única obra, que funestamente, proféticamente titulé *Escritor fracasado*, para darles en el culo a los que me llamaban analfabeto; porque, -hay que decirlo, por qué no-, en esa selva, evidentemente, yo tenía enemigos crueles que me crucificaron como ya se verá y que gozaron con mi desgracia, pero también tuve muchos amigos, fieles devotos, que reconocían en mí al Mesías de la literatura. “¿Se podrá entender un poco todo mi oscuro dolor? ¿Cómo describir mi llanto ardiente, mi odio encandecido, la desesperación de haber perdido el paraíso?” Me preguntaba con voz, como pelea de perros, abatida y orgullosa

Una nota aparecida en *The Egoist* decía: “Roberto Arlt ha hecho de la ironía un cuento.

El *Escritor fracasado* envuelve la confrontación entre el papel de la crítica y el papel del arte bajo un clima autoritario, colocando a su protagonista en el umbral compartido donde recibe el fuego cruzado de ambas partes. Estas notas pretenden abordar las pulsiones del protagonista del *EF* con la doble intención de proyectar, por un lado, aquellas conductas del personaje que afecten la importancia del poder y, por otro, su contraparte abúlica que evidenciará a un personaje arltiano más preocupado por singularizar los eventos de su vida diaria. Dicho de otro modo, interesa hurgar en las relaciones de poder alrededor del arte y la preferencia que el ser humano prodiga por la aventura, que es el camino hacia la consecución, antes que por la consecución misma.

En otra nota de *Olé* se podía leer: Roberto Arlt es sobretodo un creador de personajes extravagantes, a la manera de Alexei Fiódorovich Karamazóv<sup>11</sup>, que ponen a prueba el canon de las creencias culturales. Llevar a la arena de la literatura supuestos concomitantes (que hoy día suenan todavía frescos), le evitarán caer en el olvido, y, más aún, vienen robusteciendo su figura. Al parodiarse a sí mismo ha hecho de los vilipendios que le dedica gran parte de la crítica una obra que acaso, y según Saúl Kostia, es la última gran obra del siglo. *Escritor fracasado*, en principio una bofetada de Arlt, finamente dirigida a sus detractores, es una parodia del crítico arrogante por un lado y por otro del escritor que cree ser ese arquetipo platónico que ocupa las alturas. Pero Roberto Arlt, sobretodo, está preocupado por hacer literatura. El cuento es una polémica oculta estructurada en una larga confesión según lo describe el crítico ruso Mijail Bajtín.”

(Los lectores deben entender esta retórica confusa y amontonada que usan los articulistas. Yo sólo he transcrito tal cual lo publicaron sin fijarme en su nivel gramático.)

Nadie supo que el sufrimiento que describía, velado por la burla y la hostilidad, eran genuinos. Debo aceptar que, pese a que *The Egoist* mencionó que mi preocupación fue la literatura, *Escritor fracasado* fue un plagio hecho a Pierre Menard. Yo no tenía ideas. Yo no tenía nada que decir. El mundo de mis emociones era pequeño. Allí radicaba la verdad. Mi espíritu no se relacionaba con los intereses de la humanidad, ni con la vida de los hombres que me rodeaban, sino con algunas ambiciones personales, carentes de valor. Mi

---

<sup>11</sup> Me he permitido corroborar esta supuesta “extravagancia” que me achacan y efectivamente Dostoievski describe a su héroe como un extravagante pero añade que: “el extravagante no es siempre particularidad y singularización, sino, que al contrario, suele ocurrir que a veces lleva en sí la médula del todo, mientras que las restantes personas de su época, todas, impulsadas por una ráfaga de viento, se apartaron por un tiempo de él. Fedor Dostoievski, *Los hermanos karamazóv*. Cículo de lectores. Barcelona, 1969, p.9

obsesión por conservar un lugar en esa oligarquía del arte me había transformado, mi afán por no parecer un idiota reveló lo contrario: yo era un idiota. Cuando el poder está de por medio todo termina por pudrirse. Irónicamente la literatura es otro de esos fenómenos que tiende a desaparecer, o mejor: que los hombres están desapareciendo, porque aceptémoslo, está por encima nuestro. –Bueno, nadie morirá por eso. “En el escritor todo es un pretexto para hablar sobretodo de lo que le molesta.” Y mientras yo escribo estos apuntes, sé que el rostro del Dios vivo está en otras partes. –Porque esa malvada crítica...obscenos...Si mi antiguo diario...No, sería atroz...Quemarlo, sí mejor que el fuego borre mis penas.

#### IV. La invención.

Agosto 4. Cumpleaños de Denis. Bajé por cigarrillos. No me gusta nada lo que esta pasando: “Nadie se imagina el drama escondido bajo las líneas de mi rostro sereno, pero yo también tuve veinte años y la sonrisa del hombre sumergido en la perspectiva de un triunfo próximo. Sensación de tocar el cielo con la punta de los dedos, de espiar desde una altura celeste y perfumada el perezoso paso de los mortales en una llanura de ceniza.”

La exageración era el espejo que creaba la parodia, mi manera de hablar a la vez graciosa y cínica, mi doble destronador era toda una provocación que ocultaba mi verdadera voz, mi devoción a Platón, que decía que los poetas éramos intermediarios de los dioses. Por nosotros, los hombres sabían de ellos. Desde ese día fatídico ya mi personalidad ambigua empezaba a proyectarse. Los esfuerzos que hacía para que mi voz auténtica, de perro apaleado, quedara en un sótano amarrada, para que otra voz, templada y llena de coraje la sustituyera llevándome a ser otro. Era un tormento el decir ajeno retumbando en mi cabeza, esa palabra que no me reconocía y de quien me cuidaba de no parecer un

mentecato. Cuanto más irónico y sarcástico me ponía, más agrio y amenazado y burlado y atemorizado estaba en mi fuero interno, y fingía estoicismo para escapar de su maleva sonrisa y pernicioso intención que yo adivinaba bajo sus ojos tuberculosos. “Sí, no se imaginan las que pasé, canallas, pero yo me basto solo”, eso era lo que significaban mis palabras. Por un lado mi voz era la de un valiente, la de un campeón obsequioso de dones, a quien todos los secretos del mundo le habían sido revelados. Recuerdo que me contenía para no gritarles a los oligarcas: “Vedme, canallas..., yo también soy un dios rodeado por grandes nubes y arcadas de flores y trompetas de plata”; y por otro lado mi voz auténtica que se desmoronaba en el desierto del alma humana, liso y gris, “¿para qué caminar allí? ¿y mis libros? ¿cómo es que el fuego no respeta mis libros?” Personalidad extraña y femenina la mía. Sí, es cierto, me decía, mi voz se queja y pide auxilio bajo toda esa gallardía, pero es de humano verter algunas lágrimas desconsoladas cuando la vida te traiciona, pero siempre con el honor de los grandes que te arroja a la soledad, nutriendo tu desprecio por aquel cuya palabra y gesto son un infierno, pero que nunca sabrá de tu triste derrota. Así me decía entonces, como si hablara con otro, anticipándome *perpetum mobile* a cualquier resquemor que pudiera opacar mis nobles sentimientos. Yo sabía que lo único que fabricaba eran escapatorias que distorsionaran mi personalidad y nadie pudiera decir de mí que me conocía. Palabras emergentes que molestaban al incauto parlanchín que se atrevía a retarme con su conversación inmunda: Para poner diques a preguntas indiscretas...tuve que defenderme y comencé a desperdigar frases: “-La vida no es literatura. Hay que vivir...después escribir”. Mi discurso se lleno de réplicas con salidas de emergencia y mi lengua viperina era funesta para quien osara enfrentársele. Palabras que me hicieran parecer el sabio picante que tiene la última palabra Mi actitud más benévola podía traducirse en estas palabras: “Permanezcamos en la superficie de las cosas”. Esa

palabra que exigía, por astuta, una sinceridad diáfana en la réplica, era una burla, una venganza, y no sé si me conmovía más mi burla o el alma vacuna que acababa de desnudar. Yo era un maestro de la anácrisis. Un platón cruel y despiadado.

Toda esta reflexión me dio la idea de una teoría que devolvería el mundo a mis pies. La primera noción que tuve fue que si no padecía esquizofrenia de menos era un paranoico. Me di cuenta que mi cabeza parecía un mercado donde nadie quería pasar por tarugo y todos querían luz para su santo. El regate era así: los que venden que porque no les sale y los que compran porque siempre hay manera de ahorrarse unos centavos. Así pues me dispuse a trabajar en la futura obra que me reivindicaría. Recordé a la vieja Emilie cuando decía que el pasado es el lugar de las formas sin fuerza y que a ti, Ruso, te corresponde encarnarlo, -¿pero lo dijo ella o fui yo mismo quien lo hizo y no recuerda? El primer paso fue invocar todas mis conductas estilo Iván Karamázov e insuflarles vida, como el rabino que vivifica al hombre de arcilla. Con ayuda de mi diario redacté lo necesario con la frialdad de un asesino y la sinceridad de un pecador. Si se me dice que qué afortunado haber llevado un diario en tiempos tan miserables, les diré que todos los tiempos tienen su miseria y que además todo escritor que se precie de serlo, -yo entonces era un escritor<sup>12</sup>-, tiene el hábito mujeril de anotar cualquier insensatez y hasta cualquier estupidez que piense o haya dicho. En fin, prosigo: la Palabra ajena, me dije, será mi arma. El monstruo de la Autoconciencia será mi arte. Inventé un concepto al cual llamé Polémica oculta (palabras que tomé de *The Egoist*) y que a su tiempo haré notar. Luego los hechos ocurrieron así: Una mañana, no recuerdo la hora exacta, tomé mi apunte del 4 de agosto

---

<sup>12</sup> Una nota de agosto 13 me dice que algún día lo negué, traicionado por mi voz harapienta, aunque inmediatamente me rehice valeroso: “¡Oh , para ello se necesitaría ser escritor, y yo no lo soy! Ved mi rostro sereno, mi sonrisa fría de hombre bien nacido, mi cordialidad cortante y medida como la vara de un tendero.” Digo que un hombre siempre tiene la posibilidad de enmendarse.

del 34 y me dije, con una risita irónica en mi rostro, “Aquí hay polémica oculta”. Mi análisis fue como sigue: De inicio me percate que tenía en mis manos una confesión, que mi rostro sereno era una farsa y mi drama un fracaso oculto que nadie, nadie debería saber...Pero me apresura mi ansia, veámoslo de esta manera: Algo que parecía ser un oxímoron o antítesis o antípodo o qué sé yo, en las líneas de inicio delató mi conflicto interno. La lucha de dos voces inmersas en mi conciencia buscando supremacía. Una voz palurda, que se rendía resignada y amarga y que yo trataba de ocultar al lado de una segunda voz que la rehacía; voz, ésta, orgullosa a lo Julián Sorel, que evidenciaba la palabra “sereno”. “Nadie” resultaba ser un llamado de auxilio, que ponía de relieve la ausencia del reconocimiento ajeno y la apremiante necesidad de ser atendido por la bola de ácratas que crucificaban mi arte. Dicho de otro modo, la palabra “nadie”, dejaba entrever no sólo mi soledad y tortura, sino también era un reclamo a la palabra ajena que me negaba en alguna forma. Pero la réplica, el reclamo, el lloriqueo, era solventado con sagacidad. Mi rostro sereno anunciaba que era mentira que les necesitara, -yo puedo sólo, y que todos juntos muy bien se podían ir al mismísimo infierno.

Perdónenme mis lectores si observan que me repito obstinadamente que me llevo de pleonasmos y me atropello, pero cuando uno ha hecho un hallazgo, como yo lo he hecho, la impaciencia carcome y uno, que quisiera que todo, con sólo pensarlo, fuese suficiente, se vuelve impotente, no ya para hacerse entender sino para poder comunicarse<sup>13</sup>. Porque lo que yo había descubierto era algo que revolucionaría la forma de hacer el análisis literario y que denominé primero Palabra viperina y que pensándolo mejor llamé Palabra bivocal: La Palabra orientada al objeto aludido y a la palabra ajena iba a ser el espíritu de las

---

<sup>13</sup> El artista esencialmente comunica y ese es su valor supremo, afirma Chesterton.

relaciones dialógicas<sup>14</sup>. Cada vez más confiado, ideé un esquema: La Polémica oculta que sobreentiende a la Palabra ajena y no la reproduce se divide en: Polémica explícita, donde el objeto de referencia es un mero alcahuete que no siempre evita a los parlantes llegar a los golpes, y la Polémica implícita que es el ataque indirecto, -a veces inconsciente-, el juego del albur que busca ganar en la palabra misma y que genera la polémica interna. La primera representa la anácrisis y la segunda es una anácrisis que suele disfrazarse de síncretismo. La palabra que suscita la polémica interna tiene cara de eufemismo, es decir, uno habla con pelos en la lengua, subestimando su palabra. Si aparecieran voces en la mente de uno y no meras sustituciones de la voz ajena, yo sería Raskolnikov, y en mi cabeza anidaría un Microdiálogo. Mi teoría había sido trazada en un momento de éxtasis.

Bien, las notas que rescato de mi diario, como mi cuento *Escritor fracasado*, tienen la estructura de una gran réplica con múltiples escapatorias<sup>15</sup> y anticipaciones *perpetuum mobile* que sienta a su lado la palabra ajena, es decir, todo representaba una gran Polémica oculta que me salvaba el honor. Observen que luego de un tono lastimero (siempre) lo objeto de alguna manera que también anticipa las posibles recusaciones. Antes de escuchar, adivino la palabra ajena siguiente. Advertido que nunca fui fácil pero esto delata más bien mi flaco discurso.

---

<sup>14</sup> El gran Dedalus, Stephen Dedalus, en una espléndida alusión al carácter reflexivo del diálogo, anunció la tarea que ahora mismo yo me he impuesto: un acercamiento a la verdad mediante la confrontación de ideas: El hablar de estas cosas y el tratar de comprender su naturaleza y, una vez comprendida, el tratar lentamente, humildemente, constantemente de expresar, de exprimir de nuevo, de la tierra grosera o de lo que la tierra produce, de la forma, del sonido y del color (que son las puertas de la cárcel del alma) una imagen de la belleza que hemos llegado a comprender: eso es el arte.

<sup>15</sup> Una “escapatoria” como después la definiría era una frase que tenía la intención de evitar que yo pareciera estúpido pero que en realidad demostraba que lo era y que hablaba porque tenía lengua y nada más. Estas supuestas escapatorias hacen del diálogo un cuento de nunca acabar de alguien que se afirma y nunca quiere perder.

Los siguientes párrafos de *EF* son una apoteosis homérica que obvia que la parodia es un espejo cóncavo o convexo, que nos hace la barriga de luchador de sumo o de Agustín Lara. Vean que mi voz es soberbia y hierve de hipérbolos y ensalzamientos vigorosos, que la voz ajena no aparece pero es evidente, (esto aunque parezca no es una contradicción), que está ahí como un cáncer. La parodia está dedicada, -creo que ya lo dije-, al escritor alado descendiente de la mismísima musa o del duende, creyente de la inspiración y bohemio empedernido y un poco astrólogo. Yo rechazo a este escritor, no por romántico, sino por romanticón, porque se cree un Hugo, un Rimbaud, un Pessoa, posesos por el espíritu, que nacieron sabiendo casi todo y sin embargo sus múltiples lecturas agotaron sus noches. (A Rimbaud lo agotó Verlaine.) Pero también es un ataque a esos críticos ortodoxos que adulan burguesamente, cretinos que no veían más allá de las normas clásicas, que ellos mismos imponen y distorsionan, (cuántos de nosotros, adoradores de los grandes, no escapamos de la literatura por culpa de tecnicismos y textos críticos como muros infranqueables, esto sin olvidar toda esa presunta erudición tan excesiva, que ella misma parece un discurso del mismísimo Estragón.). Ahora evocó al amigo Barthes que habló del placer de la lectura y de la sospecha ideológica (este término en su más repulsivo sentido) que la acecha funestamente y dijo que nuestra evaluación del mundo depende de la oposición de lo antiguo y lo nuevo, de la fuga hacia delante y nada de modas.

He aquí los párrafos de mi diario: “Emprendí con entusiasmo un camino de primavera invisible para la multitud, pero auténticamente real para mí. Trompetas de plata exaltaban mi gloria entre las murallas de la ciudad embadurnada groseramente y las noches se me vestían en los ojos de un prodigio antiguo, por nadie vivido.

“Abultamiento de ramajes negros, sobre un canto de luna amarilla, trazaban en mi imaginación panoramas helénicos y el susurro del viento entre las ramas se me figuraba el eco de bacantes que danzaran al son de sistros y laúdes.

Me di cuenta que empezaba a pasarle revista a todo lo que decía y escribía y leía y todo lo que decían de mí y lo que no decían y lo que pensaba que decían de mí y lo que pensaba que pensaban de mí. Yo estaba enfermo. Anhelaba desnudar la palabra ajena. Sabía la verdad contenida en la mía y la protegía como un estólido soldado. Nuevos conceptos me invadieron y así discerní la Translingüística. Supe que otra vez estaba volviendo a ser un genio, aunque diferente al de mi mocedad. Así seguí mi estudio. Tal vez ahora sí merezca lo que Renzi dijo de mí alguna vez<sup>16</sup>.

Epílogo.

No hubo más lamentos, mi obra, que llame “La poética negra de Astier” en memoria de los niños rusos que murieron sin saber por qué, culpa de políticos extremistas, generó aplausos y una buena dosis de malencarados. El suplemento dominical del *El Puente* me reservó esta columna:

Además de las maravillosas ideas que nos reporta la reciente obra de Mijail Bakhtín sobre como practicar el cinismo, impone la tarea rigurosa del exámen de conciencia a propósito de nuestro quehacer en el mundo. ¿Quién soy yo? se pregunta uno. Si

---

<sup>16</sup> En una animada charla, convertida en debate, el joven escritor Emilio Renzi ha declarado: “El que abre, el que inaugura, es Roberto Arlt. Arlt empieza de nuevo, es el único escritor verdaderamente moderno que produjo la literatura argentina del siglo xx.” Luego ante las réplicas de Bartolomé Marconi, su interlocutor, ilumina la naturaleza de su teoría. Naturaleza sobre la que yacen, en mayor cantidad, los primeros ejercicios críticos sobre el Ruso, siempre menos afortunados que adversos. “¿Porque cuándo aparece en la literatura argentina la idea de estilo”, pregunta Renzi, “la idea de escribir bien como valor que distingue las buenas obras?”

además ese uno se descubre como un ejecutante del arte literario justo en el momento de leer *La poética negra de Astier* la vocación puede tambalearse. Si uno es de fuertes convicciones resiste, para entonces pasar a la verdadera prueba, y que a más de uno ha sumido en la amargura total y en la más desgraciada inutilidad: el ocio, ese demonio del que se cuidaba Borges. La primera pregunta es pervertida por una segunda, que acaso fuera imbatible, y que la haría innecesaria: ¿Para qué sirve la literatura? Mijail Bakhtín, cronista de su época y profundo escucha de las múltiples voces, producto de la entrada del capitalismo en tierras moscovitas de principios de siglo, que había sido designado por gran parte de la crítica de su tiempo de muchacho como un paria intelectual que no sabe escribir, y que incluso hubo de pedirle a algunos de sus amigos que le sirvieran de prestanombres para publicar, dejó de ser la eterna promesa o el fracaso que muchos pensaron. Inscrito arduamente dentro de un grupo de aficionados al folletín, de bajo presupuesto y mesuradamente gloriados en sus respectivas épocas, Bakhtín como Poe y Dostoievski, hubo de esperar varios lustros antes de ser reconocido por algo más que su pésimo gusto.

Aunque hubo algún Anderson Imbert, medio despechado, que todavía dijo que “no faltaron algunos resentidos que” me “enaltecieron para rebajar a escritores más cultos”. A nadie ya le importa lo que ellos digan. He sido devuelto al olimpo, donde alguna vez fui el preferido.

Nota del recolector.

El *Impostor inverosímil* es otra de las innúmeras (el epíteto es de Tom Castro) variaciones que diversifican un único tema en muchos nombres y lo prolonga. Es también el concurso de muchas fatigadas voces en una que las condensa y las reitera en nombre de la literatura. El Dr. Illades Aguiar prefiguró el modelo de estas deducciones antes que su redactor, y Marx Arriaga, novel y no menos paciente consultor de Calderón, forzó su salida aún en contra de la Academia que recién lo licenciaba. La producción y el consumo de la literatura no indica sino un ejercicio en continua ejecución, -como todos los quehaceres del ser humano-, que señala su importancia y no la de su ejecutor. Así establecida es otra de esas tareas infinitas parte de una totalidad que aún no existe.

Atentamente la redacción.

Septiembre 2004

## La plegaria sumergida en algunos textos de Alejandra Pizarnik

Jorge Vázquez Juanillo

---

“Alguien invoca, alguien evoca, alguien pide penitencias, remisiones, revisiones...”  
Alejandra Pizarnik, *Diarios*



er altamente meticulosa y autoreflexiva, de manera que el acto poético fuera la posibilidad de ser, es acaso el mayor mérito de la obra de Alejandra Pizarnik. “Ontología que se contempla como expresión del abismo; una *mise en abisme* donde la vida se salva o se rescata a la muerte”, comenta Alfredo Roggiano<sup>1</sup>. Inmensidad también en su obra, entendiendo este parámetro desde la perspectiva de Bachelard<sup>2</sup>: “en el aspecto íntimo, la inmensidad es una intensidad del ser”<sup>3</sup>. De lo que se trata es, entonces, del poder ontológico<sup>4</sup> de la palabra. Meditación copiosa de la palabra que vuelva a originar el mundo,

---

<sup>1</sup> Alfredo Roggiano, “Alejandra Pizarnik: persona y poesía”: *Letras de Buenos Aires*, enero-marzo 1979, pp. 54-56.

<sup>2</sup> En su concepción de lo poético, Alejandra Pizarnik se vio muy influida por Maurice Blanchot y Gastón Bachelard. “Bachelard le señala el camino del ensueño”, dice Susan Haydu, “de la interacción profunda que existe entre todo lo creado, en cada objeto consigo mismo. Este amor a las correspondencias –y también a los opuestos en un mismo objeto- aflora en su literatura, en sus esplendidas sinestesias y constantes oxímorons”. Susan Haydu, *Alejandra Pizarnik, evolución de un lenguaje poético*, “Introducción”, OEA, 1996.

<sup>3</sup> Gastón Bachelard, *La intuición del instante*, Siglo XXI, Buenos Aires, s/año.

<sup>4</sup> “El objeto de la ontología es lo realmente existente”, afirma Lukács, “y su tarea es la de examinar lo existente respecto a su ser y encontrar las diversas formas y transiciones dentro de lo existente”,

palabra que convierta al nombre en lo nombrado, porque ella, como vocera del ser, nos reintegra al mundo o nos desintegra en él<sup>5</sup>. Se entra, por lo tanto, en la labor que produce un misterio: el del ser<sup>6</sup>. Ahora, si pensamos que rezar es entrar en relación con un misterio y meditar sobre él, se deduce entonces que la oración es una meditación. En un poema, titulado *Rezo*<sup>7</sup>, Alejandra Pizarnik escribió: “Pequeño poema/ no me huyas/ no armes abismos/ entre mi alma y tú”. “Una experiencia intensa del misterio es lo que debe considerarse como la experiencia religiosa definitiva”, afirma Joseph Campbell<sup>8</sup>. Puestas así las cosas: deducible en las voces<sup>9</sup> de sus textos es la diversidad de formas en que Pizarnik formularía la palabra de alguien que invoca, que evoca; la palabra de alguien pidiendo su ingreso al mundo: la plegaria<sup>10</sup>, asunto principal de estas notas y que en el transcurso de ellas me propongo revisar.

---

Hans Heins Holz, Leo Kofler, Wolfgang Abendroth, *Conversaciones con Lukács*, recopilación y prólogo por Theo Pinkus, Alianza, Madrid, 1971, p.21. La consideración que hago de Lukács obedece al excepcional estudio que hizo de la Estética siguiendo caminos ontológicos equiparables a los sociológicos.

<sup>5</sup> En el poema *Extracción de la piedra de locura*, Pizarnik apunta: “Escribir es buscar en el tumulto de los quemados el hueso del brazo que corresponda al hueso de la pierna. Yo restauro. Yo reconstruyo.” Alejandra Pizarnik, *Semblanza*, introducción y compilación de Frank Graziano, FCE, México, 1992, p. 122. Los diferentes fragmentos de los poemas de Pizarnik que utilizo son tomados de esta edición; título y página serán registrados.

<sup>6</sup> De manera sesgada se pueden referir las imágenes míticas como hablantes del misterio profundo que hay en el ser. Los mitos manifiestan la autoridad natural de la condición humana, su aptitud para recuperar el destino de los hombres, su deseo de una verdad que permanece indecible, su apertura religiosa. Consultar a Campbell, cuya referencia enseguida anoto, es recomendable.

<sup>7</sup> El poema aparece en su diario, fechado probablemente en abril de 1956. Alejandra Pizarnik, *Diarios*, edición e introducción de Ana Becciu, Lumen, Barcelona, 2003, p.76.

<sup>8</sup> Joseph Campbell, *El poder del mito*, trad. César Aira, Emecé, Barcelona, 1988, p. 288.

<sup>9</sup> Un análisis sobre las “voces” en el discurso de Pizarnik, y bajo la tutela de Bajtín, no sería descabellado.

<sup>10</sup> Plegaria. (lat *preces*). Oración o rezo; súplica devota dirigida a Dios o a otro objeto de culto o adoración. Generalmente es una petición, solicitando la concesión de algún favor espiritual o

*La palabra del deseo*<sup>11</sup> es el título de un poema de Alejandra Pizarnik que puede muy bien resumir su modo de hacer poesía. Deseo de que la palabra, efectivamente, designe lo que nombra. Deseo que corre paralelo a la tolerancia que demostró tener la autora –al menos en lo que se sabe-, por la vida. De Pizarnik se podría afirmar que mientras más precisión alcanzaba su lírica, mayor era el deseo por consumir su vida<sup>12</sup>, puesto que el elemento que debería corregir la fractura con las cosas del mundo no hacía sino potenciar el abismo en que ella se sumergía. Se entiende ahora que Pizarnik escribiera de la lengua: “es un órgano de conocimiento/ del fracaso de todo poema/ castrado por su propia lengua”<sup>13</sup>. El fracaso del poema, proporcionalmente, le va imposibilitando la vida. Pero también el deseo de esta palabra, Que implora en sus Diarios, lo hace. El 15 de abril de 1961, Pizarnik anotó en su diario. “La pérdida para la literatura. Por hacer de mi un personaje literario en la vida real fracaso en mi intento de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe: es literatura.”<sup>14</sup> De esta manera se podría argumentar que el poema más puro de Pizarnik, palabra que la instalaría en la vida, también su mayor anhelo y motivo de plegaria, está inscrito, paradójicamente, dentro del silencio más puro: su muerte. Inútilmente el poema,

---

material. El significado de la palabra puede extenderse y comprender no sólo la súplica, sino también la alabanza y la adoración, la confesión y el agradecimiento por los beneficios recibidos. La comunión con lo divino, tal como lo invocan los místicos, puede también considerarse como plegaria. *Diccionario de religiones*, edición por Royston Pike, FCE, México, 1951. (Los diarios de la autora, que enfatizan este hecho, en estas notas serán prudentemente utilizados para el análisis textual -como más adelante refiero- y de acuerdo a las diligencias que, según Foucault, hemos de tener al hablar de un Autor y una Obra.)

<sup>11</sup> *La palabra del deseo*, p. 139.

<sup>12</sup> Recomendable es consultar la Introducción de Graziano: “Una muerte en que vivir”, contenida en Alejandra Pizarnik, *op. cit.*

<sup>13</sup> *En esta noche, en este mundo*, p. 183-187.

<sup>14</sup> Pizarnik, *ibid.* p. 200.

que acaso la rescataría, llegaría a existir sólo en su desaparición<sup>15</sup>: “La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante. Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aun si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino.”<sup>16</sup>

Pero hacer coincidir los hechos de su vida con su poesía es una tarea que puede ser engañosa<sup>17</sup>, no podemos decir con certeza que el tipo de discurso que se vislumbra en sus textos refleje las condiciones de sus existencia. Enid Álvarez<sup>18</sup> analiza este punto refiriendo la imagen que de sí misma construye Pizarnik:

...aun cuando reconozcamos en la poesía enunciados que Pizarnik (persona) hubiera podido decir o que de hecho dijo en su vida privada, en tanto que se ofrecen al lector o lectora como afirmaciones en un poema, son ficticios. Por eso insisto en la necesidad de diferenciar el yo personal del yo de la obra poética. Como bien señala Paul de Man, “la expansión del yo se realiza en la obra, y con toda probabilidad a través de ella”. Lo acabado de la obra no procede de la autorrealización de la persona que le da forma.

Por otro lado, Patricia Venti<sup>19</sup>, al alegar que la manipulación que los editores hicieron de los diarios sacrifica gran parte de la personalidad de la autora, juega a favor de

---

<sup>15</sup> “Una cosa que sucede en los mitos”, dice Campbell, “es que en el fondo del abismo surge la voz de la salvación”. Campbell, *op. cit.*, p. 72.

<sup>16</sup> *Fragmentos para dominar el silencio (III)*, p. 112.

<sup>17</sup> Adscribir al poeta los sentimientos que expresa en su poesía puede resultar ingenuo nos dice Valéry en su ensayo “Introducción al método de Leonardo de Vinci”; Paul Valéry, *Obras escogidas*, presentación y selección de Salvador Elizondo, SEP Setenta, México, 1982. Por otro lado, para una visión estructuralista sobre el tema del Autor ver: Michel Foucault, *Qué es un autor*, trad. Corina Iturbe, UAT, Tlaxcala, 1969.

<sup>18</sup> Enid Álvarez, “A medida que la noche avanza”: *Debate feminista*, abril 8, 1997, 15, p. 7.

<sup>19</sup> Patricia Venti. “Los diarios de Alejandra Pizarnik, censura y traición”: *Espéculo: revista de estudios literarios de la UCM*, 26.

un diario que, como método, tenía Pizarnik para practicar o ensayar la literatura. Ana Becciu, última editora de los diarios de la autora, lo confirma:

En Pizarnik, la idea de escribir un diario como un relato de “vida” está prácticamente ausente. A partir de 1955 el diario es el lugar de aprendizaje y de trabajo por excelencia. Le sirve para aprender a escribir y a crearse los medios literarios para su *devenir* lenguaje. A partir de 1960 el diario es práctica y a la vez proceso: escribiendo deviene su escritura. La escritura del diario está estrechamente relacionada con la búsqueda de una prosa...

En los diarios de Pizarnik la exigencia formal desvirtúa lo que se cuenta y rompe la apariencia de lo real. La intención de modelar, tanto por ella como por los editores, el personaje que en su obra poética figura, es manifiesta. Así las cosas, pensando en los criterios anteriores y en el hecho radical de Alejandra Pizarnik como crítica literaria, conveniente sería condescender con los diarios de la autora menos como realidad que como ficción, menos como el desarrollo de una existencia que como la evolución de un arte literario, menos como materia prima para el acto poético que como reafirmación del drama poético: el abismo abierto en el deseo de “unir el acto de beber al sentimiento de la sed”<sup>20</sup>.

Y puesto que su personalidad aún determina gran parte de los estudios. Con el peligro de convertirlos en análisis psicológicos, cuidado habremos de tener al examinar la obra crítica dedicada a la poesía de Alejandra Pizarnik.

Continuadora de esa genealogía que va desde Hölderlin hasta los poetas malditos y de estos a los surrealistas, la poética de Alejandra Pizarnik se funda en el reino de la paradoja, el oxímoron y la contradicción. Así, todo deseo enunciado origina su opuesto: un poema que

---

<sup>20</sup> Apunte que Pizarnik hizo en su diario el 31 de julio de 1962; *ibid.*, p. 252.

dice pensamiento dice también lo contrario de manera más o menos visible, dice también el mismo pensamiento pero de modo redundante, dice también el mismo pensamiento pero de manera sesgada, por procedimientos formales: “Dice que no sabe del miedo de la muerte del amor/ dice que tiene miedo de la muerte del amor/ dice que el amor es muerte es miedo/ dice que la muerte es miedo es amor/ dice que no sabe”<sup>21</sup>. “En su reino caben la celebración de la palabra y los rituales que convocan al silencio”, dice Lidia Evangelista, y concluye, “todo lo que acontece, lo hace en el espacio inasible que media entre la afirmación y la negación, en el abismo que media entre el objeto y su imagen”<sup>22</sup>. He aquí, desde estas primeras revelaciones, que empezamos a entrever la apariencia de la plegaria en la escritura de Pizarnik: Primero como una posibilidad inestable: “Memoria iluminada, galería donde vaga la sombra de lo que *espero*. No es verdad que vendrá. No es verdad que no vendrá.”<sup>23</sup> Luego, más expresa, como un canto: “*Esperando* que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta en el lugar en que se forma el silencio.”<sup>24</sup> En ambos casos la petición queda manifiesta en el verbo marcado. En la esperanza está implícita la oración.

Entendida de esta manera, la voz que se escucha en la poesía de Pizarnik, aludiendo a la muerte como un deseo fervoroso, añora de igual forma experimentar el hecho de estar viva, “porque la causa secreta de todo sufrimiento es la mortalidad misma”, dice Campbell, “no se la pude negar si se quiere afirmar la vida, únicamente la privación y el sufrimiento

---

<sup>21</sup> *Dice que no sabe...*, p. 69.

<sup>22</sup> Lidia Evangelista, “La poética de Alejandra Pizarnik”: *Revista Atenea, ciencia, arte y literatura*; Universidad de Concepción, Chile, 1996, 473, p. 42, 43.

<sup>23</sup> *Memoria iluminada...*, p. 57.

<sup>24</sup> *La palabra que sana*, p. 141.

abren la mente a todo lo que permanece oculto para los demás”<sup>25</sup>; y lo oculto es lo que solicita ella para aliarse al mundo: “el sueño de morir haciendo el poema en un espacio ceremonial donde palabras como amor, poesía y libertad eran actos en cuerpo vivo.”<sup>26</sup> En una entrada de su diario, escrita un año antes de aparecer su primer libro, se lee: “De pronto siento náuseas de mi resignación de ser-para-la-muerte. ¡No! ¡Quiero librarme! ¡Quiero vivir!”; en otra, once años más tarde, anuncia el deber que tiene de “usar el lenguaje para que digas lo que impide vivir”<sup>27</sup>. El anhelo es también la construcción del poema que “no sirva ni para ser inservible”<sup>28</sup>. En el extremo del deseo, la palabra tendría que suscitar el silencio, “sólo que el silencio no existe”<sup>29</sup>, dice Pizarnik, por eso arguye que “ninguna palabra es visible”<sup>30</sup> y las califica de “intercesoras, señuelo de vocales”<sup>31</sup>. Pero es, sobretodo, ese abismo que media entre la sed y el vaso de agua que la sacie, entre el canto y el lugar en que se forma el silencio, lo que la obsesionará: “llega un día en que la poesía se

---

<sup>25</sup> Campbell, *op. cit.* P. 116.

<sup>26</sup> *Una traición mística*, p. 169.

<sup>27</sup> La primer entrada está registrada el 28 de septiembre de 1954, la segunda el 29 de mayo de 1965, *ibid.*, p. 20, 400. Libros de Alejandra Pizarnik: *La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956), *Árbol de Diana* (1962), *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la piedra de locura* (1968), *Nombres y figuras* (1969), *El infierno musical* (1971), *Los pequeños cantos* (1971), *La condesa sangrienta* (1971), *Zona prohibida, poemas y dibujos* (1982), *Textos de sombra y últimos poemas* (1982).

<sup>28</sup> *En esta noche, en este mundo*, p. 183-186.

<sup>29</sup> *id.*

<sup>30</sup> *id.*

<sup>31</sup> *Palabras*, p. 155-157.

hace sin lenguaje”<sup>32</sup>, anuncia. Frank Graziano<sup>33</sup> nos describe esta relación antitética configurándola en el conflicto ‘vivir contra escribir’ y sus variaciones:

Con plena comprensión de que la escritura abstrae y desplaza lo que ella llama la “vida inmediata”, de que ensancha el abismo entre el yo y el mundo concreto que ella anhelaba, y de que sacrifica ese yo y ese mundo a la “no existencia” en formalidad estética. Pizarnik intenta, empero, recuperar la “vida inmediata” empleando el mismo medio –la poesía- que la apartó para empezar, que continúa apartándola, con un fervor y una intensidad proporcionales a sus esfuerzos para alcanzar fines opuestos.

Debemos advertir, por lo tanto, esencialmente como raíz y fundamento del discurso de Alejandra Pizarnik, el modo de ser del sistema de asignación, que ajusta la abundancia de seres y rige el funcionamiento de las cosas del mundo, que lo inscribe dialécticamente en la época moderna como cuestionamiento y como respuesta. Sistema que envuelve el drama poético –donde la palabra busca afanosamente decir lo que es, y hace de su palabra reflexiva, -palabra que busca a su otro dentro de sí-, elemento principal que aspira a transformar la poesía en un acto total: “Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo”<sup>34</sup>, pide Pizarnik, como aquel cuya oración espera le permita la unión con lo divino. El desenlace de este análisis lo describe Jacobo Sefamí<sup>35</sup>:

La continua autorreflexión de la poesía de Pizarnik hace que el yo poético se examine a sí mismo en cada texto, buscando afanosamente una esencia y dejando

---

<sup>32</sup> *Pequeños poemas en prosa*, p. 164.

<sup>33</sup> Alejandra Pizarnik, *Semblanza*, intr. y comp. Frank Graziano, FCE, México, 1992, p. 14.

<sup>34</sup> *El deseo de la palabra*, p. 137, 138.

<sup>35</sup> Jacobo Sefamí, “Vacío gris es mi nombre mi pronombre: Alejandra Pizarnik”: *Inti Revista de literatura hispánica*, Providence Collage, New Cork, 1994, 39, p. 114.

solamente huellas en ese rastreo. Ante el fracaso de esa empresa, lo único que le queda es vivir a la espera del silencio.<sup>36</sup>

La plegaria de Alejandra Pizarnik es la que urge de la fe en la palabra, fe que la empalmaría no sólo con las cosas, sino con las criaturas del mundo y lo divino.

Más específicamente, “La modernidad”, aclara Evangelista, “se ha edificado sobre la grieta abierta entre los signos y los objetos: la función de la palabra se establecería en los estrechos límites de la designación”<sup>37</sup>. La imposibilidad de la palabra para generar el mundo es total: he ahí el abismo que habría que salvar. Cuando en un verso Pizarnik dice: “si digo agua, ¿beberé?”, ‘decir agua’ es sólo designar a ese objeto distante, a esa realidad que transcurre fuera del lenguaje<sup>38</sup>. A propósito de este punto, Michel Foucault escribe en *Las palabras y las cosas*<sup>39</sup>:

El lenguaje no será sino un caso particular de la representación (para los clásicos) o de la significación (para nosotros). Se ha deshecho la profunda pertenencia del lenguaje y el mundo [...] Las cosas y las palabras van a separarse. El ojo será destinado a ver y sólo a ver; la oreja sólo a oír. El discurso tendrá desde luego como tarea el decir lo que es, pero no será más que lo que se dice.

---

<sup>36</sup> Gianni Vattimo, citado por Sefamí, agrega: “El silencio no es el horizonte sonoro que la palabra necesita para resonar, para constituirse en su consistencia de ser: es también el abismo sin fondo en que la palabra, pronunciada, se pierde. El silencio funciona en relación con el lenguaje como la muerte en relación con la existencia.”

<sup>37</sup> Lidia Evangelista, *art. cit.*, p. 45.

<sup>38</sup> «En el abismo que va de la pregunta: “si digo agua, ¿beberé?” hasta la frase “las palabras hacen la ausencia”, hay la configuración de una estética», dice María Negroni, y sigue, «No hay unión. Ni amorosa, ni entre el ser humano y el mundo, ni entre el lenguaje y las cosas. No hay más que pérdida y aferramiento a la pérdida como modo de suprimir la escisión.» María Negroni, “Alejandra Pizarnik: melancolía y cadáver textual”: *Inti Revista de literatura hispánica* 2001, 52, 53. Los versos referidos pertenecen al poema *En esta noche, en este mundo*.

<sup>39</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1967, p. 50.

Intentar, por lo tanto, la sutura del abismo que media entre el sujeto y el lenguaje, pero partiendo desde el reconocimiento de esa herida, es el deseo, que en la desesperación se torna en plegaria, del sujeto poético: “mi persona está herida/ mi primera persona del singular”<sup>40</sup>. Antes de seguir conviene preguntarse, ahora, de dónde y cómo se genera ese abismo.

Se sabe que hasta fines del siglo XVI la semejanza había desempeñado un papel constructivo en el saber de occidente, el microcosmos del ser humano puede ser autónomo a condición de que por su sabiduría llegue a ser semejante al macrocosmos del mundo y lo retome para el equilibrio propio. El lenguaje no es un sistema arbitrario, esta depositado en el mundo y forma parte de él; se trata de la no distinción entre lo que se lee y lo que se ve, la mirada y el lenguaje se entrecruzan al infinito en la esperanza de restituir un lenguaje más primario que pudiera corresponder al de la época mítica. De hecho la edad moderna añora edificar sistemas tan sólidos como los de las antiguas religiones y filosofías. Podemos así interpretar a Pizarnik cuando dice: “Las fuerzas del lenguaje son las damas solitarias, desoladas, que cantan a través de mi voz que escucho a lo lejos. Y lejos en la negra arena, yace una niña densa de música ancestral.”<sup>41</sup> A partir del siglo XVII la pregunta relevante será cómo un signo puede estar ligado a lo que significa: “Era preciso decir acerca del agua o simplemente apenas nombrarla, de modo de atraerse la palabra agua para que apague las llamas del silencio.”<sup>42</sup> En esta reorganización de la cultura, cuya primera etapa será la

---

<sup>40</sup> *En esta noche, en este mundo*, p. 183-186.

<sup>41</sup> *Fragmentos para dominar el silencio (I)*, p. 111.

<sup>42</sup> *Endechas (I)*, p. 136.

época clásica, la razón se identifica ya con la sucesión y la alteridad; el instante será la soledad, como lo describe Bachelard: “la soledad en su valor metafísico más despojado. Nos aísla de otros y de nosotros mismos, puesto que rompe con nuestro pasado más querido.”<sup>43</sup> Luego, en el XIX, el lenguaje como enlace indispensable entre la representación y los seres se desvanece. Alejandra Pizarnik encarna el conflicto central que antes había potenciado Mallarmé: “Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales”<sup>44</sup>, dice; pero dentro de esta ruptura crítica, que agrupara los mayores desordenes del mundo, la poeta ya no sabe si lo que emite “son signos o una tortura”<sup>45</sup>. En Pizarnik precipita la vieja angustia que origina la separación entre las palabras y las cosas, y se aglutinan las voces de una época que proclaman su desaliento: “Quiero ver en vez de nombrar”<sup>46</sup>. La literatura, que bajo la modernidad se expresará como culto al objeto literario, va entonces a manifestar la reaparición del ser vivo del lenguaje: de aquí en adelante, se crecerá sin punto de partida, sin término y sin promesa: “Hablo de un poema que se acerca. Se va acercando mientras a mí me tienen lejos.”<sup>47</sup> Más aún, la tierra prometida de la historia –el futuro-, será una región inaccesible y en esto se manifestará la contradicción que constituye la modernidad. “Las palabras hubieran podido salvarme, pero estoy demasiado viviente”, se lamenta Pizarnik, “No, no quiero cantar muerte...¿Y cuándo vendrá lo que esperamos?”<sup>48</sup> La palabra divinizada es lo intolerable.

---

<sup>43</sup> Bachelard, *op. cit.*, p. 15.

<sup>44</sup> *Fragmentos*, p. 153.

<sup>45</sup> *id.*

<sup>46</sup> *Tangible ausencia*, p. 166.

<sup>47</sup> *Palabras*, p. 157.

<sup>48</sup> *Fragmentos*, p. 154.

De esta manera se abre el espacio de un saber en el que, por una ruptura esencial en el mundo occidental, no se tratará ya de similitudes. La semejanza denunciada como mixtura confusa necesitará ahora de un análisis en términos de identidad y diferencia, de medida y de orden (la comparación). La modernidad, fiel a su origen, será una ruptura continua plagada de contradicciones, será sinónimo de crítica (que en el siglo XX determinará a la Vanguardia en contra del arte como institución). Para Alejandra Pizarnik “es la hora del vacío no vacío”, la hora de “contemplar a cada uno de mis nombres ahorcados en la nada”<sup>49</sup>.

La tendencia, así descrita, alcanzará a los poetas de la edad moderna en la conciencia de la naturaleza contradictoria de esta idea: escribir es construir una realidad aparte y autosuficiente que en ocasiones, incluso, reclamará la propia vida. Se introduce así la noción de la crítica dentro de la creación poética. La lírica de Alejandra Pizarnik está inscrita en esa edad moderna, edad crítica, nacida de la negación que Paz describe en *Los hijos del limo*: “Crítica del objeto de la literatura: la sociedad burguesa y sus valores; crítica de la literatura como objeto: el lenguaje y sus significados. De ambas maneras la literatura se niega, y al negarse, se afirma y confirma su modernidad”<sup>50</sup>. Por lo tanto el deber de la poesía de Pizarnik será: “contar en orden este desorden. Contar desordenadamente este extraño orden de cosas, a medida que no vaya sucediendo”<sup>51</sup>; lo que equivale al deseo de restituir el viejo sistema que entraña las correspondencias entre los seres y las cosas.

---

<sup>49</sup> *El despertar*, p. 35.

<sup>50</sup> Octavio Paz, “Los hijos del limo”: *Obras completas*, FCE, México, 1993, p. 359.

<sup>51</sup> *Palabras*, p. 157.

Necesario será, entonces, hacer estallar el Yo y duplicarlo para alcanzar el espacio donde mora la palabra inocente y donde se genera la locura. Anheló de una palabra originaria, dadora de ser, aquella que conecte al poeta con los dioses:

Y esa voz, esa elegía a una causa primera: un grito, un soplo, un respiro entre dioses. Yo relato mi víspera. ¿Y qué puedes tú? Sales de tu guarida y no entiendes. Vuelves a ella y ya no importa entender o no. No hay por donde respirar y tú hablas del soplo de los dioses.<sup>52</sup>

Necesario abandonarse a la experiencia letal de la separación entre las palabras y las cosas que Pizarnik nombra “espacio negro”, y hacia donde ella nos urge que caigamos: “-déjate caer, déjate caer-. Umbral de la más alta inocencia o tal vez tan sólo de la locura”<sup>53</sup>.

Vemos ahora que la sutura del abismo, -el “espacio negro”-, corresponde a la restitución de la inocencia. Sólo así es válido cuando Lida Aronne-Amesto dice que, “únicamente desde el rincón infantil de la afectividad puede desgarrarse la protesta, el canto, el miedo.”<sup>54</sup>

Volver a la infancia será, -siguiendo a Paz-, más genuinamente, la conquista de la inocencia original, y que no significa sino el anhelo por esa edad en que el abismo entre el hombre y Dios yacía en la inocencia. Scholem<sup>55</sup>, al estudiar el misticismo, regenera la etapa primaria del hombre y aclara:

---

<sup>52</sup> *Extracción de la piedra de locura*, p. 122.

<sup>53</sup> *ibid.* p. 121.

<sup>54</sup> Lida Aronne-Amestoy, “La palabra en Pizarnik o el miedo a Narciso”, *Inti Revista de literatura hispánica*, 1989, 18, 19.

<sup>55</sup> Gershom Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*, FCE, México, 1996, p. 19. La pertinencia de Scholem es suscitada más por el carácter místico de Pizarnik que por su origen judío.

En el primer estadio se describe al mundo como un lugar lleno de dioses, que el hombre encuentra a cada paso y cuya presencia puede experimentar sin necesidad de recurrir a la meditación extática. Mientras dura la infancia de la humanidad, su periodo mítico, el abismo existente entre el hombre y Dios no se ha convertido en una realidad de la conciencia íntima.

De esta manera, el destino imposible de la poesía de Pizarnik se va forjando en una búsqueda inútil, como también lo demuestra Francisco Lasarte<sup>56</sup> en su análisis sobre el texto titulado *Sólo un nombre*: “palabra y ser están separados por un abismo insalvable, puesto que la correspondencia entre lenguaje y universo es quebrantada por una ironía destructora.” El fracaso lo enfatiza Lidia Evangelista al concluir que el discurso de Pizarnik es la “palabra sacralizada, celebración de un destino que sea restitución de un tiempo sin heridas, donde sólo habitaba la palabra inocente, pero también reconocimiento de que la restitución deseada es imposible”<sup>57</sup>. El conflicto entre ‘Pizarnik’ como persona y ‘Pizarnik’ como autora es de prevalencia temática en la obra de Alejandra Pizarnik; comprometida con el lenguaje se encuentra ante un dilema que Ciorán expresa: “para el poeta todo es posible excepto la vida”. La omnipresencia de la muerte en sus textos ligada a su triste final, -y con el que Cristina Piña aún especula sobre la posible falsedad de su suicidio-, la fragmentación del yo poético y la ironía que se liga a la imposibilidad de controlar el tropo, -entre otras cosas- es justificable desde la perspectiva descrita hasta ahora. Se puede afirmar más sustancialmente, entonces, que la reflexión crítica es el camino que perfila a la poesía de Alejandra Pizarnik, que la deposita en un abismo cuya salida imposible acaso sólo pudiera provenir de un retorno a la infancia como se ha señalado. Denunciar su caída en

---

<sup>56</sup> Lasarte es citado por Sefamí.

<sup>57</sup> Evangelista, *art. cit.*, p. 50.

este abismo e implorar su redención, ambas cosas prefiguran y configuran la plegaria que promovió el resto de este análisis.

Desde *La última inocencia* (1956), segundo libro de Alejandra Pizarnik, está ya inscrita, o sugerida, la plegaria. Es un hecho que este título está ya connotado por la relevancia de un tiempo irreversible y la pérdida inmanente, lo que nos deposita en ambas cosas: el deseo por un pasado remoto o el de un futuro promisorio. Lo primero es justificable en la frecuencia con que Pizarnik refiere la niñez, por antonomasia símbolo de la inocencia: “-Siempre tropiezo en mi plegaria de la infancia”, dice en *Casa de citas*. Lo otro, es lo que resulta ya impensable pero que se figura en la muerte misma como lugar posible de la redención. La esperanza de encontrar el refugio que contendrá a la vida, que resultaría en el restablecimiento de un orden primitivo que la haría inteligible. Sin embargo, dado que ni el pasado ni el futuro existen, la vida, como dice Bachelard será “una forma impuesta a la hilera de instantes del tiempo”<sup>58</sup> y es ahí donde se encontrará su realidad primera. De esta forma, la poesía, como principio de una simultaneidad esencial donde el ser más disperso encuentra su unidad, será el anhelo supremo; porque es dentro del instante poético donde los contrarios hallarán la relación armónica que, acaso, hará nacer la vida. De aquí deriva el suplicio de la voz que habla en la poesía de Pizarnik. Enseguida examino puntualmente cuatro poemas del libro mencionado con la intención de mostrar –no de demostrar-, lo dicho hasta ahora.

---

<sup>58</sup> Bachelard, *op. cit.*, p.25.

*Salvación*<sup>59</sup> es el poema del instante donde se aloja la vida, como antes se dijo. Poema de la transparencia y el entendimiento con el mundo. El paraíso perdido restituido en la tierra prometida, que funda el deseo más profundo en la poesía de Pizarnik, es evidenciado en este poema donde la plegaria ha sido escuchada y concedida. Lo que se fuga, lo que se aleja haciendo preceder el instante, es lo que separa del mundo y de la vida; ésta es la causa primera de que la “muchacha”, libre, “vuelve a escalar el viento”. “La muerte del pájaro profeta” es el rechazo de aquello que, de alguna manera, la tenía sujeta a un destino irreversible, donde la ruptura del ser se imponía de modo incuestionable. Es ese hecho insólito quien le da albergue en el instante presente, justo donde se instala la vida misma, allí donde las cosas son, donde la carne “es la carne”. “El fuego sometido” equivale al “muro roto de la poesía”, se entiende que en el instante de la vida la poesía es sustituida por la acción plena, aquí y ahora. Es indudable, además, que “El fuego” nos trae reminiscencias de diversa índole: el fuego mitológico es la más pertinente. El sometimiento del fuego es la apertura de la supremacía del hombre sobre la naturaleza, hecho que lo convierte en el preferido de los dioses, -mas no en un dios. El fuego, por su filiación con el sol también es dador de vida, es un dios en sí mismo, he ahí su carácter sacro y por eso el castigo a Prometeo que quiso emular a los poderosos creyéndose poseedor del máximo elemento. Por otro lado, su sometimiento, entre otras cosas, marca el inicio de la ciencia, es decir, el fuego existe en el umbral del fin de la edad mítica y el inicio de un nuevo orden donde el ser humano empieza su alejamiento de las cosas y de la divinidad. Es un hecho que la situación planteada en el poema no es una contradicción, -que primero equipare al

---

<sup>59</sup> Se fuga la isla/ Y la muchacha vuelve a escalar el viento/ y a descubrir la muerte del pájaro profeta/ Ahora/ es el fuego sometido/ Ahora/ es la carne/ la hoja/ la piedra/ perdidas en la fuente del tormento/ como el navegante en el horror de la civilización/ que purifica la caída de la noche/ Ahora/ la muchacha halla la máscara del infinito/ y rompe el muro de la poesía.

hombre con la divinidad y luego permanezca éste sin castigo-, sino aquella paradisíaca –preadamita-, que menciona Scholem, que ubica al hombre antes de su “caída”. “El fuego sometido” es el orden restaurado, el tiempo de la semejanza en el que signo y objeto designado se corresponden. El hombre lejos de ese abismo que abriría la conciencia cristiana. En todo caso la situación es menos ideal que insólita, dada la imposibilidad de su realización, razón por la cual el tema mortuorio prevalecerá a lo largo de la poesía de Pizarnik: “La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante. Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aun si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino.”<sup>60</sup>

Más adelante en el poema, lo que da pureza a la venida de la noche son las cosas tal cual son, que vienen y se pierden en la muchacha, “fuente del tormento” y figuración del infinito. Una vez más porque las cosas se asemejan, restaurando su estado original, correspondiéndose con los seres y encadenándose hasta el infinito: Ella apresa las cosas.

En *La última inocencia*<sup>61</sup>, el deseo de partir es el deseo que en *Salvación* está inscrito cuando se dice “vuelve a escalar el viento”. Deseo, más que de hablar, de nombrar y más que nombrar: ver: “deshacerse de las miradas/ piedras opresoras/ que duermen en la garganta”, y que, por lo tanto, asfixian. La viajera se vuelve hacia su “última inocencia” esperando restablecer su integridad, por eso tanto insistir como en una letanía: Partir/ en cuerpo y alma/ partir.” La segunda parte del poema (“No más inercia...”) son ecos que tipifican a la poesía de esta generación; primero, siguiendo a Lukács, un elemento que

---

<sup>60</sup> *Fragmentos para dominar el silencio (III)*, p. 112.

<sup>61</sup> Partir/ en cuerpo y alma/ partir./ Partir/ deshacerse de las miradas/ piedras opresoras/ que duermen en la garganta./ He de partir/ no más inercia bajo el sol/ no más sangre anonadada/ no más formar fila para morir./ He de partir/ Pero arremete ¡viajera!

caracteriza a las vanguardias: el reconocimiento de un límite humano y la resignación a él como un desahuciado o como un loco. Luego, evoca a Walter Benjamin<sup>62</sup> cuando éste sentencia: “la existencia no significa meramente la vida”; ambas son la misma cosa, excepto que en el poema hay una resistencia por continuar con este papel abúlico. Lo que tenemos finalmente es un despliegue de voces, un microdiálogo en términos de Bajtín, donde la continua replica: “no más.../ no más...” es un recusamiento y un deseo desesperado y exigente dirigidos en contra de ese estado estéril que significa “meramente existir”.

En *La jaula*<sup>63</sup> es la resignación, la imposibilidad de ver, lo que es lamentable, la pérdida de la inocencia, por eso los “barcos sedientos de realidad” y la prisionera diciendo: “Yo no sé del sol”, es decir: “yo no sé de la vida”. Porque está desintegrada no va más allá de sí misma, ella llora debajo de su nombre (es decir, en el ‘significante’ en términos de Saussure<sup>64</sup>, en la ‘huella sonora’) porque, mientras ella es cenizas, “afuera hay sol”. Es la conciencia de su ser enjaulado, en sí mismo/consigo mismo, lo que la hace implorar, su grito es un lamento que dura hasta el alba. Confesión donde se inscribe la sumisión y la impotencia, el fracaso, pero también la súplica, el anhelo de dar fin al duelo del absurdo:

---

<sup>62</sup> Benjamin es el principal estudioso de las vanguardias y Lukács lo complementa de manera extraordinaria en su *Realismo crítico*. Por otro lado, sobra decir la importancia de Bajtín debido a sus estudios críticos sobre la novela moderna y la lingüística.

<sup>63</sup> Afuera hay un sol./ No es más que un sol/ pero los hombres lo miran/ y después cantan./ Yo no sé del sol./ Yo sé la melodía del ángel/ y el sermón caliente/ del último viento./ Se gritar hasta el alba/ cuando la muerte se posa desnuda/ en mi sombra./ Yo lloro debajo de mi nombre./ Yo agito pañuelos en la noche/ y barcos sedientos de realidad/ bailan conmigo./ Yo oculto clavos/ para escarnecer a mis sueños enfermos./ Afuera hay sol./ Yo me visto de cenizas.

<sup>64</sup> En semiótica, y en especial, dentro de ésta, en lingüística, la palabra 'significante' es particularmente utilizada por la escuela estructuralista a partir de Ferdinand de Saussure. De un modo simplista, puede decirse entonces que el significante es el conjunto de sonidos de una palabra, y que el significado es lo que este conjunto de sonidos está transmitiendo como mensaje. Saussure creía que había una complementareidad total entre un significante y aquello, que por éste es significado. Cfr. *infra* nota 56.

“El horror de habitarme, de ser –qué extraño- mi huésped, mi pasajera, mi lugar de exilio.”<sup>65</sup> El “último viento”, como símbolo de libertad, entraña la inocencia, a él pertenecen “la melodía del ángel” (infancia) y “el sermón caliente” (la vida). Lo de la hablante es la sombra donde se posa la muerte, la conciencia del porvenir traicionado que se revela, aún más, en *El despertar*: “Recuerdo las negras mañanas de sol/ cuando era niña/ es decir ayer/ es decir hace siglos”. La que anhela partir es la que baila con barcos sedientos de realidad.

*El despertar*<sup>66</sup> es ya la plegaria en sí. “Qué haré con el miedo”, la pregunta es una súplica y una imploración. El sujeto poético cuestiona a alguien, que es superior a él, luego de comprobar que, aun anulado el encierro, el canto mortuario está presente. Que una cosa era la imposibilidad para la vida y otra la filiación con la muerte. Es este parentesco lo que funda el miedo y hace de la vida un malestar: “Señor/ el aire me castiga el ser”, se confiesa, pidiendo y esperando auxilio. La jaula, antes representante de la vida intolerante, al volar ha dejado su lugar a la muerte en la vida, ahora “es el desastre” irrevocable. La escisión del

---

<sup>65</sup> Entrada de su diario de enero 5 de 1961. Pizarnik, *Semblanza*, *ibid.*, p. 244.

<sup>66</sup> Señor/ La jaula se ha vuelto pájaro/ y se ha volado/ y mi corazón está loco/ porque aúlla a la muerte/ y sonrío detrás del viento/ a mis delirios/ Qué haré con el miedo/ Qué haré con el miedo/ ya no baila la luz en mi sonrisa/ ni las estaciones queman palomas en mis ideas/ Mis manos se han desnudado/ y se han ido donde la muerte/ enseña a vivir a los muertos/ Señor/ El aire me castiga el ser/ Detrás del aire hay monstruos/ que beben de mi sangre/ Es el desastre/ es la hora del vacío no vacío/ es el instante de poner cerrojo a los labios/ oír a los condenados gritar/ contemplar a cada uno de mis nombres/ ahorcados en la nada./ Señor/ tengo veinte años/ también mis ojos tienen veinte años/ y sin embargo no dicen nada/ Señor/ He consumado mi vida en un instante/ la última inocencia estalló/ Ahora es nunca o jamás/ o simplemente fue/ ¿Cómo no me suicido frente a un espejo/ y desaparezco para reaparecer en el mar/ donde un barco me esperaría/ con las luces encendidas?/ ¿Cómo no me extraigo las venas/ y hago con ellas una escalera/ para huir al otro lado de la noche?/ El principio ha dado a luz al final/ Todo continuará igual/ Las sonrisas gastadas/ El interés interesado/ Las preguntas de piedra en piedra/ Las gesticulaciones que remedan amor/ Todo continuará igual/ Pero mis brazos insisten en abrazar al mundo/ porque aún no les enseñaron/ que ya es demasiado tarde/ Señor/ arroja los féretros de mi sangre/ Recuerdo mi niñez/ cuando yo era una anciana/ Las flores morían en mis manos/ porque la danza salvaje de la alegría/ les destruía el corazón/ Recuerdo las negras mañanas de sol/ cuando era niña/ es decir ayer/ es decir hace siglos/ Señor/ La jaula se ha vuelto pájaro/ y ha devorado mis esperanzas/ Señor/ La jaula se ha vuelto pájaro/ Qué haré con el miedo

ser es evidente y se manifiesta cuando dice: “mis manos se han ido donde la muerte enseña a vivir a los muertos”, mientras que “el aire me castiga el ser”. La súplica es urgente: “Señor/ arroja los féretros de mi sangre”. La muerte plena sigue siendo lo deseado, lo invocado; la alabanza se dirige a ella: “mi corazón ... aúlla a la muerte”. La evocación del suicidio frente al espejo da fe de la muerte, puesto que lo que se ve es lo que es. Luego es la esperanza figurada en el barco. El misterio, que contiene la redención, está detrás de la noche que sólo develará la muerte. *El despertar* es también la resignación a la pérdida y la búsqueda de consuelo, pues “la jaula ha devorado mis esperanzas”. El poema encarna el carácter dramático del instante, susceptible de hacer presentir la realidad que rompe con el ser e instala lo discontinuo. “Señor/ He consumado mi vida en un instante/ La última inocencia estalló”. Aquí es significativo mencionar una anotación de Pizarnik, titulada *Futuro*, fechada el 2 de febrero de 1956: “me dicen tienes la vida por delante pero yo miro y no veo nada”<sup>67</sup>. La idea de un renacimiento en sí y de sí misma, para luego ver que se cae en lo *mismo*<sup>68</sup> es el terror; aun así, representa la sabiduría de saberse perdido y plegar por compasión.

En la obra de Pizarnik no es siempre la plegaria explícita sino mayormente las formas en que ésta se disuelve y que finalmente la conciben. Sobre todo, el camino se orienta en el sentimiento de pérdida que provoca la desintegración del sujeto poético: “No puedo hablar para nada decir. Por eso nos perdemos, yo y el poema ... ¿A dónde la

---

<sup>67</sup> Pizarnik, *Diarios, ibid.*, p. 76.

<sup>68</sup> “La historia del orden de las cosas sería la historia de lo mismo, -de aquello que, para una cultura, es a la vez disperso y aparente y debe, por ello, distinguirse mediante señales y recogerse en las identidades.” Foucault, *op. cit.*, p.9.

conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado”<sup>69</sup>; “En mi mirada lo he perdido todo. Es tan lejos pedir. Tan cerca saber que no hay.”<sup>70</sup> En la continua apetencia del lugar que le daría la vida y su fracaso constante: “oh, ayúdame a escribir el poema más prescindible/ el que no sirva/ ni para ser inservible”<sup>71</sup>; “-Siempre tropiezo en mi plegaria de la infancia. -Siempre así: yo estoy en la puerta; llamo; nadie abre”<sup>72</sup>. En el autocuestionamiento y el casi nulo entendimiento con el *orden*<sup>73</sup> del mundo: “Alguna vez, tal vez, encontraremos refugio en la realidad verdadera. Entretanto ¿puedo decir hasta qué punto estoy en contra?”<sup>74</sup>

En *A tiempo y no*, título por demás significativo por indefinido, ésta manifiesta la problemática de él/ella como un destino fatal: “-Siempre divaga sobre lo que no tuvo. Lo que no tuvo la atraganta como un hueso, -dijo la muerte.”<sup>75</sup> Estoicismo: “algo en mí no se abandona” vs Fatalismo: “signos que insinúan terrores insolubles”, es la lucha que envuelve la oración de la poesía de Pizarnik. Cada contradicción supone una esperanza en contra de lo irreparable: “no, he de hacer algo; no, no he de hacer nada”<sup>76</sup>, donde el deseo, cumplido,

---

<sup>69</sup> *Piedra fundamental*, p. 134.

<sup>70</sup> *Mendiga voz*, p. 56.

<sup>71</sup> *En esta noche, en este mundo*, p. 185

<sup>72</sup> *Casa de citas*, p. 175

<sup>73</sup> “El orden es, a la vez, lo que se da en las cosas como su ley interior, la red secreta según la cual se miran en cierta forma unas a otras, y lo que no existe a no ser a través de la reja de una mirada, de una atención, de un lenguaje, [...], esperando el momento de ser enunciado.” Foucault, *op. cit.*, p.6.

<sup>74</sup> *Fragmentos*, p. 153.

<sup>75</sup> *A tiempo y no*, p. 161.

<sup>76</sup> *Piedra fundamental*, p. 163.

de integrarse al poema sería la salvación, como múltiples veces lo expresara la poeta: “pequeño poema no me huyas no armes abismos entre mi alma y tú”<sup>77</sup>. De esta manera lo explica Bachelard<sup>78</sup>:

El instante poético es una relación armónica de dos contrarios. Pero para el encantamiento, para el éxtasis, es preciso que las antítesis se reduzcan a una ambivalencia. El poeta vive en un instante los dos términos de sus antítesis. La ambivalencia bien hecha se revela a través de su carácter temporal: en lugar del tiempo viril y valiente que se lanza y que rompe, en lugar del tiempo suave y sumiso que lamenta y llora, tenemos el instante andrógino. El misterio poético es un hecho andrógino. Las simultaneidades ordenadas dan una dimensión al tiempo puesto que dan un orden interno. El tiempo es un orden y viceversa.

La música y el canto<sup>79</sup> que hubieran hecho de su cuerpo el poema también son petición malograda: el canto que primero “corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso”<sup>80</sup> pasa a ser un túnel: “un canto que atravieso como un túnel”<sup>81</sup>, es decir, el canto se obscurece. Y al referirse a la música pérdida, la invoca: “Tú que fuiste mi única patria, ¿Dónde buscarte? Tal vez en este poema que voy escribiendo.”<sup>82</sup> De esta manera las cosas, el naufragio del poema es el naufragio de la vida: “Nada es sino la sed.

---

<sup>77</sup> Apunte de Pizarnik de febrero 2 de 1956. Pizarnik, *op. cit.*, p. 76.

<sup>78</sup> Bachelard, *op. cit.* p. 116, 117.

<sup>79</sup> El 6 de marzo de 1961, Pizarnik anotó: “Soñé que cantaba. Cantaba como quien encuentra su voz en la noche ... hubo algo así como los primeros pasos de la que decide bailar, la parálitica despidiéndose de su inercia... Pizarnik, *op. cit.*, p. 195.

<sup>80</sup> *Cantora nocturna*, p. 128.

<sup>81</sup> *Piedra fundamental*, p. 133.

<sup>82</sup> *ibid.*, p. 134.

La sed o la carencia. Pero se me caen los deseos, se me caen las ansias y la infancia”, dice Pizarnik, y luego implora: “un poco de tregua, por favor.”<sup>83</sup>

La vida sin anhelos es imposible, y aun cuando este anhelo es la muerte “se ensancha en el espacio infinito el ámbito en que estamos sufriendo”, ha dicho Ciorán<sup>84</sup>. Alejandra Pizarnik tiene anhelos pero no fe, porque su dios –la palabra- es “sólo una voz lejanísima, una creencia mágica, una absurda, antigua espera de cosas mejores”<sup>85</sup>. Una súplica fue la voz de sus poemas que se quedo así, a la espera de cosas mejores. El lenguaje ha fracasado y mil versiones de una cosa no dan fe de la cosa. La vida es insustituible. Alejandra Pizarnik ha deseado sobretodo experimentar el hecho irrefutable de estar viva, y la poesía, como un rito compensatorio, hubo, en lo que pudo, de restablecer su relación con la vida. “No quiero ir nada más que hasta el fondo”, dejó escrito en la pizarra de su cuarto la que se inmoló y se nombró por última vez “criatura en plegaria”; pero la pregunta necesaria es la que solicita la identidad de ese fondo. La religión supone la creación del abismo entre Dios y el ser humano. Abismo que nada puede atravesar salvo, –quizá, la voz; “la voz de Dios, que orienta por medio de su revelación y la voz del ser humano en la oración”, escribió Gershom Scholem<sup>86</sup>. La poesía de Pizarnik es un misticismo vano que intenta salvar este abismo, intenta recuperar lo que la religión ha destruido, pero en un nuevo plano, donde el mundo de la mitología y el de la revelación coincidan en el alma del hombre. El intento de

---

<sup>83</sup> Apunte de Pizarnik de marzo de 1958. Pizarnik, *op. cit.*, p. 116.

<sup>84</sup> Ciorán es citado por Graziano.

<sup>85</sup> *Palabras*, p. 157.

<sup>86</sup> Scholem, *op. cit.*, p. 16.

Pizarnik es también el intento de la poesía moderna, quien fundamenta su fe en la imaginación poética, de acuerdo a lo dicho por Blake<sup>87</sup>: “El genio poético es el genio verdadero. Las religiones de todas las naciones se derivan de diferentes recepciones del genio poético”. Pero la poesía falla si se la toma como medio y fin, la poesía no puede ser ambos: religión y divinidad. No se puede adorar a las “palabras” así, porque la decepción vendrá cuando se busque en ellas lo que no está en ellas. El lenguaje no agota las posibilidades del mundo, -nada lo hace, salvo, quizá, Dios-, pero consuela brevemente. “La poesía es la palabra del tiempo sin fechas”, ha escrito Paz, “palabra del principio y de desintegración: ruptura de la analogía por la ironía, por la conciencia de la historia que es conciencia de la muerte.”<sup>88</sup> Todo lo cual lo recoge Alejandra Pizarnik en un verso que era su deseo acérrimo y causa de su oración: “las palabras del sueño de la infancia de la muerte”<sup>89</sup>.

México, D. F. enero de 2005

## **Bibliografía**

Álvarez, Enid. “A medida que la noche avanza”: *Debate Feminista*. Abril 8, 1997, 15.

Aronne-Amestoy, Lida. “La palabra en Pizarnik o el miedo de Narciso”: *Inti Revista de literatura hispánica*, 1989. 18,19.

Bachelard, Gastón. *La intuición del instante*. Siglo XXI. Buenos Aires, s/año.

---

<sup>87</sup> Blake es citado por Paz.

<sup>88</sup> Paz, *op. cit.*, p. 380.

<sup>89</sup> *En esta noche, en este mundo*, p. 183.

- Campbell, Joseph. *El poder del mito*. Trad, César Aira. Emecé. Barcelona, 1988.
- Evangelista, Lidia. “La poética de Alejandra Pizarnik”: *Revista Atenea, ciencia, arte y literatura* 473. Universidad de Concepción, Chile, 1966.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI. México, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Qué es un autor*, trad. Corina Iturbe, UAT, Tlaxcala, 1969.
- Haydu, Susan. “Introducción”: *Alejandra Pizarnik: evolución de un lenguaje poético*, OEA, 1996.
- Heins-Holz, Hans, at. el. “El ser y la conciencia”: *Conversaciones con Lukács*, recopilación y prólogo: Theo Pinkus. Alianza. Madrid, 1971.
- Negrón, María. “Alejandra Pizarnik: melancolía y cadáver textual”: *Inti Revista de literatura hispánica*, 2001. 52,52.
- Paz, Octavio. “Los hijos del limo”: *Obras completas*. FCE. México, 1993.
- Pizarnik, Alejandra. *Semblanza*. Introducción y compilación: Frank Graziano. FCE. México, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Diarios*. Edición e introducción: Ana Becciu. Lumen. Barcelona, 2003.
- Roggiano, Alfredo. “Alejandra Pizarnik: persona y poesía”: *Letras de Buenos Aires*. Enero-Marzo, 1979.
- Scholem, Gershom. *Las grandes tendencias de la mística judía*. FCE. México, 1996.
- Sefamí, Jacobo. “Vacío gris es mi nombre mi pronombre: Alejandra Pizarnik”: *Inti Revista de literatura hispánica*, 1994. 39. Providence Collage, New York.
- Valéry, Paul *Obras escogidas*, presentación y selección: Salvador Elizondo, SEP Setenta, México, 1982.
- Venti, Patricia. “Los diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición: *Espéculo: revista de estudios literarios de la UCM*. 26.
- Diccionario de Religiones*. Edición: Royston Pike. FCE. México, 1951.

## Parodia en *El Retablo de las maravillas*: Lo que es y lo que no es

Jorge Vázquez Juanillo

---

¿Qué hace un autor con la gente vulgar, absolutamente vulgar,  
cómo ponerla ante sus lectores y cómo volverla interesante?  
Es imposible siempre dejarla fuera de la ficción,  
pues la gente vulgar es en todos los momentos la llave  
y el punto esencial en la cadena de asuntos humanos;  
si la suprimimos se pierde toda probabilidad de verdad.  
Dostoievski, *El idiota*, IV, 1.



Eugenio Asencio, en su edición a los *Entremeses* de Cervantes, elaboró una afirmación que, aunque parece perogrullada, encierra el mayor misterio sobre la obra del autor del *Quijote* y que ha ocupado a la crítica durante años fervorosos. Refiriéndose específicamente a las piezas breves de ese volumen declara que “ningún entremesista español ha logrado traspasar los umbrales de nuestra época tanto como Cervantes”<sup>1</sup>. El análisis riguroso en la búsqueda e investigación de nuevas y probables perspectivas cervantinas reflejadas en su obra, enfocadas a desentrañar el verdadero afán de Cervantes, envuelve el deseo de saber, por parte de los especialistas, cuál es el elemento o sustancia contenidos en una obra que tuvo el mérito de resistir las embestidas de su tiempo y llegar hasta el nuestro.

---

<sup>1</sup> Miguel de Cervantes. *Entremeses*. Ed. & introd. Eugenio Asencio. Madrid: Castalia, 1970. p.8.

Pero, no obstante los más altos devaneos de sesos y las decenas de peculiaridades atribuidas a tan impensable proeza, la prueba más convincente de su vigencia dentro del orden social, que constata la eficacia y agudeza de los pródigos modelos que se alzan en los textos cervantinos, es la familiaridad y fertilidad con la que finalmente son adoptados. Incluso un lector poco avezado se rinde ante la abundancia del manco de Lepanto. Lector que por un azar aleatorio y sospechoso, feliz –y luego de pensarlo un poco: triste- inconscientemente ha identificado en su obra ciertos elementos perennes y verdaderos, comunes a todo ser humano, que, aunque disfrazados o ausentes del discurso oficial por motivos diversos que lo refutan, siempre de alguna manera están sugeridos y orientados hacia una verdad superior<sup>2</sup>: “...mostré o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma...”<sup>3</sup>, aclara Cervantes. Porque todos somos, en un horizonte general, susceptibles naturalmente de afiliarnos a aquello que lucha contra la imposición o falsifica decisivamente las cosas, contra todo lo que intenta ponernos de una pieza -en grados que sobrepasan nuestra libertad en cualquier terreno-, o por escarnecer contra todo lo que existe por simplemente obtuso, es que ha trascendido la literatura cervantina en el tiempo y en el espacio. Porque todo lado humano posee su contrario es que fue necesario, por analogía, representar aquella palabra que mostrara lo que la palabra oficial era incapaz de hacer.

---

<sup>2</sup> Es importante destacar la intencionalidad ética que conlleva el quehacer literario, las responsabilidades que conlleva ser un Autor y la finalidad en particular de la parodia como más adelante se argumentará. Véase Aníbal González. «Ética y teatralidad: *El retablo de las maravillas* de Cervantes y *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier». *La Torre* [San Juan, PR], VII, 27-28 (1993): 485-502.

<sup>3</sup>En el “Prólogo al lector” de los *Entremeses* de Cervantes; ed. & introd. de Nicholas Spadaccini, México: Cátedra, 1987. (Letras hispánicas), p. 92. En adelante, para el *Retablo*, se utilizará esta edición de los *Entremeses*: 215-236.

Y cómplices ya de esta mascarada leal que encubre sutilezas de fondo, una sonrisa agrídulce da fe y perfila estos elementos al acecho que vislumbra el modesto lector cervantino. Sin ser esta risa correctiva su consecuencia más profunda, sí termina por revelarnos la índole dialógica<sup>4</sup> de un discurso antiguo, especie genérica de un mundo nacido de la risa festiva, mundo oblicuo que existe al lado del otro “serio y bien portado” de una sola cara, complementándolo para decir lo que éste no dice de una realidad única dentro del mundo, en general, y que pretende serlo dentro de la actividad literaria, en particular. Bien podemos decir que la parodia está, en mucho, determinada por la risa<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Desde luego que la risa altera las imágenes propagadas por los vehículos de la cultura oficial. Eso puede justificarse por la teoría que Henri Bergson desarrolla en *La risa, un ensayo sobre la significación de lo cómico*. Aquí el autor plantea repetidas veces que, por naturaleza, la vida posee cierta elasticidad, cierta flexibilidad y capacidad de adaptación, y que la risa se origina de la rigidez, del automatismo y de la mecanización que resulta de la transgresión de estas características. Es por eso que nos resulta cómico cuando una persona cambia involuntariamente una palabra por otra, porque ha roto el orden "natural" o lógico del discurso y nuestra risa viene a ser algo así como un correctivo que restaura dicho orden. Muy conveniente para el asunto de esta investigación (la parodia) resulta la atinada refutación que hace Rony E. Garrido, en su artículo “Hacia una teoría dialógica del humor: el caso de una conversación entre Don Quijote y Sancho”, sobre la teoría de Bergson, en comparación con el concepto ya muy difundido de dialogía que popularizó Bajtín: “Aunque hay que otorgarle mucho mérito a la anterior afirmación como una búsqueda de lo lógico en los mecanismos del humor, también hay que percatarse de que ese afán positivista de asumir que existe un balance perfecto en la vida presupone una visión plana de la realidad; una visión que funciona muy bien en el esquema dialéctico hegeliano. Una concepción dialógica de lo cómico va más allá de esta visión binaria, especialmente cuando el objeto del humor es el lenguaje. Después de todo, la risa también puede darse en respuesta a un "error" intencional de un hablante, lo cual nosotros llamaríamos más bien juego de palabras. Si así fuera nos reiríamos no del automatismo lingüístico sino, todo lo contrario, de la gran vitalidad semántica que se le ha otorgado al lenguaje. Nuestra risa no sería, entonces, un correctivo social sino simplemente una reacción, una celebración lúdica de la ocurrencia del hablante.” (p. 5) Más adelante se precisará sobre estos puntos.

<sup>5</sup> En el presente estudio se le otorga especial atención a la parodia por varias razones. Primero porque se le considera una manifestación del humor y como tal comparte la misma esencia dialógica de éste. Además, la parodia ha sido el concepto en donde ha desembocado el cause de mis reflexiones sobre la vigencia y verdadera significación de lo cómico en *El retablo de las maravillas* que aquí se analizará. Finalmente, y recordando el énfasis que Cervantes pone en el lector de los entremeses: “para que se vea de espacio lo que pasa apriesa, y se disimula o no se entiende cuando las representan” (véase *Viaje del parnaso*), estamos de acuerdo con la idea de Bajtín (véase M. Bajtín. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Eds. Michael Holquist. Trads. Caryl Emerson y

Por estas razones, lo de Cervantes no fue sólo denunciar algunos abusos y arbitrariedades sociales sino explorar la naturaleza contradictoria del ser humano –desde un punto neutro, dice Auerbach<sup>6</sup>, lo que es casi imposible de creer. Decirnos entre dientes que el mundo del hombre es un mundo doble que se niega mutuamente: mundo real (lo dictado por la sociedad y el sistema, lo que parece ser, lo que aparentamos ser: función actoral) y mundo mental (la ficción e ilusión que son la figuración imaginativa, lo que es y somos desde nuestra historia personal: función del espectador)<sup>7</sup>, enlazados dentro de un género, desmitificador por antonomasia, que al ser evaluativo y crítico pone de manifiesto procederes y haberes; que refuerza sentidos o promueve, para bien, reformas en el hacer humano excesivamente homogeneizado o alienado ya. Género travesti que retoca y acaso desintoxica principios fundamentales en y de la vida humana.

---

Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981) de que la parodia y la risa que ésta provoca son elementos precursores de la novela como género.

<sup>6</sup> *El retablo de la maravillas*, compuesto según la crítica aproximadamente en 1612, puede ser considerado como un apéndice del *Quijote* (segunda parte), lo que da licencia a esta nota. En un agudo análisis, Auerbach, en “La Dulcinea encantada”, *Mimesis* México: FCE, 1996: 314-319, a propósito del episodio sobre el encuentro anhelado entre el Quijote y Dulcinea, donde explora la realidad y la fantasía del Caballero, expresa sobre la obra magna de Cervantes que “el autor permanece al margen, en actitud neutral [...] nada ni nadie es condenado, no hay juicio moral, nada en el terreno de los principios, no hay modelos absolutos, nada es trágico pese a todo.” Opinión complicada de asumir si contemplamos la naturaleza humana de la que Cervantes evidentemente no estaba exento y sobretodo de que Auerbach considera paródico el fragmento que analiza. A este respecto también mucho se ha discutido sobre la dudosa ejemplaridad de los entremeses. Que las cosas no sean enunciadas directamente no significa que no existan dentro del texto. Este estudio intentará mostrar esto último apoyado en la dialogía que implica la parodia, a quien además se le atribuye una naturaleza crítica-evaluativa y por lo tanto ejemplar. Por cierto que Auerbach es congruente con el criterio que sigue este estudio, apoyado en Bajtín, en cuanto a la nulidad de modelos absolutos en la obra en prosa de Cervantes. Cfr. A. González, *art. cit.*, p. 502: “Para que haya ficción tiene que haber ética: la contemplación y adjudicación de valores en pugna.”

<sup>7</sup> Véase Dawn L Smith. «Cervantes frente a su público: Aspectos de la recepción del *Retablo de las maravillas*». Vilanova, Antonio (ed.); Bricall, Josep Ma (pref.); Rivers, Elias L. (pref.). *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas, I-IV*. Barcelona: Promociones y Pubs. Universitarias, 1992. I: 713-21.

Vista la vida individualmente, el peso que confiere ser una “persona”<sup>8</sup>, es decir, una apariencia definida por el sistema, requiere de un desahogo mínimo y este logro sólo se halla en la anulación de la norma y al mismo tiempo en la procreación de su antítesis para su renovación. La vida cotidiana está llena de pequeñas rebeliones, necesarias para hacer más llevadera la vida. Mijail Bajtín ha descrito y envuelto en la esfera del carnaval las prerrogativas esenciales para la supervivencia humana de manera que para que la vida funcione necesita paradójicamente de la muerte. La naturaleza proteica del hombre es derivada de la necesidad de transformarse o morir (dicho esto en su sentido más profundo y no como una frivolidad comercial). Dicho más certeramente, dejar de ser para ser otro y, de esta manera, integrarse al mundo. Los modelos de Cervantes, por lo tanto, funcionan a pesar del contexto porque son universales<sup>9</sup> (en cualquier lugar un embustero del siglo xvii es esencialmente igual a uno del xxi).

La ambivalencia, propia del espíritu humano y que constituye en especial al entremés *El retablo de las maravillas*, es concebida de manera encubierta y origina no la risa abierta, directa y franca sino la risa despreciativa, maliciosa, festiva y triunfante del carnaval<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Véase José Sanchís Sinisterra. “Personaje y acción dramática”. *El personaje dramático, ponencias y debates de las VII jornadas de teatro clásico español (Almagro, 20 al 23 de septiembre, 1983)*. Madrid: Taurus. 1985: 97-114.

<sup>9</sup> Véase Lore Terracini. «Burlados entre paños y retablos: Invariantes y variables». Garrido Gallardo, Miguel Ángel (ed.). *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*. Vol. II de las *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica & Hispanismo* celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986. 43-51.

<sup>10</sup> “El tema del ilusionismo, dominante en el entremés, su poder mágico, dentro de lo "maravilloso", es biunívoco como suelen ser las manifestaciones carnavalescas de la violación de lo corriente, es la vida apartada de su curso normal. Por eso el hecho de la afirmación de las personas que asistían a la representación, y nada veían de ella, de que veían todo lo que pasaba en el retablo, y la actuación representando su creencia. Al igual que en el carnaval, en el *Retablo*, se forja, en forma semirreal, una relación entre los hombres, lo que permite, en forma concreta-sensorial, que se expresen aspectos ocultos de la naturaleza humana, como, por ejemplo, la sensualidad.” Ester Abreu Vieira

Estructurada en particular dentro del tropo irónico (antifrástico y situacional), la obra es denominada de acuerdo a lo que Bajtín reconoce como uno de los géneros más antiguos asociados al carnaval: la parodia, que define como la elaboración de un doble destronador y regenerador:

En el carnaval, la parodia se utilizaba muy ampliamente y tenía formas y grados diversos [...] se trataba de todo un sistema, de una suerte de espejos cóncavos y convexos que alargaban disminuían y distorsionaban en diversas direcciones y en grado diferente.<sup>11</sup>

Puesto que la parodia es propia del carnaval y la ironía es propia de la parodia, la risa allí producida será siempre una risa doble<sup>12</sup>. Antes de profundizar más profusamente sobre estos términos conviene por ahora hacer una revisión de los estudios que sobre *El retablo* se han hecho relacionados con las ideas vertidas en estos prolegómenos.

Razonado de diversas maneras y desde múltiples ángulos, en particular, el entremés de *El retablo de las maravillas*, cuya composición alrededor de 1612<sup>13</sup> lo ubica dentro del

---

de Oliveira. “Estudio de la risa en el entremés del *Retablo de las maravillas* de don Miguel de Cervantes bajo teorías filosóficas y lingüísticas”. An. 2. *Congreso Brasileño de Hispanistas* Octubre 2002. p.6. Véase también para las relaciones entre el teatro y el carnaval, César Oliva. “Teatro y carnaval”. *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*. Coord. José Romero Castillo, Ana Freire López, Antonio Medina. Vol. II, Madrid: UNED, 1993:879-887.

<sup>11</sup> Mijail Bajtín. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo Veintiuno Editores, 1982. p. 179.

<sup>12</sup> “Al fin, la carnavalización del tema provoca el elemento cómico que engendra la risa. Según Bajtín la risa es una posición estética determinada delante de la realidad, pero intraducible al lenguaje de la lógica. Por consiguiente, la carnavalización es una interpolación de la realidad. Luego la risa carnalesca es ambivalente, porque une la alegría y lo ridículo.” Ester Abreu. *art. cit.*

<sup>13</sup> “Todo parece indicar que las fechas de composición de los entremeses coinciden perfectamente con las de *El Quijote*, en especial con la redacción de la segunda parte. Además, como se ha hecho en estudios recientes sobre *Don Quijote*, se puede observar en el plano estético de varios entremeses

periodo quijotesco, ha sido valorado abundantemente como sátira, también desde el punto de vista psicológico<sup>14</sup>; como cuento de índole ejemplar<sup>15</sup>, basado en la larga tradición folclórica y moralizante<sup>16</sup>, o como examen desmitificador de la dramática social y teatral.

Eduardo Forastieri-Braschi<sup>17</sup> y Jean Canavaggio han abordado el *Retablo* desde el conocido motivo renacentista del teatro dentro del teatro, donde se postula el reencuentro del espectador consigo mismo. Recurso de espejo frecuentemente utilizado también por Shakespeare y que es la base para generar en la obra ese doble destronador que suscita la

---

un mismo tipo de ideología mediatizada por toda una serie de convenciones; por motivos literarios y folklóricos y por la estructura particular de cada pieza. El punto de referencia para esta ideología es la dominante de la España monárquico-señorial, refeudalizada y en crisis, de los primeros quince años del siglo XVII.” Nicholas Spadaccini, introducción: *Entremeses, op. cit.*, p.20. Sobre las fechas de composición de los entremeses de Cervantes, consúltese Canavaggio, *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*, Paris, 1977 p. 23; donde se ofrece un cuadro sinóptico de las varias cronologías expuestas desde principios del siglo XX por toda una serie de críticos.

<sup>14</sup> En *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid: Gredos, 1976, p35-214, Maurice Molho además de explorar las tradiciones folklóricas exhaustivamente propone una ingeniosa lectura psicológica de la obra.

<sup>15</sup> Véase el atinado estudio de Stanislav Zimic. “La ejemplaridad de los entremeses de Cervantes” en *Golden-Age Studies in honor of A. A. Parker*, Malveena McKendrick. *Bulletin of Hispanic Studies*, Glasgow. LXI, 3, July 1984: 444-453.

<sup>16</sup> Jean Canavaggio, “Una huella probable del *Conde Lucanor* en el teatro de Cervantes”, *Teatro del siglo de oro. Homenaje a Alberto Navarro González*. Coord. Víctor García de la Concha, Jean Canavaggio, Theo Berchem. Kassel: Richenberger, 1990; revisa la herencia folklórica del *Retablo* haciendo deducciones importantes que enmarcan las diferencias y el aprovechamiento que hizo Cervantes de aquella tradición del paño. El tema es examinado también por M. Molho. “El retablo de las maravillas”, *op. cit.*, p. 46-105. Anteriormente, la tradición del tema es vista por Landau y Archer Taylor. V. Daniel Devoto, *Introducción al estudio de Don Juan Manuel*, Madrid, 1972, p.420-21. Cfr. A. González, *art. cit.*, p. 498: “Las fábulas clásicas, las parábolas del nuevo testamento, así como la larga tradición moralizante asociada al género del cuento desde sus raíces medievales en obras como *El Conde Lucanor* (1335), *Il Decamerone* (1344-1351), o *The Canterbury Tales* (1386), dan testimonio de la antigüedad y constancia del vínculo entre ética y narración en la cultura de Occidente.”

<sup>17</sup> Véase Eduardo Forastieri Braschi. «Entre retablos cervantinos». *Ideologies and Literature* IV, 1 (1989): 345-53. “En mi interpretación Goodmaniana de *Retablo de las maravillas*, me acomodo, entonces, a los postulados del construccionismo: no hay una sola versión de la realidad, un único mundo independiente de nuestras figuraciones simbólicas, sino que lo construimos dentro de los códigos culturales y de los horizontes de expectativas.” p. 348.

parodia. Asimismo la contraposición de un mundo imaginario, maravilloso, a un mundo real lo une al autorreflexivo *Quijote* y lo sitúa dentro de la estética barroca; Forastieri-Braschi da cuenta de esta filiación que hace más notable el retablo del Maese Pedro. Aníbal González<sup>18</sup>, interesado más en la ética de la literatura, nos describe también las relaciones intertextuales o metatextuales que guardan ambas obras (y la literatura como un todo) en las que Cervantes “explora la complicada relación entre el autor, el lenguaje, el espacio textual, y el público lector”. Aunque no profundiza, advierte sobre el juego de dobles presente en el *Entremés* que lo liga al hecho paródico. La técnica que Cervantes elige para evidenciar esa patológica obsesión de sus contemporáneos con la cristiandad vieja y la limpieza de sangre se intensifica como una *mise en abîme*. González nos conduce a concluir que la artificiosidad del texto literario cervantino evoca la ambigüedad ética y ontológica de un autor, a la vez que este planteamiento se extiende autocríticamente a la vida y obra de Cervantes (piénsese en el autor ambivalente Chanfalla/Cervantes). Lo que queda descubierto entonces no es sino la imagen inversa o contrafigura de unos valores sociales cuya imagen mítica sustentaba y sostenía el teatro oficial encabezado por Lope. Spadaccini<sup>19</sup> nos hace notar también la función crítica y desmitificadora que Cervantes prefería frente a una práctica teatral, que consideraba alienante y manipulada, donde se ponía en entredicho el papel del autor-de-obras/empresario. En el *Retablo* es muy significativa la oposición que manifiesta hacia el teatro que practicaba Lope, aunque, como

---

<sup>18</sup> Véase Aníbal González, *art. cit.*

<sup>19</sup> Spadaccini. *Entremeses. op.cit.* p. 57,58.

algunos señalan, podría ser también consecuencia del fracaso que tuvo en sus postrimerías frente al éxito del “monstruo de naturaleza”<sup>20</sup>. Al respecto señala Abreu:

Hay en ese entremés cervantino, más que en los otros, un antagonismo al "arte nuevo" que se institucionalizó en España, a principio de 1600, bajo el impulso teórico ideológico de Lope de Vega. Él se manifiesta en la técnica del teatro en el teatro, empleada por Cervantes, recurso renacentista de espejo, que utiliza frecuentemente Shakespeare<sup>21</sup>.

Michael Gerli, en el mismo tenor, examina correctamente y determina el modo elegido por Cervantes para responder a la estética lopesca. Aunque subraya la intertextualidad del *Retablo* (entendida y a veces confundida por Gerli con la definición de parodia que ofrece Bajtín), define la obra como un acto subversivo y una parodia que va desde ridicularizar la ignorancia conveniente de unos espectadores, adiestrados ya por un teatro más interesado en lo financiero, hasta degradar el lenguaje de las obras de honor como *Fuenteovejuna*. “*El retablo* was conceived out of moral indignation and a sense of artistic disagreement, and it can be read as a crucial extension of Cervantes’ poetics”<sup>22</sup>, expresa Gerli. El parentesco con *El Quijote* queda aquí más clarificado como un destronador de género.

---

<sup>20</sup> Respecto de ese procedimiento literario, Mauricio Molho dijo que *El retablo de las maravillas* plantea un problema fundamental del teatro: el de la verdad, porque Cervantes, amargado por el gran triunfo de las comedias lopescas, en *El retablo* "relaciona toda la triste historia de sus ambiciones y de su fracaso de poeta". Molho, *op. cit.*, p. 112

<sup>21</sup> Ester Abreu Vieira de Oliveira. *art. cit.* p. 3.

<sup>22</sup> E. Michael Gerli. “*El retablo de las maravillas*: Cervantes' 'Arte nuevo de deshacer comedias’”. *Hispanic Review* vol. LVII, no. 4 (1989): 477-92. El estudio de Gerli es ampliamente recomendable para sostener el enfrentamiento entre Cervantes y Lope. La naturaleza paródica del *Retablo* queda asimismo establecida.

Por lo tanto, hago hincapié en la convicción de demostrar la hipótesis de que *El retablo de las maravillas* ilustra en forma paródica uno de los conflictos más cotidianos del ser humano; en palabras de Zimic: “por la única razón de no querer encararse con la verdad”<sup>23</sup>. Conflicto que, en mayor grado, puede llegar a ser un drama, es también el problema de la identidad y consecuentemente de la justa definición de la realidad y de la ficción<sup>24</sup>, salvo que la ficción es una forma de la realidad. Acaso, y aventuradamente, un estudio que ensaya lo cerca que pueden estar lo real y lo ficticio de ser una misma cosa (pensemos en el papel desempeñado por Repollo y Castrado al aparecer el furrier), hecho que sólo sucedería en el infinito donde el sueño y la vigilia se confunden. Como apunta Nelson Goodman:

No se trata de que nuestras percepciones, nuestro lenguaje y nuestras representaciones todas (como la pintura) sean una imagen verosímil de la realidad, sino de las imágenes que nosotros mismos figuramos sobre la realidad, de las distintas versiones y los distintos códigos simbólicos en los que estamos encuadrados para proyectar mundos distintos.<sup>25</sup>

La comedia o drama de la apariencia, -la máscara que portamos según la perspectiva-, en la que por diversas razones cae un individuo, ya sea que lo quiera o no, es el nutriente principal de este entremés cervantino que lo integraría al conjunto de comedias de enredos del siglo de oro español, pero como una imagen de sentido totalmente opuesto. Es así que

---

<sup>23</sup> Zimic, *art. cit.* p. 449.

<sup>24</sup> Dawn L. Smith, *art. cit.*, después de declarar que el *Retablo* gira alrededor del concepto del teatro dentro del teatro retoma la teoría de la recepción, de Iser y la adapta para referirse a un espectador frente a un “texto” teatral: “*El retablo de las maravillas*”, expresa Smith, “plantea la cuestión de la transacción entre los que actúan (los transmisores) y los que asisten a la representación (los receptores). Por suprimir el elemento de los actores –intermediario esencial entre emisor y receptor- se cuestiona la distinción entre el mundo de la ilusión teatral y el mundo en que vive el público.”(p. 720)

<sup>25</sup> Goodman es citado por Forastieri-Brasci, *art.cit.* p. 348.

Zimic aclara: “En la obra misma se nos muestran más bien las causas principales que llevan a la sociedad, inexorablemente, hacia ese estado de alucinación y locura: la mentira y la hipocresía.”<sup>26</sup>

En un orden paralelo de ideas, Spadaccini<sup>27</sup> ha sugerido, basado en el “Prólogo al lector”, escrito por Cervantes para las *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*, que como consecuencia de su nula aceptación, esta obra, pensada originalmente para las tablas, tiene una orientación quizá mayor hacia un público de “lectores”, lo que enmarca los diferentes estudios lingüísticos dedicados al entremés. El mismo Cervantes invita al público lector a que haga una lectura reposada y reflexiva: “para que se vea de espacio lo que pasa apriesa, y se disimula y no se entiende cuando las representan”. La llamada de atención sobre esas piezas como textos literarios “cuya lectura implica”, dice Spadaccini, “una reflexión consciente sobre la conducta del hombre como individuo y como ser social marginado por sus limitaciones económicas, estamentales, psicológicas e intelectuales”<sup>28</sup>, resulta evidente. Catherine Larson hace hincapié en una conducta lingüística susceptible de deconstruirse basada en la teoría del *speech act*. Ubicada en el papel activo de la palabra en el *Retablo*, -que promueve la palabra viva que Bajtín atribuye a todo discurso dialógico-, separa claramente entre el decir cosas con palabras y el hacer cosas con palabras. A cambio de la opinión de Bajtín, ella considera la obra como autoconsciente lingüísticamente, aunque el fondo de su señalamiento es idéntico al del crítico ruso:

---

<sup>26</sup> Zimiz, *art.cit.* p. 448

<sup>27</sup> Nicholas Spadaccini. *Writing for reading: Cervantes s Aesthetics of reception in the Entremeses: Critical Essays on Cervantes*. (Ed. Ruth El Saffar), Boston, G. K. Hall, 1986, p. 162-175.

<sup>28</sup> Spadaccini. *Entremeses, op.cit.* p. 22.

In many ways, *El retablo de las maravillas* is also “about what [speech act] theory is about.” Cervantes’s brief farce puts great emphasis on the ways that people use words to create meaning. For all of its brevity, *El retablo* is patently metalinguistic, with numerous instances in which the nature of communication –and language itself– are the topics of conversation.<sup>29</sup>

De esta manera, y teniendo en cuenta los postulados dialógicos<sup>30</sup> derivados del carnaval que Bajtín implementó para la prosa narrativa moderna, muy oportunamente Ester Abreu revisa la risa generada en el *Retablo* y expresa: “En ese teatrillo el escenario del siglo XVII se extiende a lo universal y humano sobre la óptica de la teoría de la carnavalización, desarrollada por Bajtín”. Más profundamente, Rony E. Garrido ha explorado la risa cervantina desde un horizonte bajtiniano, como una risa paródica. Sobre el humor apunta Garrido:

Sí podemos argumentar, no obstante, que en la expresión humorística convergen sistemas de significados que dialogan entre sí y que son susceptibles a los dictámenes de la heteroglosia<sup>31</sup>. Nos atrevemos a sugerir que el humor tiene, entonces, una

---

<sup>29</sup> Catherine Larson. “The Visible and the Hidden: Speech Act Theory and Cervantes's *El retablo de las maravillas*.” Simerka, Barbara (ed. & introd.). *El arte nuevo de estudiar comedias: Literary Theory and Spanish Golden Age Drama*. Cranbury, NJ: Bucknell UP / Associated UP, 1996. p. 57. Larson utiliza la definición de metalenguaje de Keir Elam: “a form of discourse dedicated to describing or commenting on another, the object language”, whose function is to bring language as object or event “explicitly to the audience’s attention in its pragmatic, structural, stylistic or philosophical aspects” (p. 57, 63). Más adelante, podremos observar cómo esta definición se asemeja a la que Bajtín hace de la parodia. Cfr. *Infra* nota 45.

<sup>30</sup> Para Todorov, el concepto de dialogía es tan ambiguo que él prefiere el de “intertextualidad” de Julia Kristeva y se limita a usar “dialogía” para ciertos tipos de intertextualidad o para el concepto de la personalidad humana de Bajtín. Gerli sigue la misma ruta.

<sup>31</sup> Para entender la definición de dialogismo tenemos primeramente que aclarar el concepto de “heteroglosia” que Bajtín: *The dialogical imagination*, define como la diferenciación interna, la estratificación característica de cualquier idioma (66). Cada estrato, cada elemento diferenciador constituye un sistema de significados que entra en juego o en diálogo con los demás elementos para la construcción de un significado negociado. Generalmente, los sistemas de significados son a la

naturaleza dialógica y que por ello no puede compararse con una metáfora [...] la parodia es un discurso dialógico que precisamente forma parte de la prehistoria de la novela por contribuir a la dialogización de la representación absoluta y directa de la realidad. Esto nos hace pensar en las intrincadas conexiones que existen entre parodia, humor, dialogía y novela<sup>32</sup>.

No se puede dejar de mencionar el significativo trabajo que Cory A. Reed<sup>33</sup> hace sobre el personaje que cierra las figuras del Retablo: Salomé, astutamente confundida con Herodías, quien encarna simbólicamente, según Reed, y paródicamente según mi opinión, tres de los mayores temas de la obra de Cervantes: la ilegitimidad, la intolerancia étnica y el desenmascaramiento. La indefinida identidad en que yace la genealogía herodiana (no son romanos ni judíos) es puesta de relieve por Reed y homologada a la de los aldeanos (no son cristianos viejos ni judíos). Bruce Wardropper<sup>34</sup>, profundizando la interpretación de sátira que Asensio otorga al *Retablo*, reflexiona otro tanto con sus figuras vinculándolas con la traición progresiva en que incurren los aldeanos hacia los preceptos de su religión. Gerli en otro sentido las relaciona paródicamente con la postura antiaristotélica que manifiesta Lope en el *Arte nuevo*<sup>35</sup>.

---

vez sistemas de valores que sostienen los hablantes. En otras palabras, la dialogía puede interpretarse como la continua construcción de significados.

<sup>32</sup> Rony E. Garrido. "Hacia una teoría dialógica del humor: el caso de una conversación entre Don Quijote y Sancho". *Ciberletras* no.10, California State University, Chico. Diciembre, 2003. p.4,7.

<sup>33</sup> Reed, Cory A. "Dirty Dancing: Salome, Herodias and 'El retablo de las maravillas'" *Bulletin of the Comediantes* XLIV, 1 (1992): 7-20.

<sup>34</sup> Wardropper, Bruce W. "The Butt of the Satire in 'El retablo de las maravillas:.'" *Cervantes* vol. IV, no. 1 (1984): 25-33.

<sup>35</sup> Michael Gerli. *art. cit.*

Por otro lado, y para finalizar este recorrido, María Dolores Bravo<sup>36</sup> cree que la vigencia del entremés cervantino se debe, en buena medida, a la fuerte crítica desacralizadora que Cervantes hace de los valores que sustentan la ideología de su tiempo y por eso propone a la risa, necesariamente, como agente desmitificador de “los imperativos categóricos de la ideología y la moral dominantes”. Alude brevemente al tratamiento paródico de las castas ejercido por Cervantes, interpretando la visión que tenía él de los labradores ricos del *Retablo*, como “simbólico-caricaturesca”. Enrique Martínez López<sup>37</sup> abundantemente argumenta sobre la postura anticasticista que se advierte en el *Retablo*, afirmando la ya referida réplica cervantina hacia Lope, en este caso dirigida a *Peribañez*. Al igual que Maurice Molho<sup>38</sup>, efectúa un análisis de los personajes descubriendo la naturaleza de su origen debido en mucho a las claras alusiones sexuales contenidas en el *Retablo*.

Los estudios aducidos sobre *El retablo de las maravillas* son suficientes para confirmar la existencia de conexiones -entre la realidad histórico-social y los textos literarios-, que no responden a un determinismo mecánico sino que actúan en el plano de la ideología y del sistema axiológico; los estudios además soportan la hipótesis inicial que representa el problema agudo que entraña la obra: la definición de la identidad y su determinismo, que si no es el mayor sí es el más trascendental y que acaso ilumina un camino hacia la resolución

---

<sup>36</sup> María Dolores Bravo A. «Los entremeses cervantinos, valores sociales y risa crítica: «*El retablo de las maravillas*». Walde, Lillian von der (ed. & pref.); González García, Serafin (ed. & pref.). *Dramaturgia española y novohispana: Siglos XVI XVII*. México D. F., México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 1993. p. 141-48.

<sup>37</sup> Enrique Martínez López. «Mezclar berzas con capachos: Armonía y guerra de castas en el 'Entremés del retablo de las maravillas' de Cervantes». *Boletín de la Real Academia Española* vol. LXXII, no. 255 (1992): 67-171.

<sup>38</sup> Maurice Molho, *op.cit.*

de la pregunta: ¿Qué es lo que da vigencia y frescura al *El retablo de las maravillas*? El examen practicado por Terracini<sup>39</sup> al modelo formado de abstraer los elementos esenciales del *Retablo*, (los engañadores, los engañados, el desengañador, el objeto inexistente y la vergüenza social), es revelador de paradigmas en la conducta humana siempre presentes, verbigracia: el prejuicio antisemita del *Retablo* es análogo al prejuicio homofóbico de hoy. Por lo demás, la parodia, seguida de cerca por lo grotesco, en que se inscribe esta problemática, es a todas luces manifiesta.

La siguiente declaración de Eduardo Urbina, aunque está dirigida al *Quijote* y a la ironía, nos sirve de punta de lanza para encarar con más diligencia el siguiente asunto de estas notas: la parodia en Cervantes y más exclusivamente dentro del *Retablo de las maravillas*.

El término ironía, según se aplica a la obra de Cervantes, ha llegado a ser un concepto crítico tan impreciso como equívoco. Sirve a menudo como panacea por la que se intentan justificar interpretaciones esotéricas, artificiosas y aun contradictorias en torno a la naturaleza de la sátira llevada a cabo en el *Quijote* y las ideas allí expresadas. [...] En los últimos años, sin embargo, la crítica que insiste en el perspectivismo, ambigüedad y simbolismo del *Quijote* ha sido a su vez críticamente evaluada por desentenderse de la burla y la parodia intentada y llevada a cabo por Cervantes<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Lore Terracini. «Burlados entre paños y retablos: Invariantes y variables». Garrido Gallardo, Miguel Ángel (ed.). *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*. Vol. II de las *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica & Hispanismo* celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986. 43-51. Terracini al instaurar su modelo recupera categorías, como receptáculos, que oscilan “entre el plano abstracto y a-histórico de la invariante y el plano concreto de los valores con los que, en el fluir de la historia, en modo variable, la llenaron distintas colectividades sociales en distintas épocas.” (p.51)

<sup>40</sup> Eduardo Urbina. “Ironía medieval, parodia renacentista y la interpretación del Quijote: prolegómeno”. *Actas del VIII Congreso de la asociación nacional de hispanistas: 22-27 de agosto de 1983*. Coord. por José Amor Vázquez, Geoffrey Ribbans, A. David Kossoff, Ruth H. Kossoff, Vol. 2, 1983, ISBN 84-7090-163-X: 673-684. El texto es interesante para repasar algunas de las concepciones que sobre la ironía, la parodia y la sátira, se han hecho respecto a Cervantes y al

De suma importancia, para alejarnos de la confusión en que a menudo ha caído la crítica, será primero entender, como bien lo ha puntualizado Linda Hutcheon<sup>41</sup>, que la ironía<sup>42</sup> es un tropo y la parodia<sup>43</sup> un género, y que ésta a su vez se distingue de la sátira<sup>44</sup>.

---

Renacimiento, comprobando la imbricación en que se presentan. Su uso indeterminado viene precedido por una subordinación variable de uno respecto de otro. Urbina destaca la doble función de la parodia renacentista como crítica y creativa; pese a estas aclaraciones, Urbina incurre también en el problema citado.

<sup>41</sup> Linda Hutcheon. "Ironía, sátira parodia. Una aproximación pragmática a la ironía": *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*. México: UAM-I, 1992:173-193.

<sup>42</sup> Hutcheon define: "La función pragmática de la ironía consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo. La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo. En el plano semántico una forma laudatoria manifiesta sirve para disimular una censura burlona, una reprobación latente. Ambas funciones –de inversión semántica y de evaluación pragmática– están implícitas en la palabra griega *eirôneia*, que evoca al mismo tiempo el disimulo y la interrogante, así pues, un desfase entre significaciones, pero también un juicio. La ironía es, a la vez, estructura antifrástica y estrategia evaluativa, lo cual implica una actitud del autor-codificador con respecto al texto en sí mismo. Actitud que permite y exige, al lector-descodificador, interpretar y evaluar el texto que está leyendo." 177-78. Véase también Catherine Kerbrat Orecchioni, "La ironía como tropo" en Hutcheon *op. Cit.*

<sup>43</sup> Además de señalar que la parodia no es un tropo como la ironía y definirla como modalidad de la intertextualidad, Hutcheon, al abordarla desde su origen etimológico insiste en su especificidad literaria y textual destacando su naturaleza doble, de oposición o contraste y de acuerdo o intimidad. Reconoce en la parodia un *ethos* "no marcado", (parecido más a un *pathos* que el codificador comunica al descodificador), que puede ser, o contestatario o respetuoso. Es este último, parecido a un homenaje, el que la vincula con la parodia medieval-renacentista. Este estudio, sin embargo, se apoyará especialmente en las nociones de Bajtín vertidas más específicamente en *The dialogic imagination: Four Essays*. Eds. Michael Holquist. Trads. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

<sup>44</sup> William Woodhouse, "Hacia una terminología coherente para la poesía satírica del siglo de oro". *Actas del VIII Congreso de la Asociación Nacional de Hispanistas: 22-27 de agosto de 1983*. Coord. por José Amor Vázquez, Geoffrey Ribbans, A. David Kossoff, Ruth H. Kossoff, Vol. 2, 1983, ISBN 84-7090-163-X: 749-753; al revisar los orígenes de la sátira expresa que los términos autóctonos burla, mofa, jocosos, provocante a risa, maldecir, cedieron en el siglo XV ante el latinismo sátira y luego burlesco. Bajtín en *The dialogical imagination*, la designa como "el cuarto drama" que, siguiendo a la trilogía trágica, desarrollaba los mismos motivos narrativos y mitológicos. Era además, dice Bajtín, un tipo de parodia-travesti originada como contraparte de la tragedia. La sátira está ligada a la parodia por su afán de representar lo grotesco del hombre. Para Hutcheon, *op. cit.*, es un género aparte, distinguido de la parodia por el blanco al que apunta: las ineptitudes que señala son "generalmente consideradas como extratextuales en el sentido en que son, casi siempre, morales o sociales y no literarias", dice Hutcheon. La función de la sátira, invariablemente, es corregir vicios de la conducta humana ridicularizándolos.

Es indiscutible, por otro lado, que la naturaleza irónica liga la sátira inexorablemente con la parodia. Pero pese a la publicación de importantes estudios sobre la ironía y el renovado interés en los aspectos creativos derivados de la parodia y de lo cómico, ha sido Bajtín<sup>45</sup>, a mi parecer, quien ha hecho posible iniciar la reinterpretación de la función clave que el humor tiene en la obra de Cervantes. Una segunda aclaración pertinente para estas notas es la de diferenciar entre la parodia moderna y la parodia medieval-renacentista<sup>46</sup>. Para este estudio, la composición del *Retablo* a la vieja usanza tiene más mérito y en lo que resta se tratará de demostrar.

El título del *Entremés* nos traslada ya al principio de la parodia, que Bajtín instaura durante la Edad Media<sup>47</sup>. Si bien es cierto que en la antigua Grecia ya se realizaba a la par del género serio su contraparte cómico, considerado éste tan afortunado como el otro y evidentemente todavía sin llegar a ser condenado, como paulatinamente lo fue en el

---

<sup>45</sup> Bajtín. *The dialogical imagination*. "One of the most ancient and widespread forms for representing the direct word of another is parody", (51). Toda palabra directa y todo discurso directo, cualquiera que éste sea, puede ser objeto de representación, es decir, puede ser "the object of a parodic travesting "mimicry". It is as if such mimicry rips the word away from its object, desunifies the two, shows that a given straightforward generic word –epic or tragic- is onesided, bounded, incapable of exhausting the object; the process of parodying forces us to experience those sides of the object that are not otherwise included in a given genre or a given style. Parodying travesting literature introduces the permanent corrective of laughter, of a critique on the one-sided seriousness of the lofty direct word, the corrective of reality that is always richer, most fundamental and most importantly "too contradictory and heteroglot" to be fit into a high and straightforward genre. The high genres are monotic, while the "fourth drama" and genres akin to it retain the ancient binary tone of the word. Ancient parody was free of a nihilistic denial. It was not, alter all, the heroes who were parodied, nor the Trojan War and its participants; what was parodied was only its epic heroization; not Hercules and his exploits but their tragic heroization.", (55). Véase también Mijail Bajtín. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Trads. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial, 1988. cfr. *supra* nota 29.

<sup>46</sup> La diferencias radicales son: que la parodia medieval-renacentista, como heredera de la risa carnavalesca, al mismo tiempo que desacralizaba, renovaba los valores culturales, por un lado, y por otro, su valor dialógico en lugar de sólo intertextual. Esta parodia además no se encerraba en lo meramente literario.

<sup>47</sup> Véase Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*.

transcurso de la Edad Media bajo el yugo religioso, sí fue esta última edad del mundo, paradójicamente a su fanatismo escolástico y puritano, la que se significó por la trascendencia que obtuvo la risa<sup>48</sup>, como un fenómeno particularmente dialógico<sup>49</sup>. Risa originada de antiguos ritos paganos a quien la Iglesia le otorgara, orillada por la necesidad de controlar a sus fieles, un lugar extraoficial dentro del carnaval<sup>50</sup> de naturaleza regeneradora, superponiendo en estas fiestas los ritos antiguos con los nuevos que ella presidía. Es en estas circunstancias (aquí aludidas muy escuetamente), y bajo la tutela de la risa romana<sup>51</sup> liberadora, como nace la parodia sacra<sup>52</sup>, a la postre fundamento esencial de la novela cumbre del Renacimiento. Más tarde la consagración del género cómico, ambivalente, envuelto en la parodia determinó la salida de la novela moderna (novela alejada de la jerarquía de discursos, capaz de congregarlos en una fiesta del lenguaje), como destacaría Bajtín. Por tanto, debemos entender que el origen del discurso paródico está en la

---

<sup>48</sup> “La verdadera risa, ambivalente y universal, no excluye lo serio, sino que lo purifica y lo completa. Lo purifica de dogmatismo, de unilateralidad, de esclerosis, de fanatismo y espíritu categórico, del miedo y la intimidación, del didactismo, de la ingenuidad y de las ilusiones, de la nefasta fijación a un único nivel, y del agotamiento.” Bajtín, “Rabelais y la historia de la risa”, *op.cit.* p.112.

<sup>49</sup> “Dialogism is the characteristic epistemological mode of a world dominated by heteroglossia. Everything means, is, as a part of a greater whole –there is a constant interaction between meanings, all of which have the potential of conditioning others. Which will affect the other, how it will do so and in what degree is what is actually settled at the moment of utterance.” M. Bajtín. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Eds. Michael Holquist. Trads. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. p.426.

<sup>50</sup> Véase Bajtín, *idem* y *La cultura popular*. *op.cit.*

<sup>51</sup> La risa romana jugó un papel importante en el discurso. “This laughter broke through the grim atmosphere of seriousness of the Middle Ages to fertilize the great creation of Renaissance literature; up to this day it continues to resonate in many aspects of European literature.” Bajtín, *The dialogic imagination*. p.58.

<sup>52</sup> La parodia sacra, intencional y bilingüe, fue la repulsión de la palabra sagrada latina que invadió los organismos lingüísticos de Europa en la Edad Media. Un estudio ameno y profundo lo realiza Bajtín en *The dialogical imagination*. *op.cit.*

risa de una cultura marginada que operaba en la Edad Media clandestinamente a la par de la llamada cultura seria y oficial. Risa ambivalente y universal que no excluye lo serio sino que lo purifica y lo completa; al respecto Bajtín señala:

“...en la teoría renacentista de la risa (y en las fuentes antiguas), lo característico es precisamente el reconocer a la risa una significación positiva, regeneradora, creadora, lo que la separa de las teorías y filosofías de la risa posteriores, incluso la teoría de Bergson, que acentúan preferentemente sus funciones denigrantes”<sup>53</sup>.

La mera denominación “*El retablo de las maravillas*” es una frase doblemente irónica cuando se la refiere al contenido del *Entremés*. Observemos, primero, que la acepción de Covarrubias a “retablo” corresponde a “una caja de títeres, que representan alguna historia sagrada”<sup>54</sup>, como la que supuestamente lleva Chanfalla. En segundo lugar consideremos las condiciones, por él mismo impuestas, para ver el retablo.

Por un lado, las “maravillas” son una ilusión, producto del temor colectivo a la vergüenza social de verse infamado que se sugiere en los villanos, como lo refiere Terracini<sup>55</sup>. En una alusión doble, que evoca la simpleza del teatro de Lope de Rueda respondiendo a la mera simulación, arropada de la tramoya del “teatro de la mentira” que inauguró Nabarro<sup>56</sup>, y que impera en el teatro oficial, Juan Castrado, obligado a encubrir el

---

<sup>53</sup> Bajtín. *La cultura popular. op.cit.* p. 69.

<sup>54</sup> Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana y española [1611]*, ed. Martín de Riquer. Barcelona: Horta, 1943. p. 907.

<sup>55</sup> Terracini, *art. cit.*

<sup>56</sup> Maurice Molho destaca la importancia que tuvo la tramoya en el montaje técnico como creador de fantasías disminuyendo la función social del teatro como reflejo fiel de la realidad. Llama al teatro de Nabarro “teatro de la mentira” e identifica la tramoya con el fracaso del yo. Resulta valiosa, para este análisis, la doble definición que hace de la tramoya, como “maquinaria productora de apariencias escénicas” y como “maquinación que se urde contra alguien para perderlo”. Molho, *op. cit.*, p. 113-117.

engaño, refiere, de la poca (nula) balumba de los autores, que “Todo debe de ser de maravillas”. Las “maravillas” no son más que parte de una mentira cuyo fondo es el antisemitismo, por eso Capacho, aunque nada ve, termina por ser cómplice: ¿Veisle vos Castrado?, pregunta desconcertado. Por lo tanto, las “maravillosas maravillas” son una amenaza.

Por otro lado, las alusiones bíblicas, naturalmente asociadas aquí al *retablo*, son desacreditadas en virtud de la índole mercenaria y embustera de la unidad autorial, Chanfalla/Chirinos, que preside el espectáculo<sup>57</sup>, y de su objetivo final. Las figuras adjudicadas al retablo maravilloso, lejos de mostrarnos algún atributo divino, sirven para evidenciar la traición y la impotencia de los aldeanos, como lo señalan respectivamente Wardropper<sup>58</sup> y Molho<sup>59</sup>. Burlonamente, el propósito de las imágenes es recrudecer los valores sanguíneos que pregonan las víctimas, dejando claras su ignorancia y tontería<sup>60</sup>. En síntesis: para desenmascarar la hipocresía de los hombres, como señala Zimic<sup>61</sup>; pero también para mostrar el camino, menos correcto que idílico, de hacer las cosas. De esta manera, pensando en los motivos verdaderos que, según la crítica, tuvo Cervantes al crear

---

<sup>57</sup> Véase para la ética autorial: Aníbal González, *art. cit.* y Michael Gerli, *art. cit.*

<sup>58</sup> Wardropper, *art. cit.*

<sup>59</sup> Molho, *op. cit.*

<sup>60</sup> Vale decir que este rasgo de mezclar lo divino (alto) con lo terrenal (bajo) perfila una parodia grotesca. Particularmente, apoyados en las sugerencias sexuales que Molho halla en las figuras del retablo, asistimos a un rebajamiento de los objetos de un orden a otro seguido de su renovación en el plano de lo “bajo” material y corporal, preparándose así la imagen grotesca. Véase Bajtín, *op. cit.*, cfr. *infra* nota 67.

<sup>61</sup> Zimic, *art. cit.*

*El retablo*, la obra resulta tener tintes de parodia sacra, según los términos en que Bajtín la define.

Inmersos ya en la obra, es indudable que la ironía aflora en todo momento subordinada a la parodia. El primer cuadro nos presenta al trío desmitificador (antes de salir los alcaldes), que Molho<sup>62</sup> refiere como partes integrantes de una sola unidad. Podemos entonces inferir que los autores y el músico Rabelín se doblan mutua y paródicamente, como más adelante se precisará. Lo que se manifiesta de inicio es una cínica parodia del autor teatral del siglo XVII tras bambalinas. Autor que, conocedor de la ignorancia y malos hábitos de su público no hacía sino inclinar los preceptos del *Arte nuevo* hacia su felicidad financiera, como bien analiza Gerli:

In its subtle way, then, Chanfalla's show portrays the Spanish theatre's cynical capitulation to the *vulgo* and to the latter's naïve desire for novel, entertaining performances. In Lope's own words, 'que si allí se ha de dar gusto, / con lo que se consigue es lo más justo'<sup>63</sup>.

La denuncia que había ya hecho Cervantes en el *Quijote* (1:48) sobre que: "Las comedias se han hecho mercadería vendible [...] y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así las quiere el vulgo", es parodiada en la doble figura del autor Chanfalla/Chirinos, refutando lo dicho por Lope en el *Arte nuevo*: "Que quien con arte ahora las escribe / muere sin fama y galardón". Este imperativo tratamiento comercial y fraudulento dado a la comedia es evidenciado desde la primera intervención de Chanfalla, sugiriendo ya un discurso más dialógico que intertextual. Pero la imagen

---

<sup>62</sup> Molho, *op. cit.*, p.169-175.

<sup>63</sup> Gerli, *art. cit.* p. 485.

paródica más sutil, y brillantemente ejecutada por Cervantes, es la que tiene por objeto de representación a su misma persona doblada por Chanfalla.

Es para mí indudable que la advertencia que proclama Cervantes, desde su *Adjunta al parnaso* y luego reiterada en el “Prologo al lector” de las *Ocho comedias*, a su lector, es la misma que hace Chanfalla, a su par Chirinos, invertida por el tratamiento paródico:

No se te pasen de la memoria, Chirinos, mis advertimientos, principalmente los que te he dado para este nuevo embuste, que ha de salir tan a la luz como el pasado del llovista.

En primera instancia, la advertencia va dirigida a Chirinos para que no olvide las minucias del nuevo embuste. La probable sugerencia de una Chirinos más distraída que olvidadiza, en la locución de Chanfalla, es confirmada por la naturaleza del nombre propio de ella<sup>64</sup>: “cuento de enredos”, o sea un embrollo. Chirinos, como más adelante en la obra se enmarca, es además impulsiva, (recuérdese su apremio en responder y la reiterada advertencia que le hace Chanfalla: “no despuntes de aguda”), rasgo también considerado por Chanfalla. Cervantes aquí parece recordarse a sí mismo andarse con cuidado<sup>65</sup>.

Al trasponer el discurso de Cervantes en Chanfalla la inversión trae consigo su parte correctiva (enarbolada en una risa alegre y llena de alborozo, pero burlona y sarcástica, que

---

<sup>64</sup> Molho, *op. cit.*, entre la polisemia que refiere de los apelativos, Chirinos, Chanfalla y Rabelín, sugiere una doble naturaleza: masculina/femenina, en los dos primeros lo que refuerza la hipótesis de que Chirinos sea la doble paródica de Chanfalla. Además de deducir lo rufianesco de ambos, Chirinos es calificada de bravucona, de lo que puede inferirse entonces su ser impulsivo. El desagrado que siente por el Rabelín (más adelante analizado) queda justificado por la naturaleza adjudicada, al músico, por Molho. Son también valiosas sus pesquisas (como las de Martínez López), que sobre el resto de los caracteres realiza basado en sus nombres, para moldear los dobles paródicos.

<sup>65</sup> Un apunte de Paul De Man, con respecto a la dialogía, es pertinente: “la dialogía puede corresponder a una forma de discurso que es necesariamente doble u oblicuo, ya que no puede por cuestiones de seguridad, decir abiertamente lo que quiere decir”. Paul De Man, “Dialogism and Absence.” *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*. Evanston, Illinois: UP, 1989: 87-103.

niega y afirma, amortaja y resucita a la vez). Chirinos toma el lugar del “público lector”, olvidadizo, distraído e impulsivo, a quien Cervantes no sólo pone en aviso del autor farsante y su embuste, como lo hizo en el *Quijote*, también le enmarca lo que en su *Adjunta al parnaso*: “ver de espacio lo que se pasa apriesa”, para tener un mejor criterio.

La palabra “embuste” toma una doble vertiente; del lado de Chanfalla/Chirinos refiere el ejercicio de un autor sin ética, a cuya obra, además de cómplice de un sistema alienante que oficializa los prejuicios raciales, le importa muy poco el público. (Público, en cuya ignorancia y racismo radica su propio engaño.) Del lado de Cervantes es la denuncia, ya observada, de ese teatro; encareciendo la agudeza de disfrazar sus verdaderos principios artísticos y humanos debajo de un grupo de rufianes. El aparente acuerdo por seguir las formas instituidas por Lope es más bien una refutación. Una sola objeción a esta hipótesis es quizá relevante: la solicitud de criterio hacia un público que es connotado de pocos alcances.

El final de la locución: “...que ha de salir tan a la luz como el pasado del llovista” también es paródico. El embuste, que yace sobre el prejuicio casticista de la sociedad española del XVII, es comparado burlescamente con otro de origen folklórico: el embuste del llovista, estudiado por Chevalier<sup>66</sup>. Este motivo nos evoca, además de un imposible acuerdo entre razas (en este caso, entre judíos, moros y cristianos -viejos y nuevos-, evidenciando su carácter obtuso), que las sociedades así establecidas están destinadas a desaparecer porque no hay producto sin concilio. Por lo tanto, una lluvia impotente por ilusoria. Hemos de notar sin menosprecio que el poder que tiene la palabra es irónicamente encarecido por el charlatán. La parodia de la mutua recriminación y la nula conciliación se

---

<sup>66</sup> Chevalier, Maxime. «'El embuste del llovista': Cervantes, 'El retablo de las maravillas'». *Bulletin Hispanique* 78 (1976): 97-98.

concreta en la obra mediante dos vías: la riña final entre el Furrier y los aldeanos y la establecida por Rabelín y Repollo. De esta manera lo interpreta Zimic:

Así, el primer conflicto representa la manipulación oportunista de la "cristiandad vieja", "legitimizada" por la pretendida experiencia con el Retablo, mientras el segundo pone de relieve el patético tumulto interior del "cristiano viejo", al tener que contemplar siempre frente a sí esa "fea" realidad que invalida de modo tan patente la mentira que él tanto se afana en mantener<sup>67</sup>.

Más aún, si contemplamos, paralelamente, el motivo folklórico y que Bajtín ha expresado que: "La línea principal de las degradaciones paródicas conduce en Cervantes a una comunión con la fuerza productora y regeneradora de la tierra y el cuerpo", podemos correctamente aducir que esta lluvia trae consigo la paridad fértil/infértil de manera semejante a la lluvia del río Jordán que más tarde se presenta en el *Retablo*, -cuyas connotaciones sexuales son revisadas por Molho. Resulta más interesante, en estos límites, la observancia que Molho hace sobre el embuste folklórico referido por Chanfalla, respecto a "la creencia de que brujas o brujos tenían poder para suscitar lluvias y tempestades sólo con llenar de agua un agujerito y agitarla con el dedo"<sup>68</sup>. La parodia se suscita entonces en prolongación de la línea grotesca.

De esta manera, felizmente para estas notas, podemos notar que la frase final, de la primera locución, que el autor Chanfalla/Cervantes declara categóricamente, viene envuelta en una forma más paródica que irónica: dar a luz algo invisible, inproductivo, con la intención de empezar de nuevo, de resucitar. Así, desde el principio, Cervantes ya anuncia

---

<sup>67</sup> Zimic, *art. cit.*, p. 449.

<sup>68</sup> Molho, *op. cit.*, p. 170.

el propósito, contrario al antiaristotélico de Chanfalla y Lope, que enmarca el *Retablo*: que la verdad, a la manera de las parábolas bíblicas, será finalmente revelada<sup>69</sup>.

La respuesta de Chirinos a la advertencia de Chanfalla es igualmente rica para el propósito de este análisis:

Chanfalla ilustre, lo que en mí fuere tenlo como de molde; que tanta memoria tengo como entendimiento, a quien se junta una voluntad de acertar a satisfacerte, que excede a las demás potencias; pero dime: ¿de qué te sirve este Rabelín que hemos tomado? Nosotros dos solos, ¿no pudiéramos salir con esta empresa?

El “ilustre” es bivocal como lo define Bajtín<sup>70</sup>, es decir, por un lado refiere la superioridad de Chanfalla y por otra una mofa de Chirinos, como todas sus sabihondeces<sup>71</sup>, dirigida al prestigio manchado del autor de comedias. Adjetivo comparado a las reverencias irónico-despreciativas hechas en la aparición de los alcaldes<sup>72</sup>: “vuestras mercedes”, “buen hombre”, “hombre honrado”, “señor(a) autor(a)”, “como es su gracia”, que además parodia

---

<sup>69</sup> Véase Stanislav Zimic. «*El retablo de las maravillas*, parábola de la mentira». *Anales Cervantinos* 20 (1982):153-72.

<sup>70</sup> Palabra bivocal: La Palabra orientada al objeto aludido y a la palabra ajena va a ser el espíritu de las relaciones dialógicas. La Polémica oculta que sobreentiende a la Palabra ajena y no la reproduce se divide en: Polémica explícita, donde el objeto de referencia es un mero objeto decorativo que no siempre evita el ataque directo entre los hablantes y la Polémica implícita que es el ataque indirecto, -a veces inconsciente-, el juego del albur que busca ganar en la palabra misma y que genera la polémica interna. La primera representa la anácrisis y la segunda es una anácrisis que suele disfrazarse de síncretis. Véase Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*.

<sup>71</sup> Chirinos y Chanfalla, cómo lo ha especificado Martínez Lopez, *art. cit* p. 81, son prefigurados como conversos. “En cuanto a él”, dice Martínez, “cerebro del retablo, es, claramente, maestro de “sabihondos””. “Sabihondez”, según *Autoridades*, es “mucho inteligencia con malicia y picardía”. Aquí, pues, se sugiere que Chanfalla despunta de agudo como su compañera y que es “resabido” (“el que sabe para mal”, dice Covarrubias) como judío. Más adelante han de observarse las citas latinas de Chirinos.

<sup>72</sup> Enrique Martínez López, *art. cit.*, nos ilustra sobre esta afirmación. p. 102.

los epítetos honoríficos en boga de obras como *Fuenteovejuna*, y *Peribañez*, como bien señalan Gerli y Martínez López, respectivamente<sup>73</sup>.

Lo que sigue es notable porque perfila una parodia de índole grotesca<sup>74</sup>. Primero observemos la personalidad doble de Chanfalla en Chirinos y el impulso sexual: “lo que en mí fuere tenlo como de molde”, afirma Chirinos. La palabra “molde” que nos sugiere “copiar”, “repetir”, “reproducir”, funciona también como sinónimo de “cavidad”, lo que nos deposita en “orificio” y “tumba”. Cuando a esto le añadimos la voluntad que tiene Chirinos de satisfacer a Chanfalla, el elemento sexual y fértil queda cerrado. La parodia se completa con la pertinente mención de los tres poderes del alma, usualmente reservados a cuestiones sagradas, (pensar también en la parodia sacra). Chirinos es un molde donde nace y muere Chanfalla. El carácter de Chirinos queda también confirmado: si antes se dijo que era impulsiva, ahora se echa de ver incontinente y celosa. Ambos rasgos son sugeridos por la repulsión que Chirinos hace de Rabelín y por la naturaleza de éste<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> Gerli, *art. cit.*, p.483,84.,85, aclara cómo el carácter conservador de las mujeres de estas obras se opone al entusiasmo sexual de Juana y Teresa, detallado por Molho. Martínez López, *art.cit.*

<sup>74</sup> El rol esencial del cuerpo grotesco es atribuido a “las partes y lados por donde él se desborda, rebasa sus propios límites y activa la formación de otro (o segundo cuerpo): el vientre y el falo; estas partes del cuerpo son objeto de la predilección de una exageración positiva, de una hiperbolización ; estas partes pueden también separarse del cuerpo, tener una vida independiente, suplantando el resto del cuerpo relegado a un segundo plano (la nariz puede también separarse del cuerpo. Después del vientre y el miembro viril, es la boca la que desempeña el papel más importante en el cuerpo grotesco, pues ella engulle al mundo; y, enseguida el trasero. Todas estas excrecencias y orificios están caracterizados por el hecho de que son el lugar donde se superan las fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo, donde se efectúan los cambios y las orientaciones recíprocas”. Bajtín, *op. cit.* p. 285.

<sup>75</sup> Molho, *op. cit.*, tacha al Rabelín de “culín” que “viene a inmiscuirse entre el hombre y la mujer” (169). Martínez López, *art. cit.*, lo describe además como judigüelo (judío) y bullicioso por entrometido (86). El término “menudear”, es decir, “hacer y ejecutar una cosa muchas veces, apresuradamente y con aceleración (*Autoridades*), que le aplica Repollo a su tarea de músico, puede, muy bien en estos términos, considerarse.

Esta de más apuntar que en este contexto “empresa” vale por “embuste” y que a los estafadores lo que menos les importa es la sangre. Si volvemos a la consideración de figurar al público espectador del teatro oficial en la conversa Chirinos, se puede afirmar entonces de este público que tiene una memoria y un entendimiento convenientes a sus intereses, además de una voluntad ávida por comprobar su supuesto linaje. Ya en pleno espectáculo, como han demostrado estudios críticos, este público mostrará más elocuentemente sus apetitos sexuales.

El resto de esta escena confirma las peculiaridades paródicas de la situación y de los personajes. El propósito mercantil de los autores farsantes es denotado por la necesidad calculada que Chanfalla hizo de Rabelín<sup>76</sup>: “Habíamosle menester como el pan de la boca, para tocar en los espacios que tardaren en salir las figuras del Retablo de las Maravillas.”, responde con paciencia irónica al disgusto de Chirinos por el músico de “entresueños”. Luego, una probable traición sobre los dividendos queda disimulada cuando burlescamente dice de la estatura del muchacho: “si os han de dar la parte a medida del cuerpo, casi será invisible”. “Invisible”, como antes “maravilloso” y “empresa”, tiene la connotación de “engaño”. Aquí hemos de pensar en el origen de Chanfalla, adscrito como Montiel, que al ser revisado por Martínez López<sup>77</sup> lo descubre como natural de tierra de traidores. Hecho

---

<sup>76</sup> La idea, bien argumentada, que tiene Gerli de que esta expresión de Chanfalla y la anterior de Chirinos (“¿de qué te sirve este Rabelín...”), refiere, intertextualmente, la simplicidad del teatro de Lope de Rueda en contraste con el crecimiento técnico superfluo del arte nuevo, que manifiesta Cervantes en su “Prólogo al lector” de las Ocho comedias, refuerza el sentido paródico de la situación. Una doble ironía halla Gerli aquí: la necesidad de Rabelín para una obra hueca en la que el “músico” estará muy ocupado. Irónico, también, es esto que dice el mismo Gerli: “While music may be necessary to engage the audience’s attention, it does little to suspend disbelief”. Michael Gerli, *art.cit.* p.482.

<sup>77</sup> “Chanfalla se presenta ante los aldeanos diciendo llamarse Montiel, un nombre asociado en la época con traición fratricida y guerra civil. [...] Don Quijote había nacido en el campo de Montiel, adjetivado en la primera parte de la novela de “antiguo y conocido” (2:84), esto es “famoso” (52:610) desde hacía mucho tiempo, porque en la villa de Montiel, en 1369, Enrique Trastámara

que lo afilia con la condición común, bien identificada ya por Wardropper<sup>78</sup>, de las figuras del retablo, y por lo tanto con la condición hipócrita de los aldeanos ricos. Por cierto que la mención del “pan de la boca”, del autor de embelecocos, conduce a pensar también en una desacralización de aquella bíblica de “ganarse el pan con el sudor de la frente”.

El recelo de Chirinos por Rabelín: “Maravilla será si no nos apedrean por solo el Rabelín”, (debido en parte a su carácter instintivo, más arriba referido), confundido con avaricia, la hace olvidar la verdadera razón de conservar al Rabelín. Ella y Chanfalla saben que su presencia será una provocación: Si Rabelín, judío, “toca”, entonces los presuntos aldeanos, de sangre pura, son obligados a “ver”. De esta manera, que Chirinos le reclame “si no soy más gran *músico* que grande...” puede no tener la misma connotación que cuando Chanfalla dice “...para *tocar* en los espacios...” y por lo tanto ella podría ser la primera en confundir la realidad con la fantasía. Por otro lado, la ansiedad de Rabelín por participar en el negocio: “Que ya me muero porque vuestra merced vea que no me tomó a carga cerrada”, muestran una codicia excesiva, que en Chirinos se hará más patente cuando luego espete a Chanfalla: ¿Está ya el dinero *in corbona*?, aludiendo a otro traidor bíblico: Judas. Por lo demás, el origen judío de Chirinos y Rabelín, sugerido antes, se revela. La “desventurada criaturilla” que es Rabelín caricaturiza, como lo muestra Martínez López, al judío bullicioso, y otro tanto hace Chirinos<sup>79</sup> con sus constantes referencias latinas. Es

---

había asesinado a traición a su medio hermano Pedro I, a quien llamó entonces “el hideputa judío que se llama rey de Castilla”. El hecho lo menciona Lope en *Peribañez* (vv. 972-83) con su habitual embellecimiento de la figura del rey...”. Enrique Martínez López, *art. cit.*, p.82.

<sup>78</sup> Wardropper, *art. cit.*

<sup>79</sup> Chirinos, según Martínez, “mujer capaz de citar en latín y hebreo y tan redicha que el propio Chanfalla le tiene que advertir: “no despuntes de aguda””, es apellido de una familia de cristianos

pertinente señalar a estas alturas que la verdadera diferencia radica en la riqueza<sup>80</sup>, que todas las idioteces humanas son subsanadas por el dinero. Que Chanfalla no discrimine a Rabelín, como hace Chirinos, se entiende por la prioridad de sus ganancias: también por la música se ha de cobrar.

La entrada de los alcaldes, aparte de traer consigo una hiperbolización en sus figuras y conductas, tiene el propósito de urdir el enfrentamiento de los mentirosos y llevar a cabo el negocio. La situación es ejemplar y parodia a dos clases de “sabandijas”: los que pagan por la “negra honrilla” y los que cobran por reconocerlos de “buenos”. “Castrado os pagará más que honradamente”, dice el Gobernador, porque “Todo será menester según voy viendo...”, reitera irónico, para seguir con la mentira; en tanto Chanfalla advierte, para evitar algún contratiempo: “no se les pasen de las mientes las calidades...” y cierra la operación diciendo: “yo me fío de su...buen término”. La complicidad es clara cuando Capacho anuncia de las “maravillas” que “Todos las pensamos ver”. La ironía, y aún más el dialogismo, revelan la lucha de discursos que, en un nivel superior, Zimic describe así:

Chanfalla y Chirinos –símbolos de una autoridad perversa y no del genio artístico, como se suele pensar- se apoderan del espíritu acobardado de los espectadores, quienes se convierten de víctimas iniciales de la mentira en instrumentos maleables de su propagación y, en definitiva, de la persecución del prójimo inocente, todavía no contaminado por el gran fraude. [...] *El retablo de las maravillas* hace evocar la vida en ciertos sistemas totalitarios actuales, en que la pretensión mentirosa de absoluta

---

nuevos conocida de Cervantes que en algún momento rivalizó con su abuelo. Martínez López, *art. cit*, p.81.

<sup>80</sup> Véase, en lo referente al verdadero precio de los títulos nobiliarios de la sociedad estamental del XVII, José Salazar Rincón. *El mundo social del Quijote*. Madrid: Gredos, 1986

ortodoxia ideológica, consonante con la del grupo en el poder, es el precio incondicional del *status* social e incluso de la sobrevivencia personal<sup>81</sup>.

Esta interpretación de Zimic se particulariza en Juan Castrado, quien modela las bajezas de una autoridad corrupta. Castrado encierra en su nombre la traición y la impotencia en varios niveles: es la autoridad que sirve al Gobernador, “aunque haya otra cosa en contrario”, y no al pueblo; que, descaradamente, finge su cornudez por obra del mismísimo representante de ese “honrado pueblo”. El adulterio y la corrupción de la genealogía de Juan es reflejado por la de Salomé/Herodías<sup>82</sup>. A este respecto es importante notar que los leones y osos aparecidos en el *Retablo*, correspondientes a la heráldica y vistos como reflejos del impetuoso deseo sexual de los aldeanos, son también símbolos bíblicos de un poder estatal que figura en el antiguo testamento (Libro de Daniel).

El encuentro de villanos trae en primer término la ridiculización del Gobernador en dos sentidos: el calificativo de “peripatético” no sería superior sino supiéramos luego que “el dignísimo” se precia de ser poeta, no obstante que afirma que “los poetas son ladrones unos de otros” y que conoce de música: “calidades son bien necesarias para ser buen músico”. Evidentemente la intención de Chanfalla es agravar la condición del tonto ignorante que cree que la raza determina la inteligencia. Pero lo de Cervantes va más allá: contrariar a los autores oficiales. Es claro que “Gomecillos” es una obvia alusión paródica a aquél “Burguillos” del fénix y que la evocación a “los poetas de fama y rumbo” tiene la intención de satirizar a quienes lo seguían. Si pensamos que, en el *Arte nuevo*, Lope deja ver un completo dominio del *ars poética* de Aristóteles, para así autorizarse a despreciarlo e

---

<sup>81</sup> Zimic, “La ejemplaridad de los entremeses de Cervantes”, p.449. Véase también “*El retablo de las maravillas*, parábola de la mentira”, del mismo autor.

<sup>82</sup> Véase Reed, *art. cit.*

intentar novedades más acordes a sus intereses, entonces “peripatético” resulta ser, menos que un homenaje hacia Lope, una burla para quien prefiere, en esos términos, el negocio al arte; como expresa Gomecillos: “...estoy aguardando coyuntura para ir a la corte y enriquecer con ellas [sus obras] media docena de autores.” El otro adjetivo acaba la imagen de caricatura grotesca del “Licenciado”: con “anchuroso” fácilmente podemos imaginar un sujeto harto y bien comido, glotón que “con venirlo a ser de las Algarrobillas” terminaría con todos sus jamones. El vientre inflamado lo emparenta con la índole fértil de Repollo. Por lo tanto, Gomecillos, como un lazarillo de ciegos que preside al resto, termina siendo gordo, tonto y, probablemente, judío<sup>83</sup>.

Benito Repollo<sup>84</sup>, otro de los representantes de la autoridad nefasta es, sin embargo, el personaje más acabado de la obra, sin duda porque es el más impredecible. Declara la inexistencia de la música que el Rabelín “hace de menudear, sin cítola y sin son”, pero es el más entusiasmado con el baile de la zarabanda. Como el héroe de Dostoievski<sup>85</sup> su palabra no concluye y está en continuo movimiento. Su proceder, como lo deja ver el Gobernador,

---

<sup>83</sup> Cuando Chanfalla refiere el “honrado pueblo” superior a las Algarrobillas, Martínez López expresa que, además de motejarlos de confesos, “Es un modo indirecto de darle a entender que sabía bien que en lugar donde vivía “tanta y tan noble gente” había más marranos que en el que tenía fama por sus jamones y la rusticidad de sus habitantes”, (80). El diminutivo, similar a “gitanillo”, “Francesilla”, el “Gongorilla” quevedesco, es una prueba risible de su naturaleza conversa, (88). Martínez López, *art. cit.*

<sup>84</sup> Los análisis realizados a la figura de Repollo, por gran parte de los críticos en este estudio mencionados, demuestran la validez de mis afirmaciones. Véase Molho, *art. cit.*; Martínez López, *art. cit.* y Álvaro Llosa Sanz. «La figura del alcalde en el *Retablo de las Maravillas* de Miguel de Cervantes». *Espéculo* no.18, Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2001.

<sup>85</sup> El héroe que Bajtín determina para Dostoievski es también el héroe de Cervantes: Se lo puede ver feliz pero es una máscara. Todo en él es bruma. Es un embaucador. Él desencadena las aventuras que le acontecen o se las impone, basado en el instinto de su fuerza y en los deseos de sus presentimientos más que en el conocimiento previo de su propio alcance. Véase Bajtín. *Problemas de la poética de Dostoievski*.

es infinito, causa de ello es la seguridad que tiene de su identidad, establecida e incondicional. “Quédese esta razón en el *de* del señor Rabel y en el *tan* del Alcalde que será proceder en infinito...”.

El Alcalde es cómplice del engaño, menos por tontería que por la voluntad de cuidar sus intereses, pero sus razones son las más complejas. No sabemos si su aprecio por la sangre es mayor a su aprecio por el dinero. Lo que sabemos es que invierte en el embuste y que el final caótico del entremés queda trunco debido en gran parte a su tozudez: es él quien siente animadversión por el “músico aduendado” y quien advierte la naturaleza judía y adúltera de la “bellaca jodía” Herodías; es quien sugiere que Tontonelo es judío porque “los hombres de grandes barbas son sabihondos”, descubre, en los bigotes rubios, al converso Capacho que además es “leído y escrito”, y llama atontelada (judía) a Chirinos. Inversamente es el más elocuente en ver las figuras del retablo, pero alude a Herodías como un mero reflejo: “¡vive Dios, que es un azogue la muchacha!”, luego amenaza con irse sin ver más figuras. Cuando Repollo traiciona lo hace con la posibilidad de reivindicar el camino. No se puede precisar por esto, con certeza, la afirmación final de Chanfalla: “la virtud del Retablo se queda en su punto”, lo que queda en su punto es, en todo caso, la irreductibilidad de la realidad.

En Repollo, además, se concreta la parodia sacra y la grotesca: es el telón de fondo contra el cual se destacan los rasgos rebajándolos o aumentándolos. El latín puro de los Ciceronianos se ve ridiculizado en su voz; de la misma forma ayuda a las figuras del retablo a negar el *speculum vitae* de Cicerón. Ironiza contra el *Arte nuevo*: “ahora echo de ver que cada día se ven en el mundo cosas nuevas...”, y contra Chanfalla: “...bien conocéis el lugar por cierto...”. En la siguiente expresión queda manifiesta la parodia grotesca:

¡Esta sí, cuerpo del mundo!, que es figura hermosa , apacible y reluciente. ¡hideputa, y cómo que se vuelve la mochac[h]a! -Sobrino Repollo, tú que sabes de achaque de castañetas, ayúdala y será la fiesta de cuatro capas.

La mención del cuerpo del mundo y la fiesta de cuatro capas son desacralizados con las referencias sexuales plasmadas en el movimiento de la muchacha y sobretodo en la referencialidad de “castañeta” hacia el sexo femenino, que deduce Molho (130).

Tachar a Repollo de bobo, ignorante e ingenuo es reducirlo, porque es el bufón cuyo poder es la risa. Es el tonto que sabe. Es el puente entre sus compañeros y los farsantes, entre la realidad y la ficción. Repollo es quien integra ambas dimensiones, confundiéndolas en el sentido de que sus habitantes interaccionan: el sobrino Repollo baila con Herodías y en su delirio, Tontonelo envía al Furrier. Por él sabemos, no obstante ser una tontería, que ser un “cristiano viejo” siempre es mejor a no serlo. Tiene el poder desmitificador, por eso, al final, es él quien le arrebató la dirección a Chanfalla, es la marioneta que dice, ahora, lo que es y lo que no es. Todo esto es lo que hace de Benito la parodia del resto de los personajes. En él naufragan todos y en él levantan anclas. Es él quien tiene el timón de la palabra.

Brevemente, para no repetir lo que la crítica ya ha deducido del resto de los actores que integran la totalidad del *Retablo de las maravillas*, añadiré que la figura de Hércules se adhiere congruentemente a las categorías de traición y adulterio, ya analizadas certeramente por Wardropper<sup>86</sup> y Reed<sup>87</sup>. Hércules también es traicionado por Deyanira como lo fue Sansón por Dalila. Por otro lado, es relevante aquilatar las paridades Sansón/Hércules y la de león/dragón análogas a la realidad/ficción, encarecidas desde que es Repollo quien hace

---

<sup>86</sup> Wardropper, *art. cit.*

<sup>87</sup> Reed, *art. cit.*

alusión tanto a Hércules como al dragón. Tontonelo también pertenece, más allá de su obvia función dentro del *Retablo*, a aquella tradición del mistagogo, el sabio que ha de conducir al héroe hacia la verdad, como Dédalo y Merlín. Resta decir que combinar así seres mitológicos y evangélicos, también equivale a invertir la figura y el significado de ambos a favor de la renovación. Lo que tenemos, entonces, a la luz, son las peculiaridades de un lenguaje que sólo en virtud de otro son reveladas: la parodia.

*El retablo de las maravillas*, como el *Quijote*, al apuntar hacia la ideología perniciosa de su tiempo y a la estética de la comedia, redefine las expectativas de la audiencia hacia el tratamiento de este género, orillándonos a pensar dos veces en la autenticidad y seriedad en que, hasta antes del *Retablo*, se le tenía considerado. El *Entremés* cumple su función paródica, sin lugar a dudas, revelándonos muchos aspectos de la naturaleza humana aún vigentes. José Sanchís Sinisterra nos dice irónicamente que, pese a las tentativas del teatro por devolverle un rostro humano a la sociedad, ha persistido sin embargo en perpetuar el más irreductible de los mitos: el mito de la persona. Pero hay que admitir que la interacción social se define por la imposición de ciertas poses, imposibles de desaparecer.

En el transcurso de este análisis hubimos de verificar, también, el hecho sustancial, que enmarca Chesterton, de que “toda persona se alimenta tanto de ficción como de realidad en algún momento de su vida; porque la realidad es una cosa que el mundo le da, mientras que la ficción es algo que ella da al mundo”. Ahora bien, esta necesidad general se encuentra conectada con las cosas más profundas del ser humano. La mente humana es, desde el principio, una mente doble, una cosa reflejada y que vive en dos mundos a la vez. *El retablo de las maravillas* es un entramado de realidades superpuestas una sobre otra, que van a determinar su evolución. Uno de los objetivos de este examen fue, también, describir

cómo y a partir de dónde se generan estas realidades, los motivos que suscitaron la aparición de una realidad sobre otra y aquellos que las sostuvieron.

La idea del teatro dentro del teatro, subordinada a la idea de exploración de los límites de la imaginación, y la parodia, seguirán siendo las técnicas más eficaces para reflexionar sobre nuestro perturbado quehacer diario. *El retablo de las maravillas* nos propone el reto de, acaso, aproximarnos al poder de observación psicológica que tenía Cervantes y mirar los alcances que logra su visión del mundo, más en beneficio del hombre que del teatro. La importancia de estas notas, y que pretenden justificarlas, fue el encuentro del hombre consigo mismo, y aquí los estudios que Mijail Bajtín hizo de la palabra fueron imprescindibles.

México, D. F., Marzo 16, 2006

## **Bibliografía**

Abreu Vieira de Oliveira, Ester. «Estudio de la risa en el entremés del *Retablo de las maravillas* de don Miguel de Cervantes bajo teorías filosóficas y lingüísticas. An. 2. *Congreso Brasileño de Hispanistas*, Octubre 2002.

Auerbach, Erich. «La dulcinea encantada». *Mimesis*. México: FCE, 1996: 314-319.

Bajtin, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo Veintiuno Editores, 1982.

\_\_\_\_\_. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Trads. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

\_\_\_\_\_. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Eds. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

Bravo A., María Dolores. «Los entremeses cervantinos, valores sociales y risa crítica: *El retablo de las maravillas*». Ed. & pref. Walde, Lillian von der; González García, Serafin. *Dramaturgia española y novohispana: Siglos XVI XVII*. México D. F., México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 1993: 141-48.

Canavaggio, Jean. «Una huella probable del *Conde Lucanor* en el teatro de Cervantes». *Teatro del siglo de oro. Homenaje a Alberto Navarro González*. Coord. Víctor García de la Concha, Jean Canavaggio, Theo Berchem. Kassel: Richtenberger, 1990: 87-93

Castro, Américo. *Cervantes y los casticismos españoles*. Madrid: Alianza, 1974.

Cervantes, Miguel de. «*El retablo de las maravillas*». *Entremeses*. Ed. & introd. Nicholas Spadaccini. México: Cátedra, 1987. (Letras hispánicas): 215-236.

\_\_\_\_\_. Ed. & introd. Eugenio Asencio. Madrid: Castalia, 1970.

Chevalier, Maxime. «'El embuste del llovista': Cervantes, *El retablo de las maravillas*». *Bulletin Hispanique* 78 (1976): 97-98.

Forastieri Braschi, Eduardo. «Entre retablos cervantinos». *Ideologies and Literature* vol. IV, no. 1 (1989): 345-53.

Garrido Rony E. «Hacia una teoría dialógica del humor: el caso de una conversación entre don Quijote y Sancho». *Ciberletras* no.10, California State University, Chico. Diciembre, 2003.

Gerli, E. Michael. «*El retablo de las maravillas*: Cervantes' 'Arte nuevo de deshacer comedias'». *Hispanic Review* vol. LVII, no. 4 (1989): 477-92.

González, Aníbal. «Ética y teatralidad: *El retablo de las maravillas* de Cervantes y *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier». *La Torre* [San Juan, PR] vol. VII, nums. 27-28 (1993): 485-502.

Larson, Catherine. «The Visible and the Hidden: Speech Act Theory and Cervantes's *El retablo de las maravillas*». Ed. & introd Simerka, Barbara. *El arte nuevo de estudiar comedias: Literary Theory and Spanish Golden Age Drama*. Cranbury, NJ: Bucknell UP / Associated UP, 1996. 52-65.

Llosa Sanz, Álvaro. «La figura del alcalde en el *Retablo de las Maravillas* de Miguel de Cervantes». *Espéculo* no.18. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2001.

Martínez López, Enrique. «Mezclar berzas con capachos: Armonía y guerra de castas en el 'Entremés del retablo de las maravillas' de Cervantes». *Boletín de la Real Academia Española* vol. LXXII, no. 255 (1992): 67-171.

Molho, Mauricio. *Cervantes: raíces folklóricas*. Madrid: Gredos, 1976.

César Oliva. «Teatro y carnaval». *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*. Coord. José Romero Castillo, Ana Freire López, Antonio Medina. vol. II, Madrid: UNED, 1993: 879-887.

Reed, Cory A. «Dirty Dancing: Salome, Herodias and *El retablo de las maravillas*». *Bulletin of the Comediantes* vol. XLIV, no. 1 (1992): 7-20.

Salazar Rincón, José. *El mundo social del Quijote*. Madrid: Gredos, 1986

Sanchis Sinisterra, José. «Personaje y acción dramática». *El personaje dramático, ponencias y debates de las VII jornadas de teatro clásico español* (Almagro, 20 al 23 de septiembre, 1983). Coord. Luciano García Lorenzo. Madrid: Taurus. 1985: 97-114.

Smith, Dawn L. «Cervantes frente a su público: Aspectos de la recepción del *Retablo de las maravillas*». Vilanova, Antonio (ed.); Bricall, Josep Ma (pref.); Rivers, Elias L. (pref.). *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas, I-IV*. Barcelona: Promociones y Pubs. Universitarias, 1992. I: 713-21.

Suma cervantina. Eds. J.B. Avallé-Arce y E.C. Riley. Londres: Tamesis Books limited, 1973.

Terracini, Lore. «Burlados entre paños y retablos: Invariantes y variables». Ed. Garrido Gallardo, Miguel Ángel. *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos. Vol. II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica & Hispanismo* celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986. 43-51.

Wardropper, Bruce W. «The Butt of the Satire in *El retablo de las maravillas*». *Cervantes: Bulletin of Cervantes Society of America* vol. IV, no. 1, (1984): 25-33.

Zimic, Stanislav. «La ejemplaridad de los entremeses de Cervantes». *Golden-Age Studies in honor of A. A. Parker*, edited by Malveena McKendrick. *Bulletin of Hispanic Studies*, Glasgow, vol. LXI, no. 3, July 1984: 444-453.

Zimic, Stanislav. «*El retablo de las maravillas*, parábola de la mentira». *Anales Cervantinos* 20 (1982):153-72