

letteratura
literatura
littérature
literatura
literatura
literatura
Studia
Romanistica
lingua
lingua
langue
lengua
língua
limba

Universitas Ostraviensis
Facultas Philosophica
Vol. 20, Num. 1 / 2020

Studia Romanistica

Vol. 20, Num. 1 / 2020

Šéfredaktor — Director — Rédacteur en chef — Direttore

Jan HOLEŠ

Výkonný redaktor — Redactor técnico — Rédacteur technique — Redazione

Jiří CHALUPA

Redakční rada — Consejo editorial — Conseil éditorial — Comitato di direzione

José Luis BELLÓN AGUILERA, Masarykova univerzita, Brno (CZ)

Louis BEGIONI, Università degli Studi di Tor Vergata, Roma (IT)

Jana BÍROVÁ, Univerzita sv. Cyrila a Metoda, Trnava (SK)

Nicola CARDIA, Univerzita Komenského, Bratislava (SK)

Bruno COURBON, Université Laval (CA)

José Luis DADER, Universidad Complutense, Madrid (ES)

Hana GRUET-ŠKRABALOVÁ, Université Clermont Auvergne (FR)

Jaromír KADLEC, Univerzita Palackého, Olomouc (CZ)

Eva KLÍMOVÁ, Slezská univerzita, Opava (CZ)

Anna KRZYŻANOWSKA, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin (PL)

Eva LUKAVSKÁ, Masarykova univerzita, Brno (CZ)

Krystyna MODRZEJEWSKA, Uniwersytet Opolski, Opole (PL)

Bogdan PIOTROWSKI, Universidad de La Sabana, Chía (COL), Miembro de la Academia Colombiana de la Lengua

Piotr SAWICKI, Wyższa Szkoła Filologiczna we Wrocławiu, Wrocław (PL)

Zdeňka SCHEJBALOVÁ, Masarykova univerzita, Brno (CZ)

Kontakt na redakci — Redacción — Rédaction — Contatto Redazione

Studia romanistica, Katedra romanistiky, Filozofická fakulta OU, Reální 5, CZ-701 03 Ostrava

URL: ff.osu.cz/kro/2052/studia-romanistica

Příspěvky — Contribuciones — Contributions — Manoscritti

jiri.chalupa@osu.cz, jan.holes@osu.cz

Pokyny pro autory — Normas editoriales — Normes d'édition — Norme redazionali

ff.osu.cz/kro/2052/studia-romanistica/

Universitas Ostraviensis
Facultas Philosophica
Vol. 20, Num. 1 / 2020



Studia Romanistica

Ostrava

Reg. č. MK ČR E 18750
ISSN 1803-6406
ISSN 2571-0265



ÍNDICE – TABLE DES MATIÈRES – INDICE

5 Editorial

Artículos y estudios – Articles et études – Articoli e studi

- 9 Aura Cristina Bunoro**
Los tratamientos de liberalismo en la obra de Manuel González Prada
- 21 Marta Elena Castellino**
La narrativa puñena de Héctor Tizón o la carencia ontológica de libertad
- 39 Pedro García Guirao**
Crítica, libertad e individualismo en *El hombre que amaba a los perros*
- 59 Zuzana Raková**
Jules Verne en Bohême (1870–1900) : ses premiers traducteurs et leur statut socio-professionnel
- 71 Susana Sarfson-Gleizer – Rodrigo Madrid Gómez**
El concepto de libertad en el himno nacional argentino
- 81 Pavel Štěpánek**
Francisco de Miranda en Praga, una visita venezolana a la Praga de la Ilustración, en 1785. La presencia del prócer de la Independencia en Bohemia

Reseñas – Comptes rendus – Recensioni

- 97 Marcela Poučová**
Jiřina Matoušková (2019). *Podoby palimpsestového psaní v díle Jeana Anouilhe*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci. 292 pp. ISBN 978-80-244-5493-1.
- 98 Karel Střelec**
Stève Puig (2019). *Littérature urbaine et mémoire postcoloniale*. Paris : L'Harmattan. 262 pp. ISBN 978-2-343-17300-9.

EDITORIAL

En 2019 se conmemoró en la República Checa –y en otros países del mundo libre– el trigésimo aniversario de una importante efeméride: el fin del régimen comunista en Checoslovaquia, cuya caída se debió, entre otros factores, a multitudinarias manifestaciones ciudadanas a lo largo del año 1989. El clamor por la libertad culminó en noviembre y diciembre de aquel año y recibió el nombre de la Revolución de Terciopelo. Este acontecimiento histórico, junto con los que ocurrieron en países vecinos, pareció propinar el último golpe a lo que era la peor pesadilla de la reciente historia de Occidente: el Comunismo.

La caída de la dictadura comunista conllevó no solo cambios sociopolíticos y económicos, sino que también repercutió positivamente en el mundo académico, que a partir de entonces pudo salir del ensimismamiento y aislamiento a los que había sido condenado cuarenta años antes.

Una de las consecuencias directas de la Revolución fue la creación de universidades regionales, a las que pertenece la Universidad de Ostrava, fundada en 1991 y en cuyo Departamento de Estudios Románicos se impartieron las primeras clases de español ya en 1993. Desde aquel año, el equipo de hispanistas ostravienses recorrió un largo camino para establecerse como uno de los departamentos más grandes y sólidos de todo el país.

En 2019 la Universidad de Ostrava organizó una serie de eventos –desde los puramente académicos hasta los de divulgación y promoción– que conmemoraron el trigésimo aniversario de la recuperación de la libertad. Entre los actos auspiciados por el rector de la universidad se encontraba también el Coloquio Internacional «Literatura panhispánica y sus valores» que, en las fechas del 9 al 11 de octubre de 2019, reunió a hispanistas procedentes de Argentina, Colombia, Costa Rica, España, Estados Unidos, Polonia y Rumanía, así como a diversos investigadores de la República Checa. Se trataba de la décimoquinta edición de la anual reunión de hispanistas coordinada por el prof. Bogdan Piotrowski, decano de la Facultad de Filosofía de la Universidad de La Sabana en Colombia, que había tenido a bien pedir a sus colegas de Ostrava la organización de dicho coloquio.

Teniendo en cuenta el aniversario de la caída del Comunismo, el eje central sobre el cual versaban las ponencias de los participantes no podía ser otro que la libertad. La libertad en todos sus aspectos: desde la falta de libertad hasta el concepto de libertad como exigencia y reivindicación de grupos sociales minoritarios, cuyo concepto de la misma hace cuestionar su significado tal y como se entiende tradicionalmente en la filosofía occidental o, incluso, pone en peligro su propia existencia. Asimismo, la metodología que utilizaron los ponentes era variada. En los siguientes números de la revista *Studia Romanistica* vamos a presentar una selección de publicaciones procedentes del susodicho coloquio. Podremos apreciar estudios historiográficos, filológicos o incluso, como no puede ser de otra manera, tratándose de un tema tan político, estudios ideológicos que intentan abarcar toda la geografía del mundo hispanohablante.

Decía Ronald Reagan que «la libertad no está a más de una generación de extinguirse» e invitaba a luchar por ella, protegerla y, sobre todo, transmitirla a las generaciones venideras. Los recientes cambios políticos y sociales en el mundo occidental nos dejan ver que quizá en esto último hemos fallado y que, como muchos otros, hemos leído de una manera poco acertada el inolvidable e inspirador ensayo de Francis Fukuyama *El fin de la Historia y el último hombre* (1992), tomándolo como un tranquilizante en vez de como una advertencia contra los enemigos de la libertad. Que los estudios que siguen sirvan para recordar la importancia de este valor máximo.

Jan Mlčoch
Director del Departamento de Estudios Románicos



**Artículos y estudios —
Articles et études —
Articoli e studi**

LOS TRATAMIENTOS DE LIBERALISMO EN LA OBRA DE MANUEL GONZÁLEZ PRADA

Aura Cristina Bunoro

Universidad de Bucarest

Rumanía

aura.bunoro@ils.unibuc.ro

doi.org/10.15452/SR.2020.20.0001

Resumen. La palabra «libertad» significa facultad natural que tiene el hombre de obrar, estado o condición de quien no es esclavo, privilegio, etc. «Hablo, señores, de la libertad para todos» es una frase usada por Manuel González Prada en su discurso de 1888 al hablar sobre la cuestión indígena, cuestión que el autor presenta como un problema estructural; al mismo tiempo relaciona la libertad con el progreso de su país. El autor de *Horas de lucha* utiliza la palabra «libertad» tanto para referirse al estado independiente del país después del final del período colonial, a la situación de la población natural del país, pero también a la necesidad de una mente libre de los políticos en cuyas manos estaba el buen funcionamiento del Perú y de sus habitantes en su totalidad. Y, sobre todo, a cómo se relaciona la libertad con las raíces de un pueblo en búsqueda de su identidad nacional. La necesidad de independizar el Perú implicaba también libertad en el pensamiento de aquellos capaces de cambiar el rumbo del país hacia una nación que integrara a todos los ciudadanos y ofrecer derechos iguales para toda la población. Manuel González Prada mostró una preocupación tenaz por los derechos humanos, sobre todo por la libertad y la justicia. Según sus obras, la mayoría de las veces, las víctimas de las decisiones políticas y de las iniquidades cometidas por las autoridades eran los indígenas. La falta de derechos y de dignidad llevaba a la supresión de cualquier sentimiento nacional. El artículo «Nuestros indios» denuncia la explotación de la población indígena y la difícil situación en la que esta se hallaba por culpa del maltrato recibido después de la Conquista y durante el período colonial, causado por la falta de acceso a educación y por falta de libertades. En las *Baladas peruanas* de Manuel González Prada se pueden hallar también referencias a la manera de ser de los incas, a su valentía, a su inocencia, a su deseo de libertad y también a la forma de vestirse. La importancia de la libertad llevaba a veces a los incas a sacrificios supremos. En la balada «El cacique filicida» el autor relata la historia de un padre que prefirió matar a su hijo en vez de dejarlo vivir una vida en esclavitud o trabajando sin cesar en las minas. En *Nuevas páginas libres* González Prada utiliza el símbolo del cóndor para hacer referencia a las batallas de Junín y Ayacucho y presenta una posible alternativa en el caso en que el Perú no hubiera obtenido su independencia, alternativa que suponía la falta de libertad para la población indígena.

Palabras clave. Libertad. Identidad nacional. Indígenas. Raíces.

Abstract. Meanings of the Word “Freedom” in Manuel González Prada’s Work. The word “freedom” designs a natural faculty that a person has for acting, a state or a condition of a person who is not a slave, a privilege, etc. “Hablo, señores, de la libertad para todos” is a phrase used by Manuel González Prada in his speech in 1888, when talking about the condition of the indigenous people, that the author presents as a structural problem. At the same time, he relates freedom with the progress of his country. The author of *Horas de lucha* also uses the word “freedom” to refer to the independent state of the country after the end of the colonial period, to the situation of the indigenous people of the country, but also to the need of a free mind of the politicians who controlled the proper functioning of Peru and its citizens. Freedom is related with the roots of a nation searching for its national identity. The need to gain the independence of Peru also involved the liberty of thinking of those who were able to change the direction of the country towards a nation that would include all the citizens and offer equal rights for all the people. Manuel González Prada showed a tenacious concern for human rights, in particular, for liberty and justice. According to his writings, most of the times, the victims of political decisions and wrongdoings of the authorities included the indigenous people. The lack of rights and dignity lead to the deletion of any national feeling. The article “Nuestros indios” denounces the exploitation of the indigenous population and its difficult situation, because of the mistreatment received after the Conquista and during the colonial period, caused by the lack of access to education and lack of liberties. In *Baladas peruanas*, it is also possible to detect references to the way of life of the Incas, to their courage, to their innocence, to their wish for freedom, and to their way of dressing. The importance of freedom leads sometimes to supreme sacrifice. In the ballad “El cacique filicida”, the author presents the history of a father who preferred to kill his son rather than let him live in slavery or work without rest in mines. In *Nuevas páginas libres*, González Prada uses the symbol of the eagle to refer to the battles of Junín and Ayacucho and shows what would have happened if Peru had not obtained its independence, having the lack of freedom of the indigenous people as its consequence.

Keywords. Freedom. National identity. Indigenous. Roots.

1. Introducción

Conviene empezar este trabajo con una pregunta: ¿qué entendemos por libertad en el caso de González Prada? ¿La ruptura con los «viejos»? Es decir, la liberación de lo anterior (modo de pensar, literatura escrita hasta ese momento). ¿La lucha por los derechos de los indígenas? ¿La necesidad de romper con las lacras del periodo colonial prolongadas hasta la República? A continuación, observaremos que se pueden entender todas las ideas mencionadas anteriormente y mucho más.

En cuanto a la ruptura con los «viejos», «Los viejos a la tumba, los jóvenes a la obra» es una frase pronunciada en el discurso del Politeama en 1888. En una entrevista en la radio, el crítico literario Luis Alberto Sánchez, uno de los más importantes biógrafos de González Prada, explicaba qué entendía el autor por *viejos*: no se refería a la edad sino a los viejos del espíritu, a los que no eran capaces de librarse de sus vicios, a los intrigantes, a los que traicionaban a sus amigos por su propio bienestar. Los jóvenes eran todo lo contrario: los que manifestaban lealtad, capacidad de empresa, estímulo. Esta frase nos lleva hacia Ricardo Palma y la relación de cercanía-lejanía entre González Prada y el tradicionista. Con respecto a la lucha por los derechos de los indígenas, el autor de *Páginas libres* denunció el abuso hacia la población indígena y el maltrato recibido después de la Conquista y durante el periodo colonial, la falta de acceso a educación y la falta de libertades. Desde su punto de vista, incluso después de la obtención de la independencia, la población indígena seguía siendo desposeída de privilegios y esto se debía a la prolongación de las deficiencias del sistema colonial.

2. Manuel González Prada y Ricardo Palma

Raúl Porras Barrenechea, insigne historiador y diplomático peruano, al comparar a Ricardo Palma con el autor de *Páginas libres*, afirmaba que: «de ambos metales, del culto y el respeto del pasado y de la esperanza del porvenir se forma el alma nacional de un pueblo. En ese sentido fueron tan peruanos el uno como el otro» (Porras Barrenechea, 1969: 71).

Sobre el distanciamiento entre estos dos grandes escritores han escrito desde críticos contemporáneos coetáneos a ambos hasta críticos literarios de este siglo. En la primera categoría entra Abraham Valdelomar, quien plantea que la rivalidad entre el tradicionista y González Prada sigue alimentando discusiones y «transciende el periplo vital de los protagonistas» (Pinto G., 1985: 77).

Luis Alberto Sánchez analiza las hostilidades entre los dos grandes literatos y sostiene que estas empiezan desde la fundación del Círculo Literario, en 1885, «institución de escritores jóvenes y excombatientes de la guerra» (Sánchez, 1976: 25), que se oponía al Club Literario cuyo miembro fue también González Prada hasta 1878. Desde el punto de vista de Luis Alberto Sánchez, el hecho de que el tradicionista fuera secretario del presidente Balta mientras Piérola era ministro de Hacienda llevó a la enemistad entre González Prada y Palma (Sánchez, 1976: 26-27). Después siguieron los discursos del Politeama y del Olimpo en los que el autor de *Páginas libres* «denuncia las deficiencias y lacras» (Sánchez, 1976: 18) de la vida social del Perú y de las letras peruanas y la necesidad de librarse de los antiguos modelos. La frase célebre pronunciada en el discurso del teatro Politeama de Lima «Los viejos a la tumba, los jóvenes a la obra» supuso una ruptura entre la generación del tradicionista y la de González Prada. En una entrevista a José Carlos Mariátegui, González Prada afirmaba que la literatura de la generación anterior «se inspiraba en el romanticismo español» y le faltaban las ideas y las impresiones que pudieran reflejar «el momento de la civilización en que se produjo» (Mariátegui, 1985: 61).

Otra faceta del conflicto entre Palma y González Prada está representada por la injusta anexión del tradicionalista al colonialismo. El hecho de que a Palma se le considerara como un autor que había loado «sin reticencias al Coloniaje» (Sánchez, 1976: 28) y que González Prada estuviera en contra del ayer fueron otros motivos que profundizaron la aversión entre los dos. En relación a esta problemática, José Carlos Mariátegui es uno de los críticos que acercó, desde nuestro punto de vista, a Ricardo Palma y a González Prada. El tradicionalista criticó vehementemente las acciones crueles de aquellos conquistadores que estaban obsesionados por las riquezas de los incas, así como los abusos del período colonial: «Ninguna institución u hombre de la Colonia y aun de la República escapó a la mordedura tantas veces tan certera de la ironía, el sarcasmo y siempre el ridículo de la jocosa crítica de Palma. [...] Se verá entonces que Palma está menos lejos de González Prada de lo que hasta ahora parece» (Mariátegui, 1979: 221). Mariátegui explica también que a Palma se le atribuyó el adjetivo de *colonialista* porque la mayoría de los críticos pensaron «en la divergencia personal entre Palma y González Prada; se ha alimentado, luego del contraste espiritual entre “palmistas y pradistas”» (Mariátegui, 1979: 220).

Uno de los más importantes momentos de la compleja relación entre el tradicionalista y el autor de *Páginas libres* es también el episodio de la Biblioteca Nacional. El crítico literario detalla este episodio en su obra *Don Manuel* y cuenta que después del nombramiento de González Prada como director de la Biblioteca Nacional hubo reacciones agresivas en su contra y que incluso un grupo de intelectuales universitarios organizó una velada de homenaje a Palma frente a la casa de González Prada y él podía oír «las frases envenenadas de algunos estudiantes» (Sánchez, 1930: 233). En la edición Copé de 1986 de *Obras* de Manuel González Prada existen varias páginas dedicadas a la polémica de la Biblioteca Nacional. González Prada le reprocha al tradicionalista haber estampado exageradamente sellos en los libros y «escribir tanto en antiportadas y colofones como en portadas y márgenes» (González Prada, 1986: 374) y también le recuerda a Palma que «un establecimiento público no es un bien personal ni una vinculación» (González Prada, 1986: 374). Otros autores recientes como Mónica Albizúrez Gil escriben sobre la intensidad de «la conocida polémica entre Manuel González Prada y Ricardo Palma, luego de la renuncia obligada de este como director de la Biblioteca Nacional y la subsiguiente aceptación del cargo por parte de Manuel González Prada» (Albizúrez Gil, 2008: 97).

En cuanto a la cercanía entre el tradicionalista y González Prada, la influencia que ambos ejercieron en la obra de Clorinda Matto de Turner representa un punto común entre el autor de las *Tradiciones peruanas* y el de *Páginas libres*. Hay varios críticos literarios que dedican sus estudios a esta problemática, por ejemplo, «cómo la obra de Matto muestra el desplazamiento de la hegemonía cultural de Palma hacia González Prada» (Moreano, 2006: 251), como antes de que Clorinda Matto de Turner participara en el Círculo Literario, había recibido «la principal influencia literaria [...] de Ricardo Palma» (Kristal, 1991a: 125), como las novelas de Clorinda Matto «dieron vida literaria a la concepción política de González Prada sobre el indio» (Kristal, 1991b: 122), como «sin renunciar a Palma, la célebre escritora aceptó sutilmente aspectos de la doctrina social de González Prada» (Ward, 2010).

En su intento de librarse de la literatura anterior, González Prada consiguió ofrecer al pueblo peruano una obra que fomentara el interés de definir su propia identidad, utilizó la historia y el pasado de su país como instrumentos y herramientas de un trabajo que pretendía extender un velo literario sobre los hechos históricos más relevantes con el propósito de reivindicar el modo de ser del pueblo peruano.

3. «Indio-espectáculo» versus «indio-problema»

La polémica entre las dos figuras peruanas más destacadas del siglo XIX va mucho más allá. Y así nos adentramos en la segunda parte del presente trabajo, la lucha por la obtención de derechos para la población indígena. Luis Alberto Sánchez comenta el distanciamiento producido entre el tradicionalista y González Prada desde el punto de vista del tratamiento del problema del indígena: mientras Palma se limitaba al «indio-espectáculo» (Sánchez, 1929: 362), buscándolo para hablar de él en su obra, González Prada se detuvo en el «indio-problema» (Sánchez, 1929: 362), interviniendo contra los poderes constituidos para luchar por los derechos de la población indígena. González Prada fue promotor de la campaña *Proindios* (después de la guerra con Chile), fue el que afirmó que el indio era una raza social, no una raza biológica. Según el autor, *indio* era en el Perú el que no tenía nada y en cuanto tenía algo, blanqueaba. El blanco lo tenía todo. Esta era la situación del Perú de 1900. El escritor consiguió presentar la cuestión indígena como un problema estructural y relacionó la libertad con el progreso de su país, progreso que estaba en las manos de los políticos que, desde el punto de vista del autor, eran «malos, muy malos, tan malos que han hundido y seguirán hundiendo al país» (Haya de la Torre, 1985: 101). El pueblo del Perú era un pueblo desgraciado y la necesidad de independizarlo implicaba también libertad en el pensamiento de aquellos capaces de cambiar el rumbo del país hacia una nación que integrara a todos los ciudadanos y ofrecer derechos iguales para toda la población. Ese fue uno de los motivos que hizo que el autor no solo criticara al sistema político de su país, sino que también propusiera una literatura que ejerciera una crítica sociopolítica.

La falta de interés por la cuestión indígena en la época republicana demuestra, desde el punto de vista de González Prada, que «en la República se repiten con los indios las mismas iniquidades que se perpetraban en el Virreinato» con la diferencia de que «los españoles usaban la hipocresía de la religión» y sus contemporáneos «la hipocresía de la libertad» (González Prada, 1941: 117-118). Teniendo en cuenta que González Prada consideraba que la cuestión indígena debía ser «entendida y atendida» (Salvattecci, 1990: 421) porque representaba un problema que llevaba siglos sin resolverse, él aparece como «el apóstol rebelde que busca en el indio, en el provinciano, en el obrero, las mejores posibilidades para su patria» (Salvattecci, 1990: 12). González Prada se aproxima al problema de la estratificación de la sociedad peruana con miras «indigenistas» (Berg, 2006: 201) y en su obra encontramos «la primera formulación directa de la cuestión indígena como problema estructural» (Salazar Bondy, 1972).

El artículo «Nuestros indios» denuncia la explotación de la población indígena y la difícil situación en la que esta se hallaba por culpa del maltrato recibido después de la Conquista y durante el período colonial, causado por la falta de acceso a la educación y por falta de libertades. Según el autor, el nivel de vida de los indígenas era tan bajo que «la palabra de un español ante una corte equivalía a la de tres indios» (Ortega, 1978: 43). Esta situación los convirtió en «desheredados del espíritu» (Ortega, 1978: 37), por haberse alejado de sus creencias, sus tradiciones y su identidad.

En las *Baladas peruanas* de Manuel González Prada hallamos también referencias a la manera de ser de los incas, a su valentía, a su inocencia, a su deseo de libertad y también a la forma de vestirse. En «Los amancaes» el autor relata la inocencia de las jóvenes vírgenes engañadas por sus enamorados, que cautivaban con hechizos sus frágiles corazones:

Siete Príncipes hermanos
de invencible y dulce voz,

cautivaron con su hechizo
nuestro frágil corazón
(González Prada, 2004: 35).

La importancia de la libertad llevaba a veces a los incas a sacrificios supremos. En la balada «El cacique filicida», el autor relata la historia de un padre que prefirió matar a su hijo en vez de dejarlo vivir una vida en esclavitud o trabajando sin cesar en las minas. La misma idea de preferir la muerte ante la posesión de los conquistadores la encontramos en «La hija del curaca», donde González Prada narra la consolación de un padre ante la muerte de su hija:

– Hallo en medio de mi pena
una gran consolación:
si te fuiste y no eres mía,
no serás del español
(González Prada, 2004: 80).

En *Nuevas páginas libres* González Prada utiliza el símbolo del cóndor para hacer referencia a las batallas de Junín y Ayacucho y presenta una posible alternativa en el caso en que el Perú no hubiera obtenido su independencia: «Si los españoles hubieran triunfado en Junín y Ayacucho, tendríamos *leones de Iberia* desgarrando a *cóndores de los Andes*, en lugar de *Diosas de la Libertad* pisando la *garganta de la tiranía*» (González Prada 1937, 73).

4. Ruptura con las lacras del periodo colonial prolongadas hasta la República

Después de obtener la independencia, el Perú fue uno de los países hispanoamericanos que retrocedió más en su feudalismo y «cayó en un letargo clerical, militarista y de explotación racial que ahogó todo esfuerzo de progreso» (Rovira, 1993: 12). La Unión Nacional fue el partido fundado por Manuel González Prada en mayo de 1891 y era «un partido federalista, nacionalista, indigenista, laicista, con inclinaciones al anarquismo» (Prada, 1985: 210). Por lo tanto, el interés de González Prada por la mejora de la situación de la población indígena representaba incluso una de las metas de su partido. Uno de los puntos del programa del partido era «la devolución de las tierras usurpadas a las comunidades indígenas» (Basadre, 1949: 293) y en la visión de González Prada está presente «la indagación ante el sufrimiento de los explotados y la injusticia flagrante que es la sociedad peruana» (Loayza, 1990: 13).

En *Prosa menuda* González Prada expresa su opinión sobre los criollos que nacieron como «una especie de generación espontánea» (González Prada, 1941: 176) y que «brotaron de la podre colonial como los hongos germinan en el estercolero» (González Prada, 1941: 176). Y también habla de las huellas de la herencia hispánica desde un punto de vista moral: «Entre nosotros, como buenos descendientes de españoles, el mal no ha desaparecido, aunque se manifieste con mayor o menor intensidad, según las épocas y las circunstancias» (González Prada, 1941: 60). En la misma obra hallamos referencia a la Conquista y a la inferioridad de los españoles frente a los indígenas para después encontrar una comparación con la situación presente de la sociedad y clase política peruanas de la época de González Prada:

¿Quiénes merecen el título de salvajes: los indios bravos que habitan en los bosques o los blancos y mestizos que van a civilizarles? Cuando los españoles vinieron a sembrar la civilización entre

los Incas, resultó que los súbditos de Carlos V eran moralmente inferiores a los descendientes de Manco Cápac: hoy está sucediendo que nuestros emisarios y colonos en el Madre de Dios se muestran más salvajes que los Guarayos y los Campas (González Prada, 1941: 112-113).

González Prada tocó el tema de la crítica hacia la Conquista y el período de la Colonia también en *Páginas libres*: «Nada igual ocurre en el Perú. Aquí no existe nobleza: y a la idea de linaje puro, sonrío maliciosamente el que sabe cómo vivieron las familias nobles del Perú en el tiempo del Coloniaje, señaladamente en el siglo XVII» (González Prada, 1985: 28). El conflicto con Chile despertó en el autor recuerdos sobre la época de la Conquista y la Colonia y las consecuencias hacia la población indígena. Desde su punto de vista, la historia es cruel con los vencidos y enaltece a los vencedores, a pesar de los medios a través de los cuales se obtuvo la victoria:

Digan lo que digan ilusos y sentimentales, quien vence, vence. El vencedor, aunque pulverice al vencido y cometa delitos de lesa humanidad, deslumbra y seduce al mundo. En la mascarada de la Historia, todo crimen con la aureola del buen éxito se conquista el nombre de virtud.

Si algo cuesta salir vencido, respondan los habitantes de Iquique y Tarapacá, condenados a vivir de huéspedes en su propia casa; respondan los de Arica y Tacna, destinados a esperar dudoso rescate, como navegantes cautivos por piratas argelinos (González Prada 1985, 55).

Al hablar González Prada de oprimidos, no podemos dejar de pensar en los indígenas y cuando se refiere a la relación vencido-vencedora, oprimido-opresora, no podemos pensar más que en lo que pasó con la población indígena y los colonizadores:

[...] respetamos hoy como sagradas las abominaciones que nosotros mismos consagramos ayer, veremos que nos conducimos como el niño que vuelve sus espaldas a la bujía y se espanta con la gigantesca proyección de su propia sombra.

Esa palabra *resignación*, inventada por los astutos que gozan, para encadenar el brazo de los inocentes que sufren iniquidades y atropellos, debe desaparecer de todos los labios, porque resuena como sinónimo de ultraje en el opresor, de cobardía en el oprimido. Quitemos al poderoso algo de su poder, al rico algo de su riqueza, y veremos si conocen y preconizan la *resignación* (González Prada 1985, 103-104).

Según el autor, la prolongación de la opresión del sistema colonial se nota durante la República en los pueblos «donde no existe más ley que la obtusa voluntad de un prefecto, de un subprefecto, de un gobernador o de un comandante de partida» (González Prada, 1985: 212).

Prada consideraba que la Independencia no trajo consigo la libertad absoluta y parte de las leyes impuestas por los gobernantes hacía que continuara la situación que había durante el período colonial: «Lo último significa el retroceso a la época de la dominación española [...]» (González Prada, 1985: 328).

Además, volviendo hacia el pasado, González Prada llamaba la atención sobre las acciones inhumanas de aquellos conquistadores que se aprovecharon de la ingenuidad de la población indígena y remitía a Bartolomé de las Casas:

Primero los Conquistadores, en seguida sus descendientes, formaron en los países de América un elemento étnico bastante poderoso para subyugar y explotar a los indígenas. Aunque se tache de exagerables las afirmaciones de Las Casas, no puede negarse que merced a la avarienta crueldad de

los explotadores, en algunos pueblos americanos el elemento débil se halla próximo a extinguirse. Las hormigas que domestican pulgones para ordeñarlas, no imitan la imprevisión del *blanco*, *no destruyen a su animal productivo* (González Prada 1985, 335-336).

De las afirmaciones del autor destaca la idea de que las altas autoridades españolas conocían los problemas existentes en América en general, y en el Perú en particular, que Las Casas denunció y tomaban medidas superficiales para acabar con el maltrato de la población indígena:

Los Virreyes del Perú no cesaron de condenar los atropellos ni ahorraron diligencias para lograr *la conservación, buen tratamiento y alivio de los Indios*; los Reyes de España, cediendo a *la conmiseración de sus nobles y católicas almas*, concibieron medidas humanitarias o secundaron las iniciadas por los Virreyes. Sobraron los buenos propósitos en las Reales Cédulas. Ignoramos si las Leyes de Indias forman una pirámide tan elevada como el Chimborazo; pero sabemos que el mal continuaba lo mismo, aunque algunas veces hubo castigos ejemplares. Y no podía suceder de otro modo: oficialmente se ordenaba la explotación del vencido y se pedía humanidad y justicia a los ejecutores de la explotación; se pretendía que humanamente se cometiera iniquidades o equitativamente se consumara injusticias. Para extirpar los abusos, habría sido necesario abolir los repartimientos y las mitas, en dos palabras, cambiar todo el régimen colonial. Sin las faenas del indio americano, se habrían vaciado las arcas del tesoro español. Los caudales enviados de las colonias a la Metrópoli no eran más que sangre y lágrimas convertidas en oro (González Prada, 1985: 337).

El autor relata que la riqueza traída desde el Perú a España supuso el sufrimiento de los indígenas a través de trabajo difícil, pérdidas de vidas por no revelar el secreto de los tesoros escondidos y acciones crueles por parte de aquellos cuyo propósito era enriquecerse sin pensar en los sufrimientos causados. González Prada afirma que la Conquista representó pérdida de vidas y sumisión ante la corona española: «Sólo supiste, ¡oh nebulosa España! / Verter la sangre y adorar la fuerza» (González Prada, 1979: 23).

Manuel González Prada muestra la realidad de la Conquista y del período colonial que, la mayoría de las veces, según los ejemplos ofrecidos extraídos de sus obras, representó la humillación de la población indígena obligada a aguantar explotaciones y abusos de todo tipo. Las *Baladas peruanas* son una parte de la obra de Manuel González Prada que representa un testimonio del sufrimiento de la población indígena sometida a injusticias y crueldades y por eso la crítica considera que «con Prada nace la poesía indigenista» (Sánchez, 1977: 45). Mientras su estancia en la hacienda de Mala entra en contacto directo con la población indígena y en estas circunstancias «contempla al indio, sintiendo en carne propia su dolor silencioso y sin esperanza; comprueba la situación inhumana en que se halla» (Guerra M., 1964: 16-17) para que después su obra refleje la rebeldía que sentía ante la realidad que no era lo deseable. González Prada «consideró el problema indígena como parte integrante e inseparable del problema nacional» (Chang Rodríguez, 1976: 242).

El autor critica no solo el periodo colonial, sino también la sociedad peruana del siglo XIX porque se considera responsable del porvenir de las generaciones futuras, vive proyectado hacia el futuro, pero en una constante inconformidad en cuanto al presente. Pero aun así en el poema «Tiempos pasados» pide que le devuelvan su pasado (González Prada, 1973; s. p.). Evidentemente el autor está relacionado, como todos los hombres, con las tres referencias temporales fundamentales en la vida, pasado, presente y futuro. Tal como habíamos mencionado anteriormente, según el escritor, una vez llegada la Independencia siguió también el orden colonial porque en el Perú

«no se habían producido alteraciones sustanciales» y la consecuencia fue que «el indígena, y por tanto las raíces culturales del Perú prehispánico, seguían quedando al margen, excluidos y relegados al sórdido papel que el orden colonial les había asignado» (Valero Juan, 2005: 352).

La corriente criollista e indigenista nació, pasando de «mero alarde ornamental» (Sánchez, 1973: 28) como en el caso de los románticos, con los «nuevos hombres del 70» (Sánchez, 1973: 28), que realzaban el valor de la provincia y de los pobladores de la zona para oponerse a la política centralista de España, la Colonia y el clero. Las luchas intestinas e internacionales de 1864-84 fueron el estímulo que llevó al perfilamiento de las nacionalidades hispanoamericanas y el comienzo del brote del «autoctonismo» (Sánchez, 1973: 28), donde una figura importante es la de Manuel González Prada.

5. Conclusiones

Según Luis Alberto Sánchez y el hijo del autor, Alfredo González Prada, en torno al autor «se reunió la generación de la posguerra. Acaudilló el movimiento juvenil contra el clasicismo, contra el españolismo, contra el clericalismo, contra la oligarquía, contra la tradición colonialista» (González Prada, 1948: 7). Este último decía que su padre no fue un rebelde sino un inconforme, como la mayoría de los grandes escritores, y «que combatió con una poca peruana persistencia y furia contra toda corrupción política, hipocresía religiosa e injusticia social» (González Prada, 1946: 250), que, según nuestra opinión, representa su lucha en contra de las lacras del sistema colonial prolongado hasta los tiempos de González Prada, tiempos que el autor quería cambiar para que las generaciones futuras tuvieran un presente mejor. Y sus escritos tuvieron eco a lo largo de los siglos en la conciencia de los peruanos, porque escribió su obra con la intención de desafiar el tiempo.

A través de una crítica constante, Manuel González Prada mostró «una preocupación férrea por los derechos humanos, la libertad y la justicia» (Ward, 2009: 188) porque, según sus obras, la mayoría de las veces las víctimas de las decisiones políticas y de las iniquidades cometidas por las autoridades eran los indígenas. La falta de derechos y de dignidad, la falta de libertad real, llevaba a la supresión de cualquier sentimiento nacional. Lo que González Prada quiso obtener fue exactamente despertar en las mentes y en los corazones de los peruanos la necesidad de integrar en la nación a una parte olvidada por la historia del país y también por la clase política y por la sociedad, que ignoraba los derechos y la cultura de la población incaica.

Bibliografía

- ALBIZÚREZ GIL, Mónica (2008). «Reconsideraciones sobre el asalto de Manuel González Prada a la Biblioteca Nacional de Lima». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 34.68, pp. 97-119.
- BASADRE, Jorge (1949). *Historia de la República del Perú. Tomo II*. Lima: Editorial Cultura Antártica.
- BERG, Walter Bruno (2006). «Manuel González Prada y el otro fin de siglo». In: Isabelle Tauzin, *Manuel González Prada: escritor de dos mundos*. Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa, pp. 199-211.
- CHANG-RODRÍGUEZ, Eugenio (1976). «El ensayo de Manuel González Prada». *Revista Iberoamericana* 42, pp. 239-249. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1976.3106>
- GONZÁLEZ PRADA, Manuel (1937). *Nuevas páginas libres*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla.
- GONZÁLEZ PRADA, Manuel (1941). *Prosa menuda*. Buenos Aires: Ediciones Imán.
- GONZÁLEZ PRADA, Alfredo (1946). *Redes para captar la nube*. Lima: Editorial PTCM.
- GONZÁLEZ PRADA, Manuel (1948). *Anarquía*. 4ª edición. Lima: Editorial PTCM, 1948. In: *Obras completas de González-Prada. Tomo III*.
- GONZÁLEZ PRADA, Manuel (1973). *Poemas desconocidos*. Lima: Ediciones de la Clepsidra.
- GONZÁLEZ PRADA, Manuel (1979). *Cantos del otro siglo*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- GONZÁLEZ PRADA, Manuel (1985). *Páginas libres. Horas de lucha*. Barcelona: Talleres de Bodoni.
- GONZÁLEZ PRADA, Manuel (1986). *Obras. Tomo II, Vol. 3*. Lima: Edición Copé, Petroperú S.A.
- GONZÁLEZ PRADA, Manuel (2004). *Baladas*. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú. [http://www.cervantesvirtual.com/obra/baladas/\[17/09/2019\]](http://www.cervantesvirtual.com/obra/baladas/[17/09/2019]).
- GUERRA M., Luis Felipe (1964). *Gonzales Prada*. Lima: Editorial Universitaria.
- HAYA DE LA TORRE, Víctor Raúl (1985). «Mis recuerdos de González Prada». In: Willy F. Pinto G. *Manuel González Prada: profeta olvidado*. Lima: Editorial Cibeles, pp. 89-104.
- KRISTAL, Efraín (1991a). «La dimensión política del indigenismo de Clorinda Matto de Turner». In: Efraín Kristal. *Una visión urbana de los Andes*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, pp. 123-153.
- KRISTAL, Efraín (1991b). «González Prada y la élite industrial». In: Efraín Kristal. *Una visión urbana de los Andes*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, pp. 95-122.
- LOAYZA, Luis (1990). *Sobre el novecientos*. Lima: Mosca Azul Editores.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (1985). «Conversación con don Manuel González Prada». In: Willy F. Pinto G. *Manuel González Prada: profeta olvidado*. Lima: Editorial Cibeles, pp 49-64.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (1979). «Ricardo Palma, Lima y la Colonia». In: José Carlos Mariátegui. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México: Ediciones Era, pp. 218-227.
- MOREANO, Cecilia (2006). «“El pesado casco de Minerva”: influencia de Palma y González Prada en la obra de Clorinda Matto de Turner». In: Isabelle Tauzin Castellanos. *Manuel González Prada: escritor de dos mundos*. Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa, pp. 251-277.
- ORTEGA, Julio (1978). *La cultura peruana. Experiencia y conciencia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PINTO G., Willy F. (1985). *Manuel González Prada: profeta olvidado*. Lima: Editorial Cibeles.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl (1969). *El sentido tradicional en la literatura peruana*. Lima: Instituto Raúl Porras Barrenechea.
- ROVIRA, Catherine (1993). *Semblanza y circunstancia de Manuel González Prada*. Miami: Ediciones Universal.
- SALAZAR BONDY, Augusto (1972). «Prólogo». In: Manuel González Prada. *Horas de lucha*. Lima: Editorial Universo, sin p.
- SALVATTECCI, García (1990). *Visión de un apóstol. Pensamiento del Maestro González Prada*. Lima: Emisa Editores.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto (1929). «Perfil de lo romántico e indagación del “lejanismo”». *Mercurio Peruano*, 29, p. 362.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto (1930). *Don Manuel*. Lima: Casa Editorial E. Rosay.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto (1973). *Balance y liquidación del Novecientos. ¿Tuvimos maestros en nuestra América?* Lima: Editorial Universo.

- › SÁNCHEZ, Luis Alberto (1976). *Mito y realidad de González Prada*. Lima: P. L. Villanueva.
- › SÁNCHEZ, Luis Alberto (1977). *Nuestras vidas son los ríos... (Historia y leyenda de los González Prada)*. Lima: Universidad Nacional de San Marcos.
- › VALERO JUAN, Eva María (2005). «El costumbrismo y la bohemia romántica en el Perú: un tránsito hacia la “tradicción”». *Anales de Literatura Española*, 18, pp. 351-366. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2005.18.26>
- › WARD, Thomas (2009). «Feminismo liberal vs. anarquismo radical: obreras y obreros en Matto de Turner y González Prada, 1904-05». *A Contracorriente*, n° 1, vol. 7, pp. 188-210.
- › WARD, Thomas (2010). «Rumbos hacia una teoría literaria peruana comprometida: Matto de Turner, Cabello de Carbonera, y González Prada». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rumbos-hacia-una-teoria-literaria-peruana-comprometida-matto-de-turner-cabello-de-carbonera-y-gonzalez-prada/html/347896e9-2300-4af5-835c-89d4af42fb72_8.html#I_0_\[17/09/2019\]](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rumbos-hacia-una-teoria-literaria-peruana-comprometida-matto-de-turner-cabello-de-carbonera-y-gonzalez-prada/html/347896e9-2300-4af5-835c-89d4af42fb72_8.html#I_0_[17/09/2019]).

Aura Cristina Bunoro

Universitatea din București

Facultatea de Limbi și Literaturi Străine

Departamentul de Limbi și Literaturi Romanice, Clasice și Neogreacă

Str. Edgar Quinet nr. 5-7

cod 010017, sector 1

BUCUREȘTI

România

LA NARRATIVA PUNEÑA DE HÉCTOR TIZÓN O LA CARENCIA ONTOLÓGICA DE LIBERTAD

Marta Elena Castellino

Universidad Nacional de Cuyo

Argentina

martaelenac15@gmail.com

doi.org/10.15452/SR.2020.20.0002

Resumen. El proyecto escriturario de Héctor Tizón (1929-2012) constituye uno de los más sólidos y valiosos en la literatura argentina de la segunda mitad del siglo XX; en él es posible distinguir una primera etapa, signada por la omnipresencia de la Puna (del quechua «tierra elevada»), altiplanicie ubicada a más de 3.500 metros sobre el nivel del mar en la Provincia de Jujuy (República Argentina) y alejada de los centros urbanos; realidad geográfica cuyas características ingresan en el campo de lo *ominoso* y que pesan sobre el hombre determinando un mundo clauso, descrito en el texto con obsesiva minuciosidad. A ello puede agregarse la recurrencia a la oralidad en la construcción textual y al folklore y la historia como depositarios de la memoria colectiva; el fragmentarismo y la proliferación de voces y versiones en una búsqueda ambigüedad y, como dice Tendler, la «instauración de un tipo de verosímil no realista, verosimilitud mágica o mítica». El hombre que la habita se debate, sobre todo en las primeras novelas del autor argentino, entre la añoranza de un pasado arcádico y feliz y un presente de marginación y pobreza, «excluidos de la comunicación normal con sus semejantes, afectados por el alcohol, la locura y el peso irremediable de los recuerdos; y una problemática [...] donde la soledad individual [...] entabla un agudo contrapunto con una presentación agudamente pesimista de las condiciones sociales», como añade Lagmanovich. Pero más que una cuestión de índole social, parece pesar sobre estos hombres una condena casi bíblica, que es histórica (marginación política de la zona por el estado liberal), pero que también tiene que ver con la naturaleza herida del hombre, influida por una concepción que tiene tanto del fatalismo indígena como del pensamiento existencialista, pasando por el determinismo ambiental decimonónico. Todas estas incitaciones confluyen en una concepción que descrea de la libertad individual y que se manifiesta en las novelas incluidas como corpus de este trabajo: *Fuego en Casabindo* (1969); *El cantar del profeta y el bandido* (1972); *Sota de bastos, caballo de espadas* (1975) y *El hombre que llegó a un pueblo* (1988), en las que se opera «la transfiguración y universalización de lo tradicional», tanto a nivel temático-ideológico como estilístico.

Palabras clave. Literatura argentina. Novela argentina. Héctor Tizón. Narrativa puneña. Libertad.

Abstract. Puna Narrative of Héctor Tizón or Ontological Lack of Freedom. The writing project of Héctor Tizón (1929-2012) is one of the most solid and valuable works in the Argentinean literature of the second half of the 20th century. It is possible to distinguish an initial stage, with the omnipresence of the Puna (from the Quechua “high land”), a plateau lying more than 3500 meters above sea level in the Province of Jujuy (Argentina) and far away from urban centres; geographical reality whose characteristics enter in the field of ominous and that weigh on man determining a closed world, described in the text with many obsessive details. One could add the recurrence to orality in textual construction and the folklore and history as custodians of collective memory; the fragmentarism and proliferation of voices and versions in a sought-after ambiguity and, as commented by Tendler, the “establishment of a kind of unrealistic plausibility, magical or mythical plausibility”. The man who inhabits this world is debated, particularly in the first novel of the Argentinean author, between an archaic and happy past and a present of marginalization and poverty, “excluded from normal communication with their fellows, affected by alcohol, madness and irretrievable weight of memories; and a problematic [...] where individual loneliness [...] engages in a sharp counterpoint with an acutely pessimistic presentation of social conditions”, in Lagmanovich’s words. However, more than a social issue, an almost biblical condemnation seems to weigh on these men, which is historical (political marginalization of the area by the liberal state), but also related with the wounded nature of man, influenced by a conception that has both indigenous fatalism, and existentialist thought, through the 19th century environmental determinism. All these incitements converge in a conception that discredits individual freedom and that is manifested in the novels included as corpus of this investigation: *Fuego en Casabindo* (1969); *El cantar del profeta y el bandido* (1972); *Sota de bastos, caballo de espadas* (1975) and *El hombre que llegó a un pueblo* (1988), in which “the transfiguration and universalization of the traditional” is operated, both at the thematic-ideological and stylistic levels.

Keywords. Argentine literature. Argentine novel. Héctor Tizón. Puna narrative. Freedom.

1. Introducción

Héctor Tizón (Rosario de la Frontera, Salta, 1929-San Salvador de Jujuy, 2012)¹ se constituye en un conspicuo representante de una promoción narrativa argentina que –surgida promediando el siglo XX– da expresión a una nueva forma de «regionalismo», y en la que se cuentan también algunas figuras tan notorias como las de Juan José Saer o Antonio Di Benedetto, por citar solo dos ejemplos pertenecientes a distintos ámbitos geográficos (el Litoral y Cuyo, respectivamente). Igualmente, su proyecto escriturario nos permite ver cómo las regiones culturales exceden las fronteras políticas, son supranacionales, tal como ocurre con la denominada «región andina» y, en particular, con la cultura del Altiplano.

Nacidos en provincia, estos escritores textualizan su entorno, pero no dentro de los moldes del realismo literario, como ocurría con los primeros regionalistas de las décadas del 20 y del 30, sino que vuelcan en su escritura todas las renovaciones artísticas que la literatura argentina (e hispanoamericana) ha ido experimentando con el correr del siglo XX (influencia de la narrativa norteamericana, del *nouveau roman*, pero también del *realismo mágico*, etc.). Del mismo modo, el tópico de la marginación comienza a ser cada vez más operante, tanto en la narrativa de ambiente urbano como rural.

En el amplio espectro de sus producciones individuales puede aparecer «una intensa reflexión teórica sobre sus propias condiciones de producción», junto con «una sostenida voluntad de despegue referencial y de ruptura con todo efecto meramente representativo» (Amar Sánchez y otros, 1982: 626). Igualmente, algunos autores «comparten, sobre todo, una intensa preocupación formal y estilística, y una cuidadosa reflexión sobre el lenguaje, que se exagera precisamente allí» donde los escritores «coinciden en su trabajo de rescate histórico» (Amar Sánchez y otros, 1982: 628).

En ese contexto, el proyecto escriturario de Héctor Tizón aparece como uno de los más sólidos y valiosos en la literatura argentina de la segunda mitad del siglo XX²; en él es posible distinguir una primera etapa, signada por la omnipresencia de la Puna (del quechua «tierra elevada»), altiplanicie ubicada a más de 3.500 metros sobre el nivel del mar en la Provincia de Jujuy (República Argentina) y alejada de los centros urbanos; realidad geográfica cuyas características ingresan en el campo de lo *ominoso* y que pesan sobre el hombre determinando un mundo clauso, descrito en el texto con obsesiva minuciosidad.

1 «Licenciado en Derecho, fue ministro, diplomático y juez del Tribunal Supremo jujeño, y vivió en México, París, Milán y Madrid, si bien siempre volvió a Jujuy. Publicó sus primeros cuentos en el periódico *El Intransigente*, y llegó a dirigir el diario *Proclama*, antes de tener que exiliarse a España por razones políticas (el golpe militar que inició el Proceso de Reorganización Nacional en Argentina), donde trabajó en diversas editoriales y medios. En 1960 apareció en México su primer libro, un compendio de relatos titulado *A un costado de los rieles*. Casado con la filóloga Flora Guzmán, recibió numerosos galardones, entre ellos varios premios Konex, y fue Caballero de la Orden de las Artes y las Letras de Francia y miembro de la Academia de Letras argentina. Cultivó varios géneros narrativos: novela (*Fuego en Casabindo*, 1969; *El hombre que llegó a un pueblo*, 1988; *La mujer de Strasser*, 1997; etc.), cuento (*El jactancioso y la bella*, 1972; *El traidor venerado*, 1978; *El gallo blanco*, 1992), literatura juvenil (*El viaje*, 1988), y también se acercó al ensayo (*Tierras de frontera*, 2000). Su literatura fue inspirada en gran parte por la tradición oral del pueblo que lo vio nacer» (<http://www.lecturalia.com/autor/306/hector-tizon>). Participó igualmente en el movimiento cultural jujeño, a través de su participación en la creación del grupo literario *Tarja*. También durante su estadía en México editó la revista *Síntesis*, encargada de difundir aspectos del movimiento intelectual y literario y creó, junto a otros intelectuales, el Taller del Teatro, que funcionaba en los altos del café «Chufas», «al que concurría cada tanto Ernesto Cardenal» (Amar Sánchez; Stern; Zubieta, 1982: 635).

2 Como sus rasgos más destacados se pueden mencionar, con David Lagmanovich, los siguientes: «una atmósfera frecuentemente alucinante, en la que no obstante se reconocen con frecuencia elementos de la vida en los parajes fronterizos de las comarcas argentinas más alejadas de los grandes centros urbanos; [y] unos personajes marginales y marginados» (1974: 227).

Luego, a partir de sucesivas experiencias vitales (entre las que podría contarse la vivencia del exilio³) tanto como estéticas, la narrativa de Tizón parece abrirse a horizontes más amplios o, al menos, indeterminados, aunque sin perder del todo la referencia a ese «centro» mítico que es el territorio de su niñez.

Como características de su universo narrativo podríamos mencionar –sobre todo pero no excluyentemente– en su primera etapa la recurrencia a la oralidad en la construcción textual y al folklore y la historia como depositarios de la memoria colectiva; el fragmentarismo y la proliferación de voces y versiones en una buscada ambigüedad y la «instauración de un tipo de verosímil no realista, verosimilitud mágica o mítica» (Tendler, 1982: 159). El hombre que habita la tierra puneña se debate, sobre todo (repito) en las primeras novelas del autor argentino, entre la añoranza de un pasado arcádico y feliz y un presente de marginación y pobreza, «excluidos de la comunicación normal con sus semejantes, afectados por el alcohol, la locura y el peso irremediable de los recuerdos; y una problemática [...] donde la soledad individual [...] entabla un agudo contrapunto con una presentación agudamente pesimista de las condiciones sociales» (Lagmanovich, 1974: 227).

Pero más que una cuestión de índole social, parece pesar sobre estos hombres una condena casi bíblica, que es histórica (marginación política de la zona por el estado liberal), pero que también tiene que ver con la naturaleza herida del hombre, influida por una concepción que tiene tanto del fatalismo indígena como del pensamiento existencialista, pasando por el determinismo ambiental decimonónico.

Todas estas incitaciones confluyen en una concepción que descrea de la libertad individual y que se manifiesta en las novelas incluidas como corpus de este trabajo: *Fuego en Casabindo* (1969); *El cantar del profeta y el bandido* (1972); *Sota de bastos, caballo de espadas* (1975) y *El hombre que llegó a un pueblo* (1988), en las que se opera «la transfiguración y universalización de lo tradicional», tanto a nivel temático-ideológico como estilístico.

2. Una cosmovisión particular

Sabemos que el concepto tradicional, tomista⁴, de «libertad» entra en crisis con la modernidad y, sobre todo –ya en el siglo XX– con el pensamiento existencialista⁵.

«El hombre está condenado a ser libre», decía el filósofo francés Jean-Paul Sartre, uno de los máximos exponentes del existencialismo. Esto significa que la libertad es inherente a la condición humana y que, por ello, el hombre es absoluto responsable del uso que haga de ella.

3 Emiliano Matías Campoy destaca precisamente la importancia de su alejamiento de la tierra natal, como un «viaje que por cierto acarrearía notables cambios en su forma de concebir la literatura, inaugurando una segunda etapa en su producción artística [...]. Con el retorno de la democracia, Tizón decidió volver a la Argentina, más precisamente a Yala, esperando, como tantos otros, de reencontrarse con los suyos. Pero ni él ni los otros (ni siquiera su pueblo, ese paisaje que añoraban sus ojos y recreaba su imaginación) eran ya los mismos. A partir de ese (des)encuentro Tizón comienza a transitar la última etapa de su producción literaria, que depararía muchas obras pero carentes de la intensidad, de la fuerza narrativa de las primeras» (Campoy, 2018: 395). Por mi parte, si bien los fundamentos que expone Campoy son sólidos, prefiero considerar solo dos etapas, a los efectos de este trabajo.

4 Santo Tomás de Aquino define la libertad como la ausencia de coacción; es el poder de la voluntad humana para hacer una cosa o no hacerla, o bien para elegir entre dos cosas.

5 Como señala Carlos Astrada, «En el caso del existencialismo concierne mostrar que no es una 'filosofía de la crisis', en el significado de producto de una situación anómala, de desvío respecto a un rumbo que le hubiera sido prefijado al pensamiento occidental, sino que él implica una crisis de la filosofía, un cambio de derrotero en el planteamiento y absolución de sus problemas fundamentales (el problema del ser, de la verdad, del tiempo de la trascendencia)» (Astrada, 1949: 355).

La reivindicación sartriana de la libertad es tan radical que le lleva a negar cualquier género de determinismo⁶.

El existencialismo, al trocar el concepto de *esencia* por el de *existencia*, deja al hombre librado a una suerte de indeterminación ontológica, que es fuente de angustia. El mismo Sartre, al referirse a las consecuencias inevitables de la libertad radical menciona tres: la angustia, el desamparo y la desesperación. La *angustia* «no es por ningún motivo concreto, ni de ningún objeto externo, es miedo de uno mismo, de nuestras decisiones, de las consecuencias de nuestras decisiones. Es la emoción o sentimiento que sobreviene con la conciencia de la libertad». El *desamparo*, por su parte, «es una consecuencia de la conciencia de la radical soledad en la que nos encontramos cuando decidimos: el elegir es inevitable, personal e intransferible. Finalmente, la *desesperación* sobreviene cuando se percibe –indubitadamente– que «sólo podemos contar con lo que depende de nuestra voluntad: el mundo no se acomoda necesariamente a nuestra voluntad, siempre hay factores imprevistos, siempre es posible que se trueque nuestra intención en algo totalmente distinto a lo previsto» (Echegoyen Olleta, 1997).

De alguna manera, la impronta del pensamiento existencialista es visible en la Generación de 1950 o 1955⁷, en la que podemos encuadrar la obra de Héctor Tizón, sin que él sea, de hecho, un existencialista. Así, podemos descubrir huellas de ese sentimiento de desamparo radical que sobrecoge al hombre, junto con una visión desesperanzada de la condición humana que implica, de suyo, un cuestionamiento de la noción misma de libertad.

Del mismo modo, es notorio el peso de una cosmovisión particular: la del hombre andino, que el filósofo argentino Rodolfo Kusch⁸, en trabajos filosóficos como *América profunda* (1962) y *El pensamiento indígena y popular en América* (1977), entre otros, caracteriza en términos del «estar» (por oposición al «ser» propio del hombre occidental, europeo): «El estar se asocia con el ámbito, con el domicilio. En América el estar es un *estar siendo*; en Europa, en cambio, es un *ser estando*: parten del ser y pasan al estar, al domicilio» (Pérez, 2003:61)⁹. Además, tanto para el escritor como para el filósofo estas dos concepciones antedichas –de lo estático indígena y lo dinámico occidental– se asocian con el ámbito geográfico:

6 Las doctrinas que niegan la libertad reciben el nombre de determinismos. Se puede hablar de distintos tipos de determinismo: biológico (según el cual las personas y sus capacidades físicas y psicológicas dependen de su raza, nacionalidad, etc.); social (según el cual es la sociedad, más precisamente el grupo social al que se pertenece, el que determina la conducta del individuo); geográfico o ambiental (que habla del peso del medio ambiente, de la naturaleza, sobre el hombre), etc.

7 Acerca de la impronta del pensamiento existencialista, apunta Coly (Coly, 2012: 347) que «Si bien es cierto que el existencialismo hace su entrada y marca su influencia en Argentina a partir de la difusión de los textos de Sartre y Camus, no es menos cierto que este país siempre se ha mostrado abierto a la filosofía de la existencia». Y agrega que «Fiel a las enseñanzas de Heidegger, el profesor Astrada reivindica ‘el tomar como punto de partida de toda reflexión filosófica la desnuda facticidad de la existencia humana (*dasein*), expresada en su estar–en–el–mundo’» (Coly 2012: 185). Otro pensador argentino, Miguel Ángel Virasorio, plantea en su libro *La libertad, la existencia y el ser* (1942) el problema de la dialéctica del existencialismo. Virasorio parte del principio según el cual el ser es inherente a todo *dasein*, para desembocar en que la libertad, en cuanto proyecto absoluto de toda existencia, consiste en realizarse plenamente (Coly 2012: 185).

8 Kusch afirma esa «bifrontalidad de lo americano», escindido en dos vertientes: la línea occidental y la indígena; ambas, en una suerte de equilibrio inestable gestan un tercer elemento: el mestizo, ser que «sufrir un desacomodamiento ontológico que debe resolver, dando solución coherente a su doble vertiente» (cf. Borda de Rojas Paz, 1986: 59).

9 La importancia del descubrimiento [de América] estriba en el hecho de que es el encuentro entre dos experiencias del hombre. Por una parte la del ser, como dinámica cultural, cuyo origen se remonta a las ciudades medievales que adquiere madurez hacia el siglo XVI. Por la otra, es la experiencia del estar, como sobrevivencia, como acomodación a un ámbito por parte de los pueblos precolombinos (Kusch, 1962: 146).

Quizá sólo por razones estáticas cabe entender que las culturas indígenas de Sudamérica se hayan quedado en la meseta. Y también por el mismo motivo, se entiende lo occidental como dinámico y propio de las llanuras [...] y siendo, como es, la cultura quichua una cultura de meseta, sometida a la naturaleza y encuadrada dentro del ámbito de su rejilla mágica, está sumergida en eso que llamamos la ira de dios, la cual esconde una emoción mesiánica, que engendra un comportamiento espiritual (Kusch, 1962: 104).

Como dice Kusch, «la naturaleza, está primero que el hombre [...] América continúa inmersa en ese gran fondo irracional que es la naturaleza». Tanto Kusch como Tizón destacan el contenido en cierto modo esotérico que esta aproximación a la realidad americana implica, y la mediación-revelación del arte se presenta como apta para su exploración: en palabras de Kusch, para dar cuenta de la bifrontalidad de nuestra cultura y de la categoría de «lo tenebroso» (puede leerse en esta afirmación una implícita referencia a ciertos umbrales iniciáticos que podrían a su vez relacionarse con el mito y su función arquetípica respecto de las cotidianas acciones humanas).

Entre la tensión de lo sagrado y lo profano, cuando Occidente se refugia en la ciencia, el indígena, el campesino, en América, se refugia en la magia. Como consecuencia, «El sudamericano, establecido en su estar, se rebela contra la imposición científico-racional [...] La cultura letrada está divorciada de América. Por eso Kusch en su búsqueda de lo americano no recurre a la cultura letrada sino a la popular y a la nativa». Entonces, «El pensamiento americano no es conocimiento intelectual, no se trata de un conocimiento enciclopedista, sino que está apoyado en un saber popular» (Pérez, 2003: 61-62).

Esta cosmovisión arcaica, de algún modo entra en conflicto o se articula con la religiosidad popular de cuño hispánico y genera en la obra tizoniana una tensión no resuelta en la que se debaten cuestiones teológicas claves como el tema del mal, la redención y la culpa, como veremos a propósito de *El hombre que llegó a un pueblo*. La presencia de elementos provenientes de un trasfondo predominantemente vétero-testamentario, presentes a través de símbolos, referencias a figuras bíblicas, alusiones, citas concretas y «malversaciones» del texto canónico puestas en boca de los personajes, constituye otro meridiano semántico de cabal importancia para comprender la obra del autor argentino.

A partir de este trasfondo de pensamientos se delinean las principales características de la narrativa tizoniana, como veremos, tarea a la que el propio escritor se refiere en estos términos, que delinean su figura como el «cronicador de la Puna», de un mundo en decadencia:

Creí entonces que era mi deber rescatar y conservar lo que estaba destinado a desaparecer con el progreso. Es decir, yo también me contagié con el síndrome del anticuario: coleccionar objetos que se perdían o estaban condenados a perderse; o del folklorista, exhortando a que se crearan archivos, registros, y museos de tradiciones populares.

Ahora estoy convencido de que nada sobrevive a sí mismo y que eso no está bien ni mal; que eso es así, como el amor y la muerte. Que ningún voluntarismo podrá salvar lo que se apaga por extinción. Pero también, que ninguna cultura se extingue de pronto y del todo, sino que su esencia y aun sus formas se adhieren y contagian y algo o mucho de ellas sobrevive en lo que inmediatamente le sigue y que todos somos hijos de nuestros abuelos moribundos o muertos y nada es puro (Tizón, 1998a: X).

3. La narrativa puneña de Héctor Tizón

Como recuerda Adrián Pablo Massei¹⁰, tras la aparición de *El cantar del profeta y el bandido* (su segunda novela), en 1972, Tizón había manifestado su propósito de elaborar una serie novelística en tres ciclos, en los que quedara registrado ese mundo cerrado, el puneño, con su historia, sus hombres y epopeyas, desde el siglo XVIII hasta la llegada del ferrocarril. A este propósito corresponden las siguientes novelas: *Fuego en Casabindo* (1969), *El cantar del profeta y el bandido* y *Sota de bastos, caballo de espadas* (1981), en las que se textualizan tres momentos históricos claramente diferenciados. A continuación, aparecerá *La casa y el viento* (1984) y *El hombre que llegó a un pueblo* (1988), que son, respectivamente, la novela del exilio y del regreso y que marcan el inicio de una segunda etapa en la obra de Héctor Tizón, más universal y también más individual, en cuanto al punto de vista adoptado para encarar la búsqueda de sentido, que da el tono general a toda la narrativa del jujeño.

Esto es así porque los personajes del jujeño, que son también los de esa Puna olvidada, callada y sola, parecen de antemano predeterminados, inmersos en el agobio de un mundo que el novelista funda desde sus primeras obras.

Al plantear las relaciones entre el «país real» y las comarcas imaginarias de la literatura que construye la narrativa de Tizón, conviene recordar el juicio que al respecto formula Leonor Fleming:

¿Y qué es la Puna? Esa alta meseta andina, árida y fría, que comienza en la frontera noroeste de la Argentina y continúa en el altiplano boliviano, atravesada por cadenas de volcanes, con grandes salares y algunas lagunas, cruzada por la Quebrada de Humahuaca. Pero esa es y no es la Puna de Tizón, porque la Puna de Tizón es sobre todo una invención. Sin embargo, esa Puna literaria existe porque los espacios literarios son espacios reales. Aunque los cartógrafos no los detecten, inciden en la realidad y la modifican (Fleming, 2006).

El mismo Tizón lo dice en uno de sus ensayos: «La Puna, el gran desierto lunar, cálido y frío más que un lugar geográfico es una experiencia» (Tizón, 2000: 179). Y continúa Fleming: «El espacio literario puede basarse en la geografía, incluir sus topónimos y los rasgos de su paisaje y de su gente, pero es más amplio y ubicuo. Leyendo a Tizón podemos conocer la Puna sin haber pisado nunca Jujuy» (Fleming, 2006). Tizón funda literariamente su mundo y lo sitúa en relación con una mítica Edad de Oro –como dijimos– en la página inicial de *Fuego en Casabindo*, la primera de sus novelas:

Aquí la tierra es dura y estéril; el cielo está más cerca que en ninguna otra parte y es azul y vacío. No llueve, pero cuando el cielo ruge su voz es aterradora, implacable, colérica. Sobre esta tierra, donde es penoso respirar, la gente depende de muchos doses. Ya no hay aquí hombres extraordinarios y seguramente no los habrá jamás. Ahora uno se parece a oro como dos hojas de un mismo árbol y el paisaje es igual al hombre. Todo se confunde y va muriendo.

10 «[...] Tizón proyecta sus tres primeras novelas como una trilogía histórica en la que pretende dejar registro de la presencia indígena en la Puna, de su lucha por sobrevivir en un medio geográfico y climático hostil, así como de la llegada del progreso y de su encuentro con las tradiciones autóctonas. Su novela del adiós, *La casa y el viento*, también se postula como registro de esa realidad que el personaje desea grabar en su mente, antes de marchar rumbo al exilio. Finalmente, su novela del retorno, *El hombre que llegó a un pueblo*, nos devuelve a la aridez del altiplano y a la llegada de una carretera que no se sabe muy bien adónde conduce, pero que acarrea profundos cambios en los modos de vida de los habitantes del lugar» (Massei, 1998: 15-16). A propósito de esta última novela, cf. Marta Elena Castellino. «El tema del mal, la redención y la culpa en *El hombre que llegó a un pueblo*, de Héctor Tizón», que postula otra interpretación al conflicto presentado, más allá de la dialéctica tradición / progreso.

Los que escucharon hablar a los más viejos, dicen que no siempre reinaron la oscuridad y la pobreza, que hubieron aquí grandes señores, hombres sabios que hablaban con elocuencia, mujeres que parían hijos de ánimo esforzado, orfebres de la madera, de la arcilla y de los metales de paz y guerra, músicos, pastores de grandes majadas y sacerdotes que sabían conjurar los excesos divinos [...] Pero eso ocurrió en otros tiempos [...] La última batalla –por el dominio de estos páramos– quizá fuera consecuencia de aquel vago recuerdo de grandeza. Pero, de todos modos, de este combate nada quedó. Salvo unos cantares y muchos muertos, algunos de cuyos cuerpos errantes fueron encontrados luego, lejos del campo de la lucha (Tizón, 1998c: 335).

He prolongado la cita para poner de relieve esos rasgos definitorios: ante todo, el peso de lo *omínoso* en relación con una naturaleza que debe ser conjurada; de allí la impronta que el mundo de las creencias supersticiosas ejerce sobre los hombres (entre ellas, la que proporciona el núcleo argumental de esta novela: la creencia de que un alma no puede descansar en paz hasta que no mire de frente a su matador¹¹); el mito de la edad de oro, cuyo fin se vincula históricamente con el combate de Quera (1875), librado por la posesión de las tierras que reivindicaban como propias los antiguos habitantes, frente al gobierno nacional que pretendía venderlas como tierras fiscales, con el resultado de una gran mortandad de los indígenas.

De todos modos, la decadencia de la zona había comenzado mucho antes cuando con la definición de las fronteras del estado nacional promediando el siglo XIX y la creciente importancia de la ciudad-puerto, Buenos Aires, las rutas comerciales se desplazaron radicalmente, abandonando el antiguo camino al Alto Perú que atravesaba estas zonas¹² y decretando la decadencia de este pueblo, «un pueblo que andaba a gatas por esta tierra seca y dura y que antes había sido capaz de crear más de dos mil cantares» (Tizón, 1998a: 339). Finalmente, la memoria colectiva como reservorio de esta pasada grandeza, y la importancia de la oralidad, aludida a través de los «cantares» populares.

Este ámbito geográfico es concebido, como señala Leonor Fleming, a partir de «La experiencia de una tierra de frontera, de un mundo marginado» (2006). La frontera se concibe aquí en relación con los conceptos de *centro / periferia*, analogados a los de *civilización / barbarie* (expuesto por Domingo Faustino Sarmiento en su clásico *Facundo*) y *tradicción / progreso*. Este paisaje –siempre según Fleming– «impone no sólo asuntos y personajes sino, sobre todo, una lengua; una lengua que ese paisaje lleva puesta y que implica una mentalidad» (2006). Porque, como afirma Octavio Paz, «cada tierra es una sociedad: un mundo y una visión del mundo y del tras-mundo» (Paz, 1971: 116).

Emiliano Matías Campoy, autor de una tesis doctoral sobre la narrativa de Héctor Tizón que aún permanece inédita como tal, ha difundido empero algunos aspectos parciales en diversas publicaciones periódicas, entre ellos, una entrevista al autor jujeño, titulada precisamente

11 Dice Tizón: «Los muertos se despiden; a los muertos les agrada dar un último paseo por los senderos conocidos, acariciar sus herramientas y armas antes de dejarlas, echar una mirada a sus gentes. Generalmente no andan de noche, por temor a los perros; vagan de día, confundidos en la luz. Los que mueren lejos de sus casas tardan más en subir porque deben venir a despedirse» (Tizón, 1998c: 368).

12 «Espacio privilegiado en las rutas coloniales al Alto Perú y aún antes vía de acceso de la dominación incaica y de confrontación o contacto entre los pueblos autóctonos; su apogeo estuvo vinculado al comercio con el virreinato del Perú, y su declive, a la tardía creación del virreinato del Río de la Plata y el monopolio del puerto de Buenos Aires. Límites recientes en términos históricos, impuestos desde Madrid en el último tercio del siglo XVIII y fijados en el XIX cuando después de las Independencias se consolidaron las nuevas naciones, terminan por dividir un territorio que abarcaba una misma cultura andina, haciendo de una región, dos periferias. En el artículo «Equivocos» Tizón lo explica y toma partido «Yo pertenezco justamente a la cultura alto-peruana, no a la cultura del resto del país o pampeana» (Tizón, 1996: 120).

«Héctor Tizón: el arte como ejercicio de la libertad», en la que se destaca «el rescate de una cosmovisión arcaica, reticente a lo nuevo y doblegada por el progreso», y agrega que este «rescate del legado cultural que conservaba la memoria del menguado esplendor de las llamadas provincias históricas, por su activa participación en las luchas por la independencia nacional, corresponde fundamentalmente a sus primeras obras» (Campoy, 2018: 304-305), como ya se dijo.

En un mundo tal, en que «todo se confunde y va muriendo» no sorprende la coexistencia de vivos y muertos en un mismo espacio ambiguo, que elige la fiesta de «San Santiago» como vértice significativo¹³. Dentro de este espacio tiempo lo más saliente es «el insistente desdibujamiento de los límites que separan a los vivos de los muertos. En su reiteración, esta contigüidad entre la vida y la muerte funda uno de los núcleos de significación más importantes que proponen los textos de Tizón» (Amar Sánchez y otros, 1982: 636-637). La razón es la que dábamos anteriormente respecto de la índole misma del mundo tizoniano; como señalan Amar Sánchez, Stern y Zubieta: estas apariciones o encuentros de índole sobrenatural tienden a mostrar que «el mundo de los vivos, en sí mismo» es el que a raíz de su marginación histórica, se presenta como «un orbe muerto». En resumen, continúan las autoras, «Tizón convoca la historia para presentar un mundo de seres alienados [...] dentro del cual todo acontecer se acepta como una ley mecánica e inevitable» (1982: 637). Sin dejar de reconocer la veracidad de este aserto, se podría agregar que esa convivencia natural entre vivos y muertos es otro elemento característico de esa cosmovisión arcaica que hemos mencionado¹⁴.

La historia en sí se abre con la llegada del hombre muerto al pueblo (el tuerto), y se cierra con el arribo del victimario (el mayor López) y el esquema argumental de la novela es la crónica de esa búsqueda (asimilada al descenso de Odiseo al Hades, a través del epígrafe), compuesta por una serie de fragmentos sin coherencia temporal clara (a favor de la insistencia en el acto de «recordar») que es referida por la conseja popular:

Cuentan que a uno de estos [muertos en la batalla de Quera] un niño halló en un zanjón, mientras jugaba. Al cadáver le faltaba un ojo; por lo demás, aunque muerto hacía muchos días, parecía tranquilo, sin las rigideces que al cuerpo deja el alma que lo abandona de golpe y huye antes de que se corrompa (Tizón, 1998c: 335).

Proliferan las expresiones como «dicen», cuentan...»; «algunos... otros...». Así, «la orquestación polifónica de esta serie de voces anónimas va dibujando el proceso de plasmación de un relato oral colectivo; y, por el otro, esta suerte de contrapunto coral termina haciendo de la ‘voz’ la sinécdoque dominante del texto narrativo» (Amar Sánchez y otros, 1982: 638).

Ese pantónimo mencionado –«Puna»– constela una serie de términos geográficos o topónimos como Cochino, Yavi, Abra Pampa... pueblos reales diseminados en la geografía del Altiplano, pero también «Ramayoc», comarca inventada por Tizón al modo de Comala o Macondo, pero que espeja la decadente realidad del paisaje y el hombre que lo habita: «El pueblo de casas

13 Es significativa la elección de Santiago, el santo caballero y guerrero, que sirve de interlocutor al alma del jinete muerto, del que ha luchado y muerto violentamente y dice: «[...] ‘Yo no he querido esta pelea, señor Santiago, yo no tenía entusiasmo’. Dijo también, aunque sus labios no se movieron, ‘yo me estaba muy quieto, pero elegí de este lado’. Santiago no se movía, impasible. [...] Entré en Cochino como si tal cosa, espada en mano. Entonces creí darme cuenta de que ello era porque no había perdido la costumbre de matar. Lo mismo ellos. ‘Vos galopabas en medio y yo te vi. Reconocí tu sombrero, adornado con una cinta trenzada de granadillas de la Pasión’» (Tizón, 1998c: 353).

14 Un ejemplo de esta particular «contigüidad» podría ser la celebración de la feria de Semana Santa, que, en Yavi, se realiza a las puertas del cementerio.

abandonadas cuyas techumbres, alabeadas por la ausencia, empezaban a derrumbarse y lucían como caries en esa boca sin risa ni rumores, ni música [...] Solo un milagro haría que la vida perdurase en este lugar» (Tizón, 1998a: 403), tal como se lee en el comienzo de su segunda novela, *El cantar del profeta y el bandido*, cuya acción se sitúa temporalmente luego del combate de Quera, al que se alude en más de una ocasión, y la llegada del ferrocarril a La Quiaca (tanto el ferrocarril como el camino, símbolos ambos de progreso, tendrán en la obra tizoniana una valoración ambigua, como veremos a propósito de *El hombre que llegó a un pueblo*).

Otro elemento de continuidad con la novela anterior está dado por el hecho de que uno de los personajes principales, el contraventor Rosendo López, se presenta como hijo de la Cruceña y el mayor López ya mencionado, que había lanceado en un ojo a un hombre en el combate de Quera.

En este texto, del mismo modo que en *El hombre que llegó a un pueblo*, encontramos cabalmente presente el conflicto ya mencionado entre los «asideros ortodoxos de la fe que propone el orden eclesiástico» (Amar Sánchez y otros, 1982: 639) y la religiosidad primitiva que domina ese medio, con todas las variantes de la superstición y la leyenda. En este caso, el texto nos ofrece una reconstrucción polifónica y ambigua de dos figuras aludidas: el bandido Ubenceslado Corimayo, muerto y resucitado, y el profeta Pelayo, que asume la estatura mesiánica de un redentor, bien que grotescamente realizada.

Formalmente dividida en dos partes, la novela se inicia con la llegada del párroco a Ramayoc, y finaliza con su partida. Este hecho configura de algún modo el fin de todo el pueblo.

«Estableciendo una relación de simetría con la figura del párroco, se sitúa, también en ambos extremos del relato, la imagen del Comisionado, quien, sentado a la puerta de su almacén, contempla el desfile de la historia por la calle mayor de Ramayoc y asume la función de cronista» (Amar Sánchez y otros, 1982: 640). A través de su conciencia se focalizan mayoritariamente los relatos de la segunda parte, mientras que la primera corresponde a la enunciación del Contraventor que –como testigo ocular– expone su versión de la historia, que es continuamente contradicha por otras voces o por él mismo. Su relato contribuye a delinear las figuras aludidas en el título de la novela, en un juego entre lo sagrado y lo profano, entre el mito y la historia, «entre las motivaciones y determinaciones reales y las entidades que plasma la superstición y la leyenda» (Amar Sánchez y otros, 1982: 640), entre la geografía real y la mítica.

Pero el mundo novelesco de Tizón no es solo espacio, sino también tiempo, historia. Los críticos han puesto de relieve las particularidades de este «buceo en un pasado no inmediato, y a la vez fantasmagórico, donde la búsqueda histórica se encabalga con el rescate de elementos míticos» (Amar Sánchez y otros, 1982: 636). Del mismo modo se relaciona esta actitud de «universalización» de la historia local con «la intensa preocupación por el rescate de una cultura sumergida» (Amar Sánchez y otros, 1982: 636).

Así, entendemos por qué de la gesta emancipadora solo se rescata en la narrativa tizoniana el episodio del denominado «Éxodo jujeño» de 1812, tal como ocurre en *Sota de bastos, caballo de espadas* (considerada su novela más propiamente histórica), y que este hecho histórico –aun siendo fundamental para el desarrollo de la trama– quede subsumido en la problemática individual de sus personajes, envueltos en una aventura que tiene mucho de realismo mágico y también del componente bíblico, que es otro de los ingredientes del trasfondo ideológico de la obra de Tizón. En este caso, la idea de una profecía, un Precursor y un Mesías con la marca de una estrella en la mano campea por las páginas, entretejida con las alternativas de la lucha contra las fuerzas realistas.

La novela se divide en dos partes. La primera, titulada «Pulperos, caballeros, pordioseros» (tomado de la expresión popular que detalla la parábola social de los conquistadores en estas

tierras), presenta los hechos anteriores al momento crucial del abandono e incendio de la ciudad, aunque se concentra en la historia de Teotilde y Manuel de Urbata, padres de un niño que se marchó tras un cerdo blanco y que retornará –luego de presenciar el ajusticiamiento de Tupac Amaru– trayendo ocultos ciertos documentos desde Chuquisaca.

La segunda parte, titulada «El centinela y la aurora» es la que narra el episodio histórico propiamente dicho, ero envuelto en una proliferación de otras historias que adensan y complejizan el espesor semántico del texto, casi como relatos autónomos, en los que la multiplicidad de versiones crea un efecto de desconcertante ambigüedad.

A continuación, y en orden a ocuparnos solo de la narrativa puneña de nuestro autor, podemos ubicar la novela breve *El hombre que llegó a un pueblo* (1988), texto que pertenece, al decir de los críticos, a una etapa de cambio en la escritura tizoniana; ya que –como afirma Leonor Fleming– «Tizón va dejando atrás la visión romántica de una arcadia perdida, recuperada en el cantar, en la leyenda o en la escritura, mientras se extingue en la realidad» (Fleming, 1993: 6), al par que se abre a una nueva evaluación de la llegada del progreso a la zona norteña, «juzgada no ya en términos axiológicos, sino como un hecho inevitable que importa pérdidas y ganancias» (Massei, 1993: 112).

En efecto: el tema de *El hombre que llegó a un pueblo* es, en primera instancia, el choque entre una sociedad clausa, tradicional, encarnada en ese «pueblo» aludido por el título y los potentes vientos de renovación que amenazan con aventar toda esa forma de vida, representados por los hombres que vienen a construir un camino, símbolo de apertura. Se verifica así un contraste cultural que ha sido frecuentemente señalado en la narrativa de Tizón y que reconoce como instancias contrapuestas el primitivo mundo andino, con fuerte impronta indígena, y el mundo de la civilización, el mundo letrado de las ciudades¹⁵. Esa suerte de dicotomía *centro / periferia* se traslada a la escritura y, así, frente a la realidad de la Puna «que es percibida como agonía, desintegración y muerte de la cultura, la historia y hasta de la misma sociedad, Tizón elabora su novelística utilizando los materiales que encuentra en la tradición cultural puneña, por un lado, y por el otro, los procedimientos y recursos que la serie de la narrativa transculturadora le provee» (Tendler, 1989: 158).

De todos modos, una lectura más profunda del texto que nos ocupa, como de otros de Tizón, nos permite advertir que –bajo el aparente problema bicultural– subyace algo más: una peculiar visión de la condición humana que –enraizada en un entorno regional y aun condicionada por él, supera ampliamente la problemática aludida. Vale decir que el enfoque transculturador debe ser complementado por otra indagación diferente, y que tienda a desentrañar ciertas constantes significativas, de naturaleza claramente axiológica, cuando no religiosa.

El forastero que llega al pueblo huyendo de la cárcel dibuja un itinerario de búsqueda, que en primera instancia es la de alejarse de la prisión –física, real–, si bien esta decisión no aparece desde el comienzo como un bien valorado: «no estuvo entusiasmado [...] o no quería estarlo»;

¹⁵ Elida Tendler habla, a propósito de Tizón, de una escritura «transculturadora» (en la terminología de Angel Rama) en tanto sus textos «recuperan áreas de significación que habían sido desdeñadas y descartadas por la tradición (literaria y cultural) hegemónica argentina, de ahí el hecho de que se presenten como desagráviando las interpretaciones reductivas y selectivas, en nombre de una contracultura, de una cultura considerada arcaica, es decir, desactivada históricamente e improductiva en la actualidad. En esta recuperación y conexión con un pasado que había sido olvidado, dejado fuera de la memoria histórica nacional, Tizón realiza distintas operaciones de acceso y rescate: procede básicamente a reinterpretar esa zona de representación y significación, a desafiar las formas que sostienen la versión oficial y elaborar un discurso narrativo técnicamente moderno. Su trabajo sobre el lenguaje y la construcción del texto se orienta hacia el mantenimiento de la percepción y la mirada identificadas interiormente con esa cultura tradicional» (1989: 158-159).

«le daba igual», son algunos de los sintagmas que contribuyen a sustentar esta afirmación de un estado de indefinición por parte del personaje, que se considera a sí mismo como «forastero de camino hacia ningún lado» (Tizón, 1998b: 463), que «llegara involuntariamente al pueblo» (Tizón, 1998b: 470), como término de un «viaje sin destino, hasta ahora» (Tizón, 1998b: 439).

La pintura del pueblo es en sí misma la de esa decadencia reiteradamente aludida, y puede ser la de cualquiera de estos pueblos puneños en la actualidad (quizás hasta corregida y aumentada): «Aquel pueblo tenía por entonces cuarenta y seis casas de adobe –como la iglesia– con sus cocinas, cobertizos y corral; diecinueve de ellas habitadas; a dos mil quinientos metros sobre el nivel del mar y aislado entre montañas» (Tizón, 1998b: 437).

Este mundo reúne muchas de las características que se señalan a propósito de la novela *La peste*, del escritor existencialista Albert Camus: similar mundo estático y encapsulado, en el que la historia es una suma de acontecimientos sin orden intrínseco; la epidemia es una de las formas de expresión de un mal puro e infundado que conduce a la constatación de nuestra condición absurda y, por lo tanto, a una ética tan atemporal.

La idea de azar y de indiferencia valorativa que ha parecido imponerse al comienzo de la novela *El hombre que llegó a un pueblo*¹⁶, se convierte cada vez más en una reflexión sobre esa misma condición precaria del ser humano y sobre la vacuidad de las relaciones interpersonales (tema de la máscara, del doble). Así, el hombre, junto a los habitantes del pueblo –esos hombres solitarios, duros y ásperos como la tierra que habitan– busca una respuesta que atañe en última instancia al sentido del mal y al valor de la libertad humana en un mundo herido, degradado. Y es aquí donde el hipotexto bíblico se entreteje admirablemente, en la novela de Tizón, con circunstancias histórico-geográficas concretas: la realidad de un territorio largamente marginado, habitado por los derrotados de una batalla librada no ya contra los invasores y enemigos, sino contra la pobreza, la injusticia y el olvido, que repite a escala regional el drama universal de una realidad caótica.

Estos personajes se debaten en la absoluta soledad y en la mayor resignación y perciben agudamente la falta de libertad, pero no entendida en el sentido de «libertad política» (ya que ni siquiera la lucha por la independencia aludida en *Sota de bastos, caballo de espadas*, como veremos, parece ofrecer alguna esperanza), ya que este concepto resulta demasiado abstracto para hombres cuya principal preocupación es la supervivencia en lucha con ese medio hostil, que adquiere el valor de «lo tenebroso», enunciado por Kusch, según señalamos anteriormente. Y tampoco parece existir para ellos la capacidad de libre determinación (ni la libertad de actuar ni la de elegir): «Vivir es moverse, y ya no te podís mover. Y yo me puedo mover pero no sé para dónde» (Tizón, 1998b: 319), sino una especie de condicionamiento ontológico que los convierte en seres atados a un destino, en la que el concepto mismo de libertad parece ser cuestionado, puesto en discusión.

4. El tema de la libertad

En la novela *El cantar del profeta y el bandido* hay un pasaje que resulta clave en relación con el planteo del tema de la libertad:

- Yo no quiero esto; no lo resisto. Me voy.
- Usted es libre, señor, usted puede irse...

¹⁶ A partir de una definición temporal como la siguiente: «Algunos cuentan que el comienzo de la historia que se va a narrar sucedió en tiempos del gobernador Oviedo [...] Otros, en cambio, son menos precisos y conjeturan que todo ocurrió antes, cuando los días eran más largos que los de ahora y un mes era como un año y los hombres dormían tan poco como los pájaros» (Tizón, 1998b: 455).

–¡Libre! Como si alguien lo fuera. Nadie es libre; la vida está llena de resistencias, no hay libertad.

El funcionario, quizá pensando en su propia vida, contestó:

–¿No tenemos acaso destino? El destino manda y la libertad es igual que el destino. Con solo uno ver estas paredes basta para darse cuenta. Hay libertad para ver; para ir mirando la vida; pero también hay libertad para hacer lo que uno quiera, así dicen.

–Míenten. Hay que separar una cosa de la otra. Perdón pido, pero cagarse en Dios no es un acto de libertad sino un abuso.

–Padre, usted mismo quiere irse y no se irá hasta que llegue esa carta, dígame entonces si no es verdad, como lo tengo visto, que el hombre se hace libre cuando aparece la casualidad.

Solo al cabo de un tiempo, cuando ya estaba el pensamiento volando sobre otros campos, el cura contestó, muy por lo bajo:

–Sí y no. Digo, sí para unos, no para otros. El alma es como una flecha, pero también está la trabazón del cuerpo (Tizón, 1998a: 519).

Aun así la lucha por la emancipación aparece como un hecho de valoración incierta. Es significativo que en *Sota de bastos, caballo de espadas* –que, como dijimos, es la más propiamente histórica de las novelas de Tizón, y cuyo recorte temporal corresponde precisamente a los años de luchas en el noroeste argentino por asegurar la recién conquistada libertad política– el único episodio textualizado sea el del éxodo jujeño, la orden dada por Manuel Belgrano de abandonar y arrasarse la ciudad: un momento de dolor y no de gloria; que lejos de promover el entusiasmo patriótico, lo que genera, al menos en la visión que asumen los personajes de la novela, es la resistencia y la duda:

El bando –tres carillas de lectura– se conoció temprano en la mañana y calló sobre la villa, que ya tenía sus brazos abiertos a la derrota y a la entrega. Avanzaba el enemigo y todo debía ser destruido, incendiado y arruinado para que las tropas nada encontraran a su paso. ¿Pero quién era ese impío que así lo ordenaba? ¿Y en nombre de quién?¹⁷ (Tizón, 1998b: 139).

Seguramente Tizón se propone relatar los hechos que atañen especialmente a su «patria chica», pero en esa historia hubo también momentos de gloria, como los triunfos de Salta y Tucumán¹⁸, obtenidos por el mismo Belgrano, que aparece como personaje en la novela, pero a quien no se nombra: solo se lo alude como «el caudillo»; se lo evoca en el momento supremo de esta decisión que afectará la vida de muchas personas:

En una habitación de paredes desiguales enjalbegadas, gruesas, rugosas, el caudillo, en camisa, pantalones de paño de bayeta blanca y botas, escribe y piensa de a momentos sobre una mesa pequeña [...] El espectáculo de la calle, del mundo, nunca le ha gustado al general; él es un humanista, un teórico de la economía –piensa– acaso un ratón de librerías, y esta carga de soldado le viene mal; pero aún cree que las ideologías son más importantes que la vida, y vuelve a su escritorio. No cambiará una sola palabra del bando, leído ya en todas las esquinas, redobles previos del tambor (Tizón, 1998b: 156-157).

¹⁷ Con estas palabras, el narrador parece hacerse eco de lo que «escribía el jefe Tristán a Goyeneche: 'Belgrano es imperdonable por el bando del 29 de julio'. Cuando pasó sus ojos sobre aquel ultimátum le calificó de 'bando impío'» (Carrillo, 1989: 149).

¹⁸ En reconocimiento a estos triunfos, se le obsequió a Belgrano la famosa «tarja», actualmente exhibida en el Museo Histórico Nacional: «El objeto en sí [es], una compleja obra de platería, [...] una reunión de piezas desemejantes, formadas por follajes, frutas, flores, animales y figuras humanas, que se yuxtaponen o sobreponen las unas a las otras, para constituir un todo, proporcionado y esbelto en sus líneas generales, sin duda alguna, pero fantástico y desconcertante en su composición». En: <http://arimlunapiedrasyzafiros.blogspot.com/2010/06/la-tarja-de-potosi.html>.

La idea que parece destacarse en esta especie de soliloquio del personaje es el peso de la ideología por sobre la realidad. Para el hombre concreto, el de esta zona, la verdad está en la tierra, en el aferrarse a lo propio, en el «estar»: «Él lo ha soportado casi todo: perdió su vaca, su casa, su mujer, su jefe, pero no quiere irse; el solo pensamiento de vagar por lados que no conoce hace que tiemble el cuerpo y se niegue a andar» (Tizón, 1998b: 351). Recordemos lo dicho anteriormente, en relación con el pensamiento del filósofo Rodolfo Kusch, cuando afirma que la cultura quichua era profundamente estática y era el suyo un estatismo que abarcaba todos los aspectos de la vida, que giraba en torno del estar aquí, vale decir, el vivir aferrado a una naturaleza –aun hostil– y a una determinada organización política y social. Este mundo estático se inmoviliza «en el esquema mágico que ha hecho de la realidad» (Kusch, 1962: 194).

La guerra es sentida como ajena: «–Se equivoca, mi coronel –dice el otro, aunque parece no hablar–. Esta guerra es solo suya, no nuestra. Nosotros solo morimos» (Kusch, 1962: 293). Únicamente en boca del personaje del hijo perdido, el hombre señalado por una estrella en la mano, parece expresarse la adhesión a las ideas emancipadoras: «‘No hay hombre que tenga una razón para arrodillarse delante de otro’, dije. ‘Y lo que es bueno para un hombre debe ser bueno para un pueblo’» (Tizón, 1998b: 79). Pero se trata de una formulación muy general, que no halla eco en el sentir del conjunto de los pobladores, para quienes tales «rencillas» aparecen más bien como ajenas, cuando no perniciosas, como si la vida real pasase por otro lado, tal como manifiesta doña Teotilde, la madre del elegido: «Esta tierra es nuestra, la limpiamos de alimañas y nos pertenece. El conde de Chinchón puede seguir dictando sus ordenanzas que nadie cumple y pueden el rey y la reina seguir hablando en francés y en italiano, que nadie los entiende» (Tizón, 1998b: 84). Los actos heroicos parecen carecer de importancia, como cuando se alude a varios ajusticiados por su adhesión a las ideas de libertad, entre los que se cuenta Tupac Amaru, y otros: «He visto que un hombre en la plaza ha sido ahorcado viviendo a la libertad y bien puedo yo morir ahorcado por cosas más importantes» (Tizón, 1998b: 115).

En todo caso, las noticias de estos hechos –ocurridos en España, Lima y la también remota Buenos Aires– llegan lejanas y desvaídas, cuando no tergiversadas: «Se dice que ya no hay gobierno. Que el rey es preso de los franceses y que un grupo de gente bilingüe se ha encaramado al poder después de que los ingleses fueron rechazados en el puerto de Buenos Aires» (Tizón, 1998b: 120).

El problema de la libertad parece relacionarse, en última instancia, con el del «silencio de Dios»:

También el diablo es hablantín.

Se oyó un murmullo y otro, no se supo quién, contestó como para sí:

–Él es libre. No necesita ni de la alegría ni de la pena. Habla clarito por su boca y todos sabemos que ahí está porque su voz es puntiaguda y olorosa. La de Dios ni se oye y todos la confundimos.

–Dios tiene un libro escrito y ni necesita hablar.

–Los pobres no sabemos leer (Tizón, 1998b: 343).

En última instancia, no hay una esencia humana porque Dios no está y todo se resuelve en un caos de existencias concretas:

Soñamos, dicen que aún desvelados soñamos vivir; o que la vida es nada más que una propuesta que, a medida que vivimos o envejecemos, vamos desvirtuando; y luego también está la muerte que intentamos exorcizar con burlas o rezos, con actos gratuitos o solemnes, con el olvido o los

discursos como formas de simulación. No existe, según parece, la vida ni la muerte. Solo existen vidas y muertes aparentes, como gestos (Tizón, 1998b: 287-288).

A esta misma conclusión parece arribar el hombre que llega al pueblo, luego de algunos «encuentros con la muerte», cuando lo llaman para atender a una anciana moribunda y su «Huerto de los Olivos»: un largo soliloquio en el que reflexiona acerca de la noción de Dios y la libertad humana:

Quizás ya no pueda más –piensa el hombre. Hace mucho que está absorto mirando de pie en el fondo de la casa, donde antes pudo ser el huerto [...] Ellos no son libres, están unidos a sus piedras, viven en un país muerto. Y yo soy un dios impotente, apesado y cautivo por la veneración egoísta de estos locos que sólo ven su salvación en Dios, pero ese dios es como un viejo pez agonizante en una charca (Tizón, 1998b: 499).

Y luego, ante la deserción del pueblo: «–Señor: ayúdame como antes me ayudabas. ¿Es cierto que me ayudabas, verdad?» (Tizón, 1998b: 493) y «–¿Qué haré? Me has traído hasta aquí ¿para qué? ¿Qué es lo que podemos ofrecer de mejor? Todavía hay algunos que están dispuestos» (Tizón, 1998b: 494). Tiene también su calvario: la humillación del castigo sufrido a manos del sobrestante que capitanea el grupo de obreros viales, cuando intenta que abandonen el pueblo; el rechazo del pueblo y la experiencia del *silencio de Dios* («Alguna vez Dios nos manda comer mierda», Tizón, 1998b: 97). Luego de esta derrota, el hombre metido a redentor permanece «tres días en cama» y luego se reintegra a la vida del pueblo, fracasada su intención redentora, como un muerto: «El hombre flaco envejeció como todos y jamás volvió a dirigir la palabra en forma directa a ninguno [...] Al cabo de los años ya casi nadie sabía cómo ni cuándo el hombre había llegado al pueblo. Y aquellos que quizás alguna vez pudieron haber visto en él la voluntad de todos alzándose contra la incuria y el olvido, abrazaron otras causas o se acogieron a otras promesas y consuelos» (Tizón, 1998b: 120).

Del texto se desprende una visión pesimista de la naturaleza humana, que habla de una condena en el tiempo y de la radical ajenidad de Dios. Así, se arrastra una culpa que es inherente a la naturaleza humana y que no puede ser redimida, porque se ha perdido cualquier religación con lo sobrenatural. En eso consiste el error del hombre moderno: querer reconquistar el jardín del Edén con las solas fuerzas humanas. Si se pierde la explicación sobrenatural para el dolor y el sufrimiento, el mundo no tiene sentido, de allí la indiferencia final por parte del hombre y la resignación amarga por parte del pueblo. En todo caso, lo único que subsiste es la inalterable tranquilidad del paisaje:

Bello es el paisaje en este rincón del mundo. La tierra es árida y sembrada de piedras blancas y rojas, pero es verde en los faldeos que van a morir suavemente en las hondonadas donde crecen salvajes la verbena y el poleo. El viento sopla solo en las tardes, pero cuando el aire está quieto el cielo es azul plácido y sin nube y algunas aves lo cruzan de este a oeste. Nadie sabe a dónde van ni de dónde viene. Los pocos árboles del páramo han sido plantados por el hombre y son objeto de una oscura veneración. Aquí amanece más temprano y atardece antes y las sombras que proyectan los peñascos son temblonas y transparentes como el reflejo del agua (Tizón, 1998b: 505).

5. Conclusiones

A través de este somero recorrido por la obra del escritor argentino Héctor Tizón hemos visto cómo, en respuesta a las incitaciones epocales, pero también al peso de toda una cosmovisión

arcaica –transmitida por sus niñeras aborígenes, que le legan también esa oralidad penetrada de quichuismos– como reiteradamente manifestara, se va configurando un orbe narrativo original y denso, expresado en un lenguaje también propio.

Esta elección, como recuerda reiteradamente Leonor Fleming, crítica literaria y amiga del escritor, no significa de ningún modo la caída en «el vicio del regionalismo, del color local y del folklorismo» (Tizón, 1996: 120). De todos modos, el paisaje puneño persiste y pervive en su narrativa. En el artículo «Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje», Foffani y Manzini escriben: «El paisaje no es el marco que encuadra la historia o a los personajes; el paisaje es la historia misma, porque así como el personaje engendra el paisaje, en un movimiento de endogénesis, también los personajes y sus historias sólo pueden ser concebidos en ese paisaje» (Foffani y Mancini, 2000: 279).

En esta suerte de determinismo geográfico, los personajes tizonianos arrastran una existencia en la que el concepto mismo de libertad es puesto en cuestión en reiteradas ocasiones, en la concepción pesimista de un dejarse estar que no parece tener horizontes:

La costumbre de vivir, el impulso, la inercia, le mantenían en este mundo. Y la vida era esa música profunda de compases apagados [...] serpentinas de viento, goterones; viento sobre los hechos, hálito de las siestas; tronar del cielo. Era el flujo dorado. Era el Tiempo. Fuerza invisible y lenta que corroe, debilita, acumula, destruye. Que entorpece el ala de las aves, licúa las osamentas de los muertos, que seca los ojos (Tizón, 1998b: 346).

Bibliografía

- AMAR SÁNCHEZ, Ana; STERN, Mirta; ZUBIETA, Ana (1982). «La narrativa entre 1960 y 1970. Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández». In: *Historia de la literatura argentina, Tomo 5*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 625-648.
- ASTRADA, Carlos (1949). «El existencialismo, filosofía de nuestra época». In: *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras-UNCuyo, tomo I, pp. 349-358.
- BORDA de ROJAS PAZ, Nerva (1986). «Kusch: expresión de una estética americana». In: MATURO, Graciela et al. *Literatura y hermenéutica*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- CAMPOY, Emiliano Matías (2018). «Héctor Tizón: el arte como ejercicio de la libertad». *Landa*, 7.1, pp. 304-322.
- CARRILLO, Joaquín (1989). *Jujuy. Apuntes de su historia civil*. Jujuy: Universidad de Jujuy.
- CASTELLINO, Marta (2002). «El tema del mal, la redención y la culpa en *El hombre que llegó a un pueblo de Héctor Tizón*». In: *Hispanismo en la Argentina; Los portales del siglo XXI*. San Juan: Universidad Nacional de San Juan.
- COLY, Youssoop (2012). «Claves del existencialismo en la novela *En vida* de Haroldo Conti». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 41, pp. 345-364. https://doi.org/10.5209/rev_ALHI.2012.v41.40308
- ECHEGOYEN OLLETA, Javier (1997). *Historia de la Filosofía. Volumen 3: Filosofía Contemporánea*. Madrid: Editorial Edinumen. <https://www.e-torredebabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiacontemporanea/Sartre/Sartre-Angustia.htm>
- FLEMING, LEONOR (1993). «Centros y periferias. Una voz de fronteras: Héctor Tizón». *Diálogos* 2, pp. 6-8.
- FLEMING, LEONOR (1996). «Diálogos entre novelistas argentinos y españoles (presentación)». *Revista de Occidente*, 179, Madrid, pp. 79-84.
- FLEMING LEONOR. (2006). «La narrativa de Héctor Tizón: una lengua de frontera». In: *Viejas y nuevas alianzas entre América Latina y España, España: 1620-1627*. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00104678>.
- FOFFANI, Enrique; MANCINI, Adriana (2000). «Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje». In: DRUCAROFF, Elsa. «La narración gana la partida», vol. II del ciclo *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, dirigido por Noé Jitrik, pp. 261-288.
- KUSCH, Rodolfo (1962). *América profunda*. Buenos Aires: Librería Hachette.
- KUSCH, Rodolfo (1966). *Indios, porteños y dioses*. Buenos Aires: Stilcograf.
- KUSCH, Rodolfo (1977). *El pensamiento indígena y popular en América*. Buenos Aires: Hachette.
- KUSCH, Rodolfo (1978). *Esbozo de una antropología filosófica americana*. Buenos Aires: Ed. Castañeda.
- LAGMANOVICH, David (1974). *La literatura del noroeste argentino*. [s.l.]: Editorial Biblioteca.
- MASSEI, Adrián (1998). *Héctor Tizón; Una escritura desde el margen*. Córdoba: Alción Editora.
- NIBORSKI, A. (2019). «Rodolfo Kusch». *Letra urbana, Revista digital de cultura, ciencia y pensamiento*. <http://letraurbana.com/articulos/rodolfo-kusch/>
- PAZ, Octavio (1971). *Posdata*. México: Siglo XXI.
- PÉREZ, Alberto Julián (2003). «El pensamiento de Rodolfo Kusch: una manera de entender lo americano». *Mitológicas*, Vol. XVIII, Buenos Aires, pp. 59-66.
- TENDLER, Elida (1989). «La configuración del paisaje, una operatoria transculturadora en la escritura de Héctor Tizón». In: *Cuadernos de Literatura*, 4, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste. <https://doi.org/10.30972/ct.043309>
- TIZÓN, Héctor (1996). «Equívocos». *Revista de Occidente*, 179, Madrid, pp. 120-125.
- TIZÓN, Héctor (1998a). *Obras escogidas. I Cuentos y novelas*. Buenos Aires: Perfil libros.
- TIZÓN, Héctor (1998b). *Obras escogidas. II Novelas*. Buenos Aires: Perfil libros.
- TIZÓN, Héctor (1998c). *Tierras de frontera*. Jujuy, coedición de la Universidad Nacional de Jujuy y la Secretaría de Cultura de la Provincia. La versión ampliada fue editada por Alfaguara, en Buenos Aires, 2000.
- TIZÓN, Héctor (2000). *Tierras de frontera*. Buenos Aires: Alfaguara.

Marta Elena Castellino

Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo
Centro Universitario
Parque General San Martín
(5500) MENDOZA
República Argentina

CRÍTICA, LIBERTAD E INDIVIDUALISMO EN EL HOMBRE QUE AMABA A LOS PERROS

Pedro García Guirao

Universidad de Ostrava
República Checa
pedro.garcia@osu.cz

doi.org/10.15452/SR.2020.20.0003

Resumen. Este ensayo analiza la novela histórica basada en hechos reales *El hombre que amaba a los perros* (2009), centrándose en los temas de la libertad política, religiosa, sexual, artística y comercial o, más bien, en la ausencia de estas en contextos como la URSS, la España de la Guerra Civil, el México de los años 40 y, sobre todo, la Cuba del *Período especial* (1991-2000). Esa ausencia de libertades viene representada en la novela de Leonardo Padura por la corrupción extendida de los funcionarios y de los miembros del Partido, por las sangrientas cribas ideológicas y los asesinatos selectivos, por la persecución de las creencias personales, por el estigma social y político contra los homosexuales, por la censura de las artes y la imposición de un canon artístico, y por la falta de una libertad comercial que podría haber garantizado una vida cotidiana digna. De igual modo, este trabajo examina hasta qué punto la disolución y el colapso de la Unión Soviética (1991) y de los países afines –con los posteriores anuncios del *fin de la historia*– produjeron una fuerte crisis ideológica y política, aunque, fundamentalmente, una crisis de valores éticos que también recoge Padura en su novela.

Palabras clave. Cuba. Estalinismo. Libertades. Mundo postsoviético. Represión. Religión.

Abstract. Criticism, Freedom and Individualism in *The Man who Loved Dogs*. This essay takes as a starting point the historical novel based on true stories *The Man who Loved Dogs* (2009). The analysis focuses on issues related to political, religious, sexual, artistic and commercial freedom; or rather, to be more accurate, on issues related to the lack of these freedoms in contexts such as the USSR, Spain during the Civil War, Mexico in the 40's and, most importantly, Cuba during the *Special Period in Time of Peace* (1991–2000). This absence of individual freedoms is represented in Leonardo Padura's novel by a widespread corruption of public workers and Party members, by aggressive ideological sieves and selective killings, by persecutions of individuals' beliefs, by harassment and discrimination against LGBT people, by censoring arts and by an imposed artistic canon, and by a lack of commercial freedom that could have guaranteed dignifying daily living conditions. Similarly, this work examines to what extent the

collapse of the Soviet Union (1991) and like-minded countries –with the subsequent announced *end of history*– produced a deep ideological and political crisis, but above all, a crisis of ethical and moral values, both included in Padura's novel.

Keywords. Cuba. Freedoms. Post-Soviet world. Repression. Religion. Stalinism.

1. Introducción

Al final de una de las entrevistas concedidas por el escritor cubano Leonardo Padura Fuentes, el autor afirmaba que no le gusta escribir sobre política en sus novelas. Poco después, hablando sobre *El hombre que amaba a los perros* (2009), añadía: «[...] el asesinato de Trotski y el estalinismo me llevaron directamente a la política. Por muchas razones, para mi próximo libro llegué a la idea de escribir una novela sobre la libertad como concepto filosófico, como condición de vida del ser humano: la libertad política, religiosa, sexual, artística, comercial» (Newman, 2013:57).

El propósito de este ensayo es mostrar cómo ya existe en *El hombre que amaba a los perros* todo un tratado –más o menos velado– en torno a todas las libertades mencionadas con anterioridad, junto con una elaborada crítica contra los regímenes totalitarios del pasado y del presente, donde la ausencia y la persecución de estas libertades conviven con la dura supervivencia del día a día. Esta novela no solo se limita a hacer una crítica de los sufrimientos diarios del vivir en una cotidianeidad plagada de escaseces y represión sino que, además, presenta una serie de antidotos para que la historia de los totalitarismos no se repita, ni se prenda de nuevo la mecha de «[l]a leña seca del odio y el miedo» (Padura, 2009: 708)¹. Empecemos entonces por los itinerarios de la libertad sugeridos por Padura en esta novela histórica basada en hechos reales, donde se nos narra cómo el personaje de Iván Cárdenas Maturell (un aspirante a escritor al que el régimen cubano le cortó las alas literarias y acabó ejerciendo de improvisado veterinario) conoció a finales de los años 70 del siglo pasado en una playa cubana a un decrepito Jaime López (léase Ramón Mercader, 1913-1978), quien el 21 de agosto de 1940 asesinó a León Trotski en Coyoacán (México) en una operación secreta que se había gestado principalmente en la URSS, en la España de la Guerra Civil y en México². En este sentido, el libro es la «representación novelística de dos de los procesos históricos más traumáticos del siglo XX: el nazismo y el estalinismo» (Tabío, 2016: 110).

Antes de empezar conviene aclarar que la narrativa sobre esta falta de libertades en la literatura cubana (y/o latinoamericana), por supuesto no nace solo con Padura sino que hay toda una generación alrededor del desencanto revolucionario, donde destacan, entre otros, Abilio Estévez y Arturo Arango (Fornet, 2003: 19-20). A nivel continental, valga decir que el desencanto ante las revoluciones puede observarse con claridad, entre otros países, en México:

En América Latina, el tema de la revolución frustrada tuvo excepcional repercusión en México, donde se generó una novelística que, en la amplísima gama cronológica, literaria e ideológica que va de *Los de abajo* (1915), de Mariano Azuela, a *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes, acusaba a la revolución de haber secuestrado o corrompido los principios por los que se había luchado» (Fornet, 2003: 4).

Como veremos en lo que sigue, no es de extrañar que la crítica haya catalogado a Leonardo Padura como «...el escritor cubano más conocido del desencanto» (López, 2012: 1).

2. La libertad política

Desde el primer momento, Padura se muestra muy crítico –por medio de la voz de diferentes personajes– con el devenir de los contextos históricos que aparecen en su novela, esto es, con la degeneración progresiva de la Revolución Rusa de Febrero de 1917 y la Revolución de Octubre

¹ A partir de aquí usaremos la abreviatura HAP para referirnos a *El hombre que amaba a los perros*.

² Nótese que esos escenarios coinciden con los narrados en *La consagración de la primavera*, publicada por el escritor cubano Alejo Carpentier en 1978.

pero, sobre todo, con el ascenso al poder de Iósif Stalin a partir de la década de 1920, también con el papel de los comunistas en la guerra civil española (1936-1939) y en la II Guerra Mundial (1939-1945), con las actuaciones del Partido Comunista Mexicano (durante el período de la II Guerra Mundial) y con el llamado *Período Especial en Tiempos de Paz* que azotó Cuba durante al menos una década, a partir de 1991. En cualquier caso, ni esa crítica ni ese descontento serían suficientes para tachar al autor ni sus obras como «anti-castristas». Aunque el criterio de demarcación entre los autores cubanos descontentos con la Revolución y aquellos abiertamente anticastristas pueda parecer nimio, en realidad, los primeros «...sustentan su desencanto en las insuficiencias y contradicciones de una Revolución en la que creyeron o creen; los de la llamada ‘novela anticastrista’ parten de una supuesta traición, porque para sus autores la revolución realmente existente es, casi desde el principio, espuria e ilegítima» (Fornet, 2003:11). Teniendo en cuenta lo anterior, vamos a investigar esas «insuficiencias y contradicciones» de las revoluciones. Para que la libertad política hubiera podido darse en esos entornos habrían hecho falta como mínimo tres requisitos que podemos entresacar de la novela aquí estudiada.

En primer lugar, para que haya libertad política y democracia se hace imprescindible que exista la oposición. Para el personaje novelado de Trotski, uno de los errores imperdonables de Iósif Stalin habría sido confundir al adversario político con un enemigo mortal al que había que eliminar. Trotski reflexiona sobre ello en la novela cuando está en su exilio turco (1929-1933) y recibe la noticia de que su amigo, el agente judío Yakov Blumkin, ha sido condenado a muerte poco después de visitarlo y mostrarle su apoyo. En la novela, el narrador lo expresa del siguiente modo:

Pero esa vez Stalin había ido demasiado lejos: matar a los rivales por disputas políticas era cometer el mismo error que los jacobinos y abrir las puertas de la revolución a la venganza y la violencia fratricida. Una de las condiciones que siempre exigió Lenin (que no era muy piadoso cuando la política lo exigía...) fue que no corriera la sangre entre ellos. La muerte del pequeño Yákov tenía que servir para remover la conciencia de todos los comunistas que obedecían a Stalin. Blumkin puede ser el Sacco y Vanzetti de nuestra lucha... (HAP: 52)

Siguiendo los argumentos del filósofo alemán Carl Schmitt, el problema parecería estar en que en esa dicotomía *amigo/enemigo* siempre está latente la posibilidad de la guerra continua y, lo que es peor, que las fronteras entre *amigo/enemigo* se vuelvan borrosas y se deshumanice al enemigo para exterminarlo con más facilidad (1999: 60). En la novela podemos constatar que a medida que el estalinismo se iba haciendo fuerte, el perímetro de la enemistad iba creciendo del Partido a la sociedad pero también desde el Partido hacia sus propios miembros, en forma de purgas indiscriminadas. A continuación, el narrador nos advierte que sin oposición política ni libertad de expresión, la utopía soviética se tornó en una distopía que acabó devorando a sus propios hijos:

Tal vez el primer error del bolchevismo debió de pensar Liev Davidovich, fue la radical eliminación de las tendencias políticas que se le oponían: cuando esa política pasó del exterior de la sociedad al interior del Partido, el fin de la utopía había comenzado. Si se hubiera permitido la libertad de expresión en la sociedad y dentro del Partido, el terror no hubiera podido implantarse. Por eso Stalin había emprendido la depuración política e intelectual, de manera que todo quedara bajo el control de un Estado devorado por el Partido, de un Partido devorado por el Secretario General [...] (HAP: 331).

No obstante, ese odio mortal hacia el adversario político no es exclusivo de los periodos revolucionarios ni de las guerras civiles ya que, como podemos ver en el libro, una vez pasado el furor

revolucionario, el adversario sigue siendo un enemigo a combatir. Sin ir más lejos, Tom o Kotov (nombre real: Leonid Aleksándrovich Eitingon), el oficial de inteligencia soviético y organizador del terrorismo de estado estalinista, se lo explica a Ramón Mercader una vez que este sale de la cárcel después de 20 años y es condecorado en privado como *Héroe de la Unión Soviética con la Orden de Lenin y la Medalla de Oro* por haber matado a Trotski. Los dos se reúnen en Moscú para celebrarlo por todo lo alto³ y en esa celebración ética, Tom no solo confunde al adversario político con un enemigo al que hay que eliminar sino que promueve humillarlo, denigrarlo e injuriarlo. Tom se lo espeta en los siguientes términos al nuevo Ramón Paulovich/Ivanovich López⁴: «Esa es la táctica: eliminar al enemigo, pero además cubrirlo de mierda, de mucha, mucha mierda, que lo desborde la mierda» (HAP: 401).

En segundo lugar, otro requisito de la libertad política que aparece bosquejado en *El hombre que amaba a los perros* es el de la temporalidad del partido en el poder, o sea, el de la alternancia política mediante elecciones democráticas. Intentar perpetuarse en el poder, aun teniendo supuestamente las mejores intenciones revolucionarias (el derrocamiento de un zar tirano en el caso ruso y de un dictador militar como Fulgencio Batista en el caso cubano), va en contra de la libertad política que está en manos de la mayoría. A su vez, esa mayoría tiene derecho a la conversión política, es decir, a la libre elección o cambio de ideología o partido según su parecer. En consecuencia, la prohibición de los partidos políticos democráticos y el despliegue de la censura son enemigos de la libertad y de la pluralidad política. En la novela, la reflexión a propósito de ello sale de un discurso interior de Trotski sobre Stalin:

¿No habría enarbolado las justificaciones de la supervivencia de la Revolución para aplastar rivales, como en 1918 las utilizó Lenin para ilegalizar los partidos que junto a los bolcheviques habían luchado por la revolución? ¿Habría sido capaz de sostener la pertinencia democrática de una oposición, de facciones dentro del Partido, de una prensa sin censura? (HAP: 55).

Trotski sabía que la respuesta a todas esas preguntas retóricas era un rotundo no. Para Padura, la Unión Soviética no era la única que sentía esa fobia por la pluralidad política que identificaban con la división, el caos y la corrupción. Así nos lo hace saber de nuevo un narrador omnisciente al mostrar, por ejemplo, que a los comunistas les horrorizaba el amplio espectro político de la Segunda República Española⁵, de ahí, según ellos, la necesidad de poner orden con la ayuda de sangrientas purgas y con el envío de comisarios y espías políticos. Los únicos que debían sobrevivir eran la facción de los comunistas que contaban con el beneplácito de Moscú. El narrador se refiere a esa pluralidad usando el siguiente tono despectivo que, de forma introspectiva, sale de la mente de Ramón Mercader:

3 Tras su liberación el 6 mayo de 1960, Ramón Mercader (todavía bajo el nombre de Jaques Mornard) pudo viajar a Moscú (México-Habana-Praga-Moscú) gracias a un pasaporte checoslovaco (Opatrný, 2015: 128).

4 Ramón Mercader tuvo más de cinco identidades encubiertas: Ramón Paulovich, Soldado 13, Jacques Mornard, Franc Jacson y Jaime Ramón López.

5 Conviene recordar la composición del llamado *Frente Popular*, creado en enero de 1936 y formado por: Partido Socialista Obrero Español, Izquierda Republicana, Unión Republicana, Esquerra Republicana de Catalunya, Partido Comunista de España, Acció Catalana, Unió Socialista de Catalunya, Partido Galleguista, Partit Nacionalista Republicà d'Esquerra, Unió de Rabassaires, Partido Republicano Democrático Federal, Republicanos independientes de Izquierdas, Partit Català Proletari, Esquerra Valenciana, Partido Obrero de Unificación Marxista, Partido Sindicalista y Partido Sindicalista Independiente. Además de contar con los apoyos de los sindicatos UGT y CNT-FAI.

Tranvías y autobuses detenidos cortaban el tráfico y por todas partes se desplegaban banderas que advertían de la filiación política de los defensores de cada esquina: comunistas, socialistas, anarquistas, poumistas, catalanistas, sindicalistas, cenetistas, tropas regulares, milicias y policías, en un calidoscopio centrífugo que convenció al joven de la necesidad de aquella batida: ninguna guerra podía ganarse con una retaguardia tan caótica y dividida (HAP: 150).

Un tercer y último requisito dentro de la libertad política requiere que haya una libertad individual donde cada persona pueda ejercer su voluntad sin someter a los otros ni, a su vez, ser sometido por los otros. O, dicho de otro modo, no hay que dejarse llevar por las masas sino que, por el contrario, hay que optar por el libre albedrío frente a la unanimidad de la oratoria comunista. Para el régimen, salirse de la masa era una auténtica herejía punible. A lo largo de su novela Padura nos deja entrever que la libertad individual es impensable para el estalinismo, sobre todo porque para este el individuo no existe en cuanto tal. Así se lo hace saber de nuevo Tom (alias Kotov) a Ramón Mercader:

Mira, hay algo muy importante que me enseñaron nada más entrar en la *Cheka*: el hombre es relegable, sustituible. El individuo no es una unidad irreplicable, sino un concepto que se suma y forma la masa, que sí es real. Pero el hombre en cuanto individuo no es sagrado y, por tanto, es prescindible. Por eso hemos arremetido contra todas las religiones, especialmente el cristianismo, que dice esa tontería de que el hombre está hecho a semejanza de Dios. Eso nos permite ser impíos, deshacernos de la compasión que engendra toda piedad: el pecado no existe [...]. *Nomina odiosa sunt*. Importa el sueño, no el hombre, y menos aún el nombre. Nadie es importante, todos somos prescindibles... Y si tú llegas a tocar la gloria revolucionaria, lo harás sin tener un nombre real. Quizás nunca más lo tengas (HAP: 242).

En esa negación del individuo solo hay obediencia, miedo (Montes, 2014: 137-145) y fe dogmática en el Partido. El Partido piensa por todos, por tanto, no hay lugar a críticas ni a plantearse otras alternativas. Tal como se suele decir en estos escenarios, «nada molesta tanto a un burócrata como la libertad de los hombres errantes» (citado en Aínsa, 2014: 114). Esto es algo que también África, la amante y camarada de Ramón Mercader, insistía en recordarle siempre que podía, todavía en la España de los años 30 del siglo pasado: «El Partido siempre tiene la razón, dijo, y si no entiendes, no importa, tienes que obedecer, y zanjó la discusión» (HAP: 74). Si esta afirmación quizás se vea justificada por la dialéctica del fervor revolucionario de la guerra civil española, resulta indefendible al hacer balance de lo que significó el estalinismo para la Unión Soviética. En la novela, ese balance crítico y al mismo tiempo nostálgico viene de la mano de Luis Mercader (hermano de Ramón) en discusión con su esposa rusa mientras se toman unos tragos de vodka. Galina –que así se llama la esposa– habla abiertamente de que el estalinismo no tenía nada que ver con la democracia y que había que recomenzar el experimento comunista, aunque esta vez sin represión:

Pero empezar el negocio sin engañar a nadie, sin joder a otro porque piense distinto de ti, sin que se busquen pretextos para callarte la boca y sin decirte, además, que cuando te cogen el culo lo hacen por tu bien y por el bien de la humanidad, y que ni siquiera tienes derecho a protestar o a decir que te duele, pues no se le deben dar argumentos al enemigo y todas esas justificaciones. Sin chantajes... El problema es que quienes deciden por nosotros decidieron que estaba bien un poco de democracia, pero no tanta... y al final se olvidaron hasta del poco que nos tocaba, y toda aquella cosa tan bonita se convirtió en una comisaría de policías dedicados a proteger el poder (HAP: 471).

De ahí que la libertad política que en principio se le ofreció al pueblo (o que este mismo tomó mediante las armas) durante la revolución roja comenzara a percibirse muy pronto en la trama del libro, como un despotismo ilustrado con su viejo eslogan de «todo para el pueblo, pero sin el pueblo». Trotski o, más bien, un narrador omnisciente, lo formula en la novela del siguiente modo:

La dictadura proletaria debía eliminar a las clases explotadoras, pero ¿también reprimir a los trabajadores? La disyuntiva había resultado dramática y maniquea: no era posible permitir la expresión de la voluntad popular, pues ésta podría revertir el proceso mismo. Pero la abolición de esa voluntad privaba al gobierno bolchevique de su legitimidad esencial: llegado el momento en que las masas dejaban de creer, se impuso la necesidad de hacerlas creer por la fuerza. Y aplicaron la fuerza. En Kronstadt [...] la revolución había comenzado a devorar a sus propios hijos y a él le había correspondido el triste honor de haber dado la orden que inauguró el banquete (HAP: 55).

Al final, no resultaba tan difícil imaginar escenarios sociales y políticos alternativos; lo que sí traía cola era poner en práctica esos escenarios y que no devinieran, a la larga, en experimentos tiránicos o pseudo-democráticos.

3. La libertad religiosa

Antes de nada, debemos notar que la Constitución de 1976 de la República de Cuba declara en el cap. I/art. 8: «El Estado reconoce, respeta y garantiza la libertad religiosa. En la República de Cuba, las instituciones religiosas están separadas del Estado. Las distintas creencias y religiones gozan de igual consideración». Y en su cap. VI/art. 42:

La discriminación por motivo de raza, color de la piel, sexo, origen nacional, creencias religiosas y cualquier otra lesiva a la dignidad humana está proscrita y es sancionada por la ley. Las instituciones del Estado educan a todos, desde la más temprana edad, en el principio de la igualdad de los seres humanos.

Y, por último, en el art. 55 se mantiene que: «El Estado, que reconoce, respeta y garantiza la libertad de conciencia y de religión, reconoce, respeta y garantiza a la vez la libertad de cada ciudadano de cambiar de creencias religiosas o no tener ninguna, y a profesar, dentro del respeto a la ley, el culto religioso de su preferencia»⁶. Ante esos artículos uno podría pensar que no habría de qué preocuparse dado que parece garantizarse, al menos en teoría, la libertad religiosa. Ahora bien, la realidad literaria de la novela que estamos analizando parece contradecir esa realidad constitucionalista. La propuesta religiosa defendida por Padura en *El hombre que amaba a los perros* pasa tanto por una defensa de la libertad y la tolerancia religiosa –aun cuando uno no sea creyente– como por una crítica del ateísmo oficial impuesto por el régimen socialista. Para Padura y su personaje Iván Cárdenas, la clave estaría en elegir libremente la religión que se quiera e incluso en elegir libremente no tener ninguna, sin que ello generara represalias ni exclusiones sociales de ningún tipo, esto es, la clave estaría simplemente en que el Estado socialista hubiera respetado cada uno de los puntos expuestos en su Constitución. No obstante, Iván Cárdenas, el *alter ego* del propio Padura, nos informa que eso no se dio en Cuba:

Que en medio de todas aquellas efervescencias nos enteráramos de que dos de los maestros de la universidad habían sido suspendidos de su trabajo docente por haber confesado que profesaban

6 «Constituciones cubanas», en https://capacitacioncgr.jovenclub.cu/?page_id=6961 [cit. 01-10-2019].

creencias religiosas nos conmovió, pero escuchamos en silencio y aceptamos como lógicas las imputaciones destinadas a fundamentar una decisión refrendada con el apoyo partidista y ministerial (HAP: 64).

Eso es lo que certifica el personaje ficticio aun así, Padura, por su parte, manifestó en una entrevista que esa persecución religiosa en la Isla se podía considerar como un verdadero acto de censura institucional extendida y no como algo excepcional: «La censura estaba presente en muchos componentes de la vida. Si eras religioso tenías que esconder esa religiosidad, y era un acto de censura [...]» (Newman, 2013: 55). Poco antes, en esa misma entrevista, el autor cubano parece darnos la clave para entender semejante censura: «[Cuba] era un país ateo donde se nos enseñaba ateísmo científico en la universidad» (Newman, 2013: 53). A pesar de ese ateísmo científico⁷, el autor pone en boca de Iván Cárdenas su personal concepción religiosa, esto es, una religión sin rezos, ni iglesias, ni ceremonias, pero con un *ethos* vital y espiritual basado en la simbología y en los valores que representa algo tan sencillo como una cruz que Iván Cárdenas encuentra, por casualidad, en la orilla de una playa cubana mientras esperaba reunirse con un impuntual Jaime López (Ramón Mercader):

Medio ocultos por unas algas felpudas, vi entonces aquellos pedazos de madera renegrida que parecían formar una cruz y que, de hecho, eran los brazos de una cruz. La madera, corroída, advertía que tal vez aquella cruz –de unos cuarenta por veinte centímetros– llevaba mucho tiempo a merced del mar y la arena, pero a la vez resultaba evidente que recién había arribado a la costa, empujada por el oleaje del último frente frío. Nada la hacía particular: eran solo dos piezas de madera oscura, muy densa, erosionadas, devastadas seguramente con una gubia, cruzadas y fijadas entre sí por dos tornillos oxidados. Sin embargo, aquella cruz rústica, quizás por su desgastada madera, quizás por estar donde estaba (¿de dónde había venido, a quién había pertenecido?), me atrajo tanto que, a pesar de mi ateísmo, decidí cargar con ella luego de lavarla en el mar. La cruz del naufragio, la llamé, aun cuando no tenía idea de su origen y sin sospechar por cuánto tiempo me acompañaría (HAP: 156).

Esa misma cruz será la que abraza Ana, la segunda esposa de Iván Cárdenas, en su lecho de muerte (poco después del paso del huracán Iván en septiembre de 2004)⁸ y con la que él mismo será enterrado al final del libro pese a no ser creyente. Iván no cree porque, para él, los religiosos cubanos se habían aliado con el poder, hasta tal punto que la Iglesia se había convertido en una herramienta controladora y llena de contradicciones al servicio del régimen socialista. Lo paradójico en la Isla parecía ser que el régimen perseguía a los creyentes mientras colmaba de favores a los líderes religiosos que se congraciaban con (o bien no se inmiscuían) los asuntos del Estado socialista. Iván Cárdenas detalla su pérdida de fe en los siguientes términos:

Pero mi capacidad de creer se había estropeado para siempre, y aunque leía la Biblia y asistía al culto, constantemente rompía las reglas de la ortodoxia rígida exigida por aquella fe: demasiadas

7 Padura reconoce que toda su generación pasó por seminarios de ateísmo científico, por ello: «rechazamos cualquier creencia religiosa, pues, además, bien sabíamos (eso sí lo sabíamos) que profesar alguna y publicarlo podía ser considerado una grave debilidad ideológica –tan estigmatizada como la homosexualidad–, capaz de incapacitar al estudiante en su ascenso social y, en casos extremos, llevar a su marginación y hasta expulsión de determinadas carreras superiores» (2019: 64).

8 En la narrativa de Padura no es la primera vez que el autor incluye la imagen devastadora de este viento impetuoso y temible para señalar el descalabro metafórico de los ideales revolucionarios y de los sueños de varias generaciones latinoamericanas (también europeas). En 1998 publicó *Paisaje de otoño*, donde el personaje Mario Conde espera la llegada de un terrible huracán que puede acabar con todo y con todos. «Y el anhelado huracán llega, barriendo con todo lo que encuentra a su paso» (Fornet, 2003: 16).

obligaciones inapelables para una sola vida, demasiados deseos de controlar a los fieles y sus ideas para una religión libremente elegida. El control, el cabrón control. Lo que terminó de complicar mi credulidad fue, sin embargo, el reclamo de una necesaria humildad cristiana proclamada desde el púlpito por unos jefes teatrales, de cuya sinceridad empecé a dudar cuando supe de la existencia de autos, viajes al extranjero y privilegios, adquiridos a cambio del olvido del pasado, complicidad y silencio (HAP: 429).

Pese a estas aparentes contradicciones entre ser ateo y tener apego por la simbología cristiana representada por la cruz, la literatura de Leonardo Padura sigue apostando por la libertad religiosa y acaba denunciando un régimen que, en nombre de principios revolucionarios, abolió incluso las fiestas populares de tipo religioso tales como la Navidad. Hasta el propio Jaime López (Ramón Mercader) lo expone cuando intenta planificar un nuevo encuentro con Iván Cárdenas, que tendrá que demorar por motivos navideños:

Mi mujer es la comunista más rara que conozco. Hasta en Moscú se empeñaba en celebrar la Nochebuena y las navidades. Para ella son sagradas, y nunca mejor dicho... Y no querrá soltarme en todos estos días, así que me va a ser difícil venir hasta después de Año Nuevo. Tengo que complacerla (HAP: 212).

A Iván Cárdenas no le sorprende la anécdota sobre la esposa de López, pero sí que este, al despedirse hasta su próximo encuentro, le deseara una feliz Navidad en el escenario de la Cuba castrista:

–Que tengas una feliz Navidad.

–Lo propio –alcancé a decir en medio de mi conmoción, y de inmediato me di cuenta de que hacía mucho tiempo que no pronunciaba ni oía aquellas dos palabras que en Cuba únicamente se utilizaban como fórmula para devolver felicitaciones navideñas, aquellas fiestas desde hacía varios años desterradas de la isla científicamente atea y demasiado necesitada de cada jornada de trabajo como para darse el lujo de desaprovechar algunas de esas valiosas jornadas (HAP: 213).

El ajuste de cuentas autobiográfico que el escritor cubano despliega en la novela no acaba solo con una denuncia de esos promotores de las persecuciones anticatólicas dentro del comunismo y del socialismo cubano. De igual modo, en su novela Padura quiere dejar constancia de las simpatías del estalinismo por el antisemitismo, presentando a Stalin como un gran antijudío (cf. Trotsky, 1941 y Traverso, 2003). O al menos ese es uno de los argumentos que esgrime el narrador al contextualizar las sospechosas cribas de judíos (entre los que se encontraba Trotsky) que Stalin desencadenó por supuestas discrepancias ideológicas y por acusaciones de ser antirrevolucionarios:

Cuando se develó la lista de los veintiún acusados, Liev Davidovich encontró muchos nombres previsibles: Ríkov, Bujarin, Rakovsky, Yagoda, y él, *in absentia*. También se juzgaría la memoria de Liev Sedov, su eterno lugarteniente, y a personajes menos conocidos, entre ellos médicos, embajadores y funcionarios. De los acusados, trece eran de origen judío, y tal insistencia en llevar hebreos a aquellos procesos podía leerse como otra señal de simpatía hacia Hitler y como testimonio del antisemitismo visceral de Stalin (HAP: 297).

Ya sea en el ambiente cubano, en el soviético, en el alemán o en el español, Padura nos muestra que, salvando las distancias, en mayor o menor medida y por razones diferentes –o usando escalas represivas muy diferentes– no se respetó la libertad religiosa en ninguno de los casos.

4. La libertad sexual

En *El hombre que amaba a los perros* el autor cubano dedica especial atención al tema de la libertad sexual y aborda esa problemática poco después de las primeras cincuenta páginas del libro. Hasta tal punto lo cree relevante que nos introduce a su protagonista, Iván Cárdenas, con la «desgracia» estigmatizadora de tener un hermano homosexual en la Cuba de finales de la década de 1970⁹. Aun así, en un primer momento, Iván se toma de un modo un tanto banal y hasta chismoso la expulsión de la universidad de dos profesoras por ser lesbianas, asociando la homosexualidad femenina casi con la fealdad:

Más tarde, que otras dos profesoras resultaran definitivamente expulsadas por su preferencia sexual «invertida», no nos alarmó demasiado y si acaso nos provocó una sacudida hormonal, pues quién iba a decir que aquellas dos maestras eran un par de tortilleras, sobre todo la trigueña, con lo buena que estaba en la plenitud jamona de sus cuarenta años (HAP: 64).

De cualquier modo, esos comentarios jocosos y sexistas pronto se vuelven dramáticos cuando Iván explica cómo poco después de su boda con su primera mujer Raquel, en el verano de 1977, se develó la homosexualidad de su hermano pequeño William. En realidad, Iván narra que la sexualidad de su hermano pequeño era un secreto a voces casi desde que nació y que sus padres, por consejo médico, le habían puesto un tratamiento a base de inyecciones de hormonas y de años de terapia psicológica con la intención de «curarlo» de sus tendencias homosexuales porque esta se concebía, junto a la religión, como un «rasgo de debilidad ideológica» (Padura, 2019: 67). En cualquier caso, Iván sospechaba que, tarde o temprano, pese a esa medicalización, la naturaleza seguiría su curso y William volvería a tener pulsiones homosexuales (o «afeminamiento retraído» como lo llama el protagonista): «[...] todo el tiempo sospeché que su homosexualidad estaba solo latente, y algún día bostezaría. Pero nunca imaginé que el despertar se convertiría en una verdadera pesadilla que terminaría por envolvernos a todos» (HAP: 110). Y esa pesadilla comenzó para William cuando acababa de iniciar una prometedora carrera en la Escuela de Medicina y fue acusado de tener una relación con su profesor de Anatomía. Este había sido denunciado públicamente por otro profesor en una reunión del Partido. Al principio, el profesor lo negó todo, pero no el osado William, que fue castigado por esa salida del armario:

...pero William, después de rechazar durante semanas y con toda su vehemencia aquella acusación, echó mano a un coraje que yo le desconocía y se rebeló contra un ocultamiento agotador y represivo, y dijo que sí, él era homosexual, desde los trece años ejercía como tal, activa y pasivamente, aunque se negó a confesar con quiénes había realizado tales actividades pues ése era un asunto privado y a nadie más que a él le incumbía. [...] La sentencia estaba dictada de antemano y la comisión de factores aplicó sus medidas: el profesor sería expulsado indefinidamente del Partido y del sistema nacional de enseñanza, mientras William era separado dos años de la universidad, pero definitivamente de los estudios de medicina (HAP: 111).

William estaba dispuesto a cumplir esos dos años de expulsión de la carrera de Medicina, aunque quería seguir en la universidad tras el injusto castigo; algo que no le permitieron. Lo peor es que sus padres, Antonio y Sara, lo echaron de casa como reacción a la presión social que se había generado al hacerse público su caso. Para Iván ese fue el principio del hundimiento de su

⁹ Para una genealogía de los orígenes de esta cuestión hasta nuestros días, véanse Negrón-Muntaner (2008: 163-179) y Alderete (2013: 1-15).

hermano y lo que le llevó hasta su muerte al intentar cruzar el Estrecho de Florida, junto a su amante y antiguo profesor Felipe Arteaga Martínez. Sus cuerpos jamás aparecieron. El protagonista de la novela se lamenta varias veces de que ni siquiera su familia hubiera reconocido la libertad de elección sexual de su hermano y su derecho a estudiar la carrera que hubiera querido. Empero, Iván culpa de todo ese drama al estado homófobo cubano («con todas sus mezquindades sociales, políticas, culturales y religiosas» (HAP: 269) y lo hace de este modo:

[...] el verdadero origen de lo ocurrido: la persistencia de una homofobia institucionalizada, de un fundamentalismo ideológico extendido, que rechazaba y reprimía lo diferente y se cebaba en los más vulnerables, en quienes no se ajustasen a los cánones de la ortodoxia. Entonces comprendí que tanto mis padres como yo habíamos sido juguetes de prejuicios ancestrales, de presiones ambientales del momento y, sobre todo, víctimas del miedo, tanto o más (sin duda más) que William (HAP: 155).

Es más, Iván se lamenta a lo largo de sus intervenciones de que su hermano tuviera una malísima suerte porque de haber esperado unos meses para marcharse a EE.UU., el régimen le habría abierto las puertas amparado por la ley. Iván se refiere, aunque no se mencione en el libro, al llamado Éxodo del Mariel, cuando Fidel Castro autorizó un éxodo masivo de disidentes y otras personas consideradas indeseables a través del puerto Mariel en abril y octubre de 1980. Iván expresa el *fatum* de su hermano de este modo: «Con el papel de la baja de la universidad, donde decía que era un maricón antisocial, lo hubieran montado en una lancha y se habría ido sin problemas» (HAP: 352). Por último, este personaje insiste en que el caso particular de su hermano no debe percibirse como una excepción dentro de Cuba, sino como una forma de censura y represión de la libertad sexual generalizada: «Sé que la historia de la caída de William –como muchos de mis propios tropezones– puede parecer hoy hasta exagerada, pero lo cierto es que durante muchos años fue común a muchísima gente» (HAP: III)¹⁰. A este personaje, la falta de libertad sexual en la Isla le costó perder un hermano, vivir en una familia estigmatizada por la sexualidad de uno de sus miembros, pero también fue el desencadenante de que cayera en desgracia en su prometedor carrera como escritor y periodista; y todo por defender públicamente –creyendo que vivía bajo la libertad de expresión– que ni la religión ni la sexualidad de los ciudadanos podían usarse contra ellos, mientras cumplieran con la ley. Esas opiniones llegarían a oídos de cargos importantes del Partido, negándosele el ingreso en la élite de la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC) y cerrándosele, de este modo, importantes puertas laborales y vitales. Pero de los peligros de ejercer la libertad de expresión en regímenes poco democráticos hablaremos a continuación.

5. Libertad artística, de expresión, de prensa y de información

El cuarto tipo de libertad (o ausencia de libertad) que Padura novela en su libro es la libertad artística y, por extensión, la libertad de expresión, de prensa y de información. En la novela, la libertad intelectual plasmada en una publicación no censurada o prohibida podría haber salvado, por ejemplo, la vida de Trotski. El propio personaje de Ramón Mercader cuando regresó a la URSS menciona que en la cárcel mexicana alguien le pasó varios libros prohibidos en su época y que de haberlos leído 25 años antes jamás habría cometido el crimen contra Trotski:

Nunca supe quién los puso en mi celda. Lo que sí supe es que si antes de ir a México yo hubiese leído esos libros, creo que no lo habría matado... Pero tienes razón, yo era un cínico el día en que lo maté.

¹⁰ Existe incluso todo un grupo al que se conoce como *la generación del Mariel*. A este propósito véase Correa Mujica (2003).

En eso me habíais convertido. Fui una marioneta, un infeliz que tenía fe y creyó lo que tipos como tú y Caridad le dijeron (HAP: 458).

De la misma manera, un régimen, sea el que sea, donde sus poetas se suicidan no por un impulso romántico ni por una patología depresiva sino por la mano invisible represiva y la persecución impuesta por un partido, no podía llamarse revolucionario. El personaje de Trotski se refiere a ese mundo de tendencias suicidas y falta de libertad creativa con los sustantivos de «mediocridad» y «perversión» (HAP: 42). Estas reflexiones le surgen cuando tiene noticias del suicidio, en abril de 1930, del gran poeta revolucionario Vladimir Maiakovski a los 36 años. El narrador omnisciente explica la reacción de Trotski a esa noticia:

Aquel suicidio era [...] una dramática confirmación de que habían comenzado tiempos más turbulentos, de que los últimos rescoldos del matrimonio de conveniencia entre la Revolución y el arte se habían apagado, con el previsible sacrificio del arte: tiempos en los que un hombre como Maiakovski, disciplinado hasta la auto aniquilación, podía sentir en su nuca el desprecio de los amos del poder, para quienes poetas y poesía eran aberraciones de las cuales, si acaso, se podían valer para reafirmar su preeminencia, y de las que se prescindía cuando no se las necesitaba (HAP: 43).

En las citas anteriores podemos presenciar todo un brindis a la llamada biblio-política¹¹, capaz de producir miedo e ignorancia selectiva entre la población por medio de cierta cultura escrita y sentido de culpabilidad a quienes intentaran luchar por mejorar sus miserables condiciones aunque, especialmente, capaz de desencadenar el derecho de muerte y el poder sobre la vida casi como si estuviéramos en la Edad Media, tal como diría Foucault en el último capítulo del primer volumen de *Historia de la Sexualidad (voluntad de saber)*. Para el narrador omnisciente, Trotski se mostraba horrorizado al pensar en el arte producido bajo en estalinismo, donde se imponía un canon único y donde feroces censores vigilaban con mano dura que ese canon proletario fuera cumplido por los artistas, bajo amenaza de ser, como mínimo, apartados de la sociedad de no seguirse las consignas del Partido. De ahí que aquel narrador hiciera estas observaciones:

El arte en la URSS se había convertido en una pantomima en la que funcionarios armados de pluma o pincel, y vigilados por funcionarios armados de pistolas, solo tenían la posibilidad de glorificar a los grandes jefes geniales. A eso los había llevado la consigna de la unanimidad ideológica, el pretexto de que estaban sitiados por los enemigos de clase y la justificación eterna de que no era el momento apropiado para hablar de los problemas y de la verdad, para dar libertad a la poesía (HAP: 302-303).

Si esto ocurría en el mundo de las letras, las artes tampoco se escapaban de la censura ni de los criterios estéticos ni arquitectónicos impuestos por el estalinismo. El caso más representativo en la novela es el del llamado *realismo socialista*. En un punto de la novela en el que Ramón Mercader pasa a recoger a su hermano Luis por el barrio moscovita de Golyanovo, este queda decepcionado por una arquitectura proletaria que le parece deprimente, gris y fea. El narrador nos explica qué pasa por la cabeza de Ramón:

Los bloques de viviendas, cuadrados y grises, llenos de costurones de cemento sobre las rajaduras, con diminutas ventanas donde los inquilinos tendían su ropa, estaban separados por paseos de

11 Tomamos prestado el concepto «bibliopolitics» de Viallette (2018: 215).

tierra apisonada plagados de árboles que se disputaban el espacio. La monotonía de una arquitectura apresurada, empeñada en demostrar que a una persona le bastaban unos pocos metros cuadrados de techo para vivir socialistamente, provocaba vértigo por su uniformidad y despersonalización. Los números que debían identificar bloques, edificios, escaleras, habían sido borrados hacía tiempo por la nieve y la lluvia (HAP: 468-469).

Después, Luis Mercader expresa con palabras caricaturescas lo que su hermano no se atreve y afirma: «Esa es la palabra: horrible. La belleza y el socialismo parece que juegan en equipos contrarios» (HAP: 469). De igual modo, en verano de 2007 Padura viajó a Moscú para, entre otras cosas, trazar los pasos de Mercader en esa ciudad y poder novelar su vida allí; varios de los lugares que más le sorprendieron negativamente fueron, al igual que su personaje Luis Mercader, algunos «horripilantes barrios proletarios» (2019: 164). Si eso sucedía en la Rusia estalinista, en Cuba la libertad de expresión y creación tampoco vivía sus mejores momentos, aunque había herejes que tomaban altos riesgos por ejercerlas. Iván se alegra de ver que en la Isla comenzaba a despegar una nueva forma de hacer literatura: «[...] descubrí la existencia de una nueva legión de «jóvenes narradores», como entonces los calificaban, que tímidamente empezaban a escribir de un modo diferente, historias diferentes, con menos héroes y más gente jodida y triste, como en la vida real» (HAP: 272-273). Esa libertad de expresión siempre tiene que ser muy inventiva, velada, sugerente, sin señalar jamás con nombre propio. Ni que decir tiene que lo que Iván afirma es exactamente lo que hace de forma autobiográfica el escritor cubano, esto es, Padura es un experto en hablar de los problemas de Cuba pero sin mencionar a un solo protagonista real de esos problemas. Por ejemplo, es tal su astucia y precaución que en esta novela el apellido «Castro» no aparece ni una sola vez, mientras que al hablar del comunismo en la URSS, en España y en México, no tiene tantos reparos en señalar a los polémicos protagonistas reales de la historia. Algo, por otro lado, comprensible si recordamos que Leonardo Padura Fuentes no vive en el exilio exterior, sino que, desde su nacimiento en 1955, reside en el barrio de Mantilla (La Habana). O, para ser más exactos, vive en un exilio interior donde la literatura le ha permitido ejercer una forma de escapismo crítico, un alejamiento del patriotismo oficialista, burocrático y represivo, esto es, un exilio interior tan libre a nivel personal y literario que nos recuerda al discurso que pronunció Susan Sontag al recibir el *Premio de la Paz de los Libreros Alemanes* en Fráncfort (2003) y que tituló «La literatura es la libertad»:

El acceso a la literatura, a la literatura universal, me permitió escapar de la prisión de la vanidad nacional, de la falta de cultura, del obligatorio provincialismo, de la educación formal inane, de destinos imperfectos y de la mala suerte. La literatura fue el pasaporte para ingresar a una vida más amplia; es decir, la zona de la libertad. La literatura era la libertad. Especialmente ahora que los valores de la lectura y de la introspección están siendo desafiados con tanto vigor, la literatura es la libertad. (2003: 185)

Esa libertad del exilio interior se fundamenta, en el caso del cubano, en tres pilares que se asemejan demasiado a su personaje Iván: la amistad, el amor y la literatura. Una vez disuelta la utopía revolucionaria esos serían los pilares en los que refugiarse, al menos si seguimos la propuesta del recientemente fallecido escritor y crítico literario Fernando Aínsa: «Frente a este panorama solo quedan los refugios de la amistad, el amor y la literatura. En la literatura pueden reencontrarse valores universales, estímulos para la imaginación, la ironía y el sentido del humor» (2014: 124).

Igualmente, en la novela se nos muestra que esos regímenes se preocupaban en extremo por controlar la educación y el acceso a la información, en forma de censura e inculcación de consignas ideológicas y de un canon oficial. Y es que, en contextos dictatoriales, el acceso a la información suele llevar al desencantamiento –o a «la deslegitimación de los discursos y su pérdida de credibilidad» (Borroto López, 2018: 2)– pero también al pensamiento crítico, al olvido del miedo y a evitar que otras dictaduras vuelvan a suceder. Iván lo explica así reflexionando sobre el fin del bloque comunista entre 1989 y 1991:

Ahora, a duras penas, conseguíamos entender cómo y por qué toda aquella perfección se había desmerengado cuando se movieron solo dos de los ladrillos de la fortaleza: un mínimo acceso a la información y una leve pero decisiva pérdida del miedo (siempre el dichoso miedo, siempre, siempre, siempre) con el que se había condensado aquella estructura. Dos ladrillos y se vino abajo: el gigante tenía los pies de barro y sólo se había sostenido gracias al terror y la mentira... Las profecías de Trotski acabaron cumpliéndose y la fábula futurista e imaginativa de Orwell en 1984 terminó convirtiéndose en una novela descarnadamente realista. Y nosotros sin saber nada... ¿O es que no queríamos saber? (HAP: 422-423).

Al final, el personaje de Iván quería precisamente saber más pero la sed de conocimientos que no estuvieran recogidos por el canon oficial podía destrozarle la vida. De ello se da cuenta Iván cuando le pide a su amigo Dany (Daniel Fonseca Ledesma) que le busque unos libros sobre Trotski en Cuba. Este se pone muy nervioso porque no termina de comprender que investigar o querer saber más sobre un tema no lo convierta a uno en seguidor acrítico del objeto o sujeto estudiado. Por ende, Iván le espeta a su amigo: «No comas mierda, Dany [...]. No voy a meterme a trotskista ni un carajo. Lo que necesito es saber..., s-a-b-e-r, ¿me entiendes? ¿O es que también está prohibido *saber*?» (HAP: 207). En este punto, el personaje de Iván y su creador se vuelven a fusionar en un ejercicio literario donde la (auto)ficción se hace realidad y viceversa. Y esto porque Padura ha declarado en diversas ocasiones que la falta de información (o el ocultamiento y manipulación de los archivos) es un arma de control de la población, de su memoria y de la historia¹². En este punto conviene deliberar sobre las razones que llevaron a Padura a escribir una novela histórica en lugar de una biografía o un trabajo de historia tradicional. De nuevo, para Fernando Aínsa habría una dicotomía insalvable entre literatura e historia oficial (una dicotomía evidente en los escritores del exilio, pero mucho más sutil y hasta peligrosa para el exilio interior). Dicho de otro modo, en ambientes poco democráticos o manipulativos, ese tipo de literatura o de género literario se convierte en un acto militante o disidente de reescritura de la historia y de visibilidad (de quienes son negados, silenciados y/o perseguidos) frente a la «hagiografía oficial». Aínsa manifiesta al respecto:

Tal es el caso de la nueva novela histórica, donde se vertebran con mayor eficacia los grandes principios identitarios americanos o se coagulan mejor las denuncias sobre las «versiones oficiales» de la historiografía, ya que en la libertad que da la creación se llenan vacíos y silencios o se pone en evidencia la falsedad de un discurso (1994: 27).

¹² «En múltiples entrevistas se le ha preguntado al escritor qué lo motivó a escribir esta novela, y su respuesta siempre es la misma. Las razones por las cuales el escritor cubano emprende la titánica labor de investigación sobre este hecho es la falta de información en la Isla sobre León Trotski y el *Trotskismo*. Es este desconocimiento, estos vacíos de información, los que llevan a Padura a interesarse en el tema» (Cardozo Ruidiaz, 2017: 273).

Esa denuncia, en el caso de Padura, no empieza por las grandes narrativas ideológicas sino, más bien, por una cotidianidad de supervivencia, frente a los discursos grandilocuentes y a las invitaciones a los sacrificios del pueblo –supuestamente temporales– en aras de una promesa de felicidad incumplida que se presenta como escurridiza y, sobre todo, *sine die*.

6. Crítica de las penurias de la cotidianidad y defensa de la libertad comercial

Tanto para Padura como para sus personajes cubanos, vivir en la Isla supone una relación enfermiza de amor y odio por su país que acaba minando la salud mental –y también física– de ese mundo insular. Y esto porque cualquier acto cotidiano presupone burocracia, hacer colas, rebuscar entre la escasez, verse obligado a trapichear e incluso a cometer alguna ilegalidad por falta de libertad comercial. El autor cubano nos habla de sueldos infrahumanos, de hambre, de falta de medicinas, de papel, de electricidad, de combustible y de un largo etcétera, donde «la sociedad se fracturó, se hundió, y creció un espíritu de supervivencia que degradó los valores éticos de mucha gente, dando rienda suelta a la filosofía del *resolver*» (Padura, 2019: 70). Como uno de sus ejemplos, Padura nos presenta los efectos colaterales en la Isla de la caída de la URSS y la posterior *Crisis de los balseros* (1994) y cómo esa crisis aumentó, si cabe más, el mercado negro y los negocios ilícitos en Cuba¹³. El personaje de Iván lo explica en la novela como sigue:

En medio de aquel caos se producían robos de carteras y de remos, se habían montado negocios de venta de bidones de agua potable, de brújulas, de comida, de sombreros y gafas para el sol, de cigarrillos, fósforos, faroles e imágenes de yeso de las protectoras vírgenes de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba, y la de Regla, reina de los mares, y hasta se alquilaban cuartos para despedidas amorosas y servicios sanitarios para necesidades mayores, pues las menores solían hacerse en las rocas de la costa, sin vergüenza. Los policías que debían garantizar el orden observaban aquella corte de los milagros con ojos nublados de confusión y obediencia, y de mala gana intervenían, con los frenos puestos, solo para apaciguar los ánimos, cuando brotaba la violencia (HAP: 351).

Quizás haya quien diga que esa cotidianidad material empobrecida y dominada por una economía de estraperlo no era tan penosa ni tan criticable si su finalidad era alcanzar y mantener los logros revolucionarios. No obstante, en la novela de Padura esa dura cotidianidad mata¹⁴. Con toda probabilidad, el momento que mejor refleje esas penurias sea cuando al final Iván acabe siendo víctima de esa miseria tan, en apariencia, inofensiva y literalmente se le caiga el mundo –o el tejado de su casa– encima, tal como nos cuenta su amigo Dany (Daniel Fonseca Ledesma) cuando se encuentra con la dantesca imagen del cuerpo de su amigo:

¹³ El propio Padura nos habla, en otra entrevista, de una Isla donde el 90% de la población se ve obligada a delinquir pacíficamente a diario en el mercado negro por culpa de su régimen político: «Cuba es un país donde de los once millones de habitantes, diez millones somos delincuentes porque participamos del mercado negro, compramos cosas robadas que a otros cubanos se las han robado. Existe una corrupción de bajo nivel, pero muy extendida. Es extendida. Es un país de delincuentes, porque la supervivencia ha obligado a las personas a cometer esos pequeños delitos –que a veces no son tan pequeños, ¿no?– para poder sobrevivir. Sin embargo, no es una sociedad de violencia» (Britton, 2013: 51).

¹⁴ Iván lo cuenta de este modo: «Pero el anuncio de que su osteoporosis (probablemente provocada por la polineuritis avitaminosa destapada en los años más duros de la crisis de los noventa) había terminado por evolucionar hacia un cáncer óseo, nos había enfrentado a la evidencia de un desenlace cercano, y a mí a la macabra constatación de que solo un designio retorcido podía encargarse de minar a mi mujer justamente con aquel padecimiento» (HAP: 10).

Ante mí estaba el fin previsible de un camino, un desastre de resonancias apocalípticas, la ruina de una casa y de toda una ciudad, pero sobre todo de unos sueños y unas vidas. Aquel montón de escombros asesinos era el mausoleo que le correspondía en la muerte a mi amigo Iván Cárdenas Maturell, un hombre bueno contra el que el destino, la vida y la historia se habían confabulado hasta destruirlo. Su mundo agrietado al fin se había deshecho y lo había devorado de aquella manera absurda y terrible (HAP: 491).

Si el socialismo real era esta ruina¹⁵, parece inferirse del párrafo anterior, los líderes de la revolución lo habían corrompido hasta tal punto que el experimento difería notablemente de lo teorizado por sus ideólogos originales. Padura, no sin una buena dosis de crítica sarcástica, afirma con la ayuda de su personaje Iván, que el socialismo real no debería equivaler ni a miseria ni a pobreza, «pues hasta los chinos, tras haber atravesado una revolución cultural de la que nada o muy poco sabíamos, reconocían que no había que vivir mal para ser socialistas. ¡Quién lo iba a decir!» (HAP: 273-274). Otro personaje que también se toma con humor estoico el «bienestar» esparcido por el comunismo estalinista en *El hombre que amaba a los perros* es Trotski. A este se le ocurrió un sencillo experimento para acabar con todos los comunistas estalinistas del mundo que, sin vivir bajo el comunismo, afirmaban –desde sus cómodos hogares– no importarles las supuestas nimiedades que implicaban las escaseces diarias de la Unión Soviética. El experimento, en la novela, se presenta así:

A cada uno de ellos, tan convencidos de las bondades del régimen, Liev Davidovich les haría una prueba: los pondría a vivir con su familia en un departamento de seis metros cuadrados, sin auto, con mala calefacción, obligados a trabajar diez horas por día para vencer en una emulación que no conducía a nada, ganando unos pocos rublos devaluados, comiendo y vistiéndose con lo que les asignasen por la cartilla de racionamiento y sin la menor posibilidad no ya de viajar al extranjero, sino de levantar la voz. Si al cabo de un año todavía defendían el proyecto y esgrimían grandes principios filosóficos, entonces los encerraría otro año en una colonia penitenciaria de las que Gorki había considerado fábricas de hombres nuevos... Ésa sería la prueba de la verdad (más bien un exceso, dijo), y ya verían cuántos Rolland o Aragón aún enarbolaban la bandera de Stalin en un restaurante de París (HAP: 305).

Lo que el régimen vendía como un triunfalismo era¹⁶, en realidad, para Trotski un reparto de miserias y arbitrariedades para la gran mayoría del pueblo ruso¹⁷. De nuevo, en tono sarcástico, el personaje Trotski describe la capital rusa en estos términos: «En un Moscú hambreado, donde resultaban un lujo los zapatos y el pan, en el que cada noche eran detenidos sin órdenes fiscales decenas de hombres y mujeres para ser enviados a los lágers siberianos, Stalin proclamó que el país había llegado al socialismo» (HAP: 80). Semejante afirmación, proveniente de un «traidor» como Trotski quizás no nos resulte fiable. Con todo, también los espías fieles al régimen que entrenan al *Soldado 13* (Ramón Mercader) se mofan del pueblo ruso al entrar en un bar, cerca del Kremlin, donde el olor es insoportable debido a la falta de artículos de higiene

¹⁵ Ni que decir tiene que la casa ruinosa de Iván Cárdenas Maturell es una metáfora de la desintegración de todo el bloque soviético. También, entre los estruendos de las ruinas que se amontonan, parece resonar el *Angelus Novus* del filósofo y crítico alemán Walter Benjamin.

¹⁶ «La obra de Padura se levanta como una metáfora del desencanto frente al hiperbólico discurso triunfalista del régimen» (Serrano, 2001: 109).

¹⁷ Para un informe más exacto y objetivo sobre las condiciones de vida en la Unión de las Repúblicas Socialistas Soviéticas véase el reciente libro de historia social de Fitzpatrick (2019).

personal¹⁸. El agente Grigóriev habla del pueblo revolucionario de este modo: «La verdad es que al pueblo escogido por la providencia de la historia le hace falta más agua y jabón, ¿no?» (HAP: 188). En este sentido, podríamos recoger más de un centenar de ejemplos que aparecen en la novela sobre las consecuencias que tuvo dejar la gestión comercial en manos de burócratas y de las corruptelas dentro del Partido, pero en la novela todos los ejemplos vienen a señalar que las escaseces, las hambrunas y todos los males de la revolución siempre tenían, sospechosamente, un culpable extranjero, en este caso, el enemigo capitalista norteamericano. Leonid Eitingon, alias Kotov, no deja dudas sobre ello al atestiguar esa manera de eludir responsabilidades: «Pero si los departamentos son pequeños y feos, la culpa, claro, es del imperialismo, que también es responsable de que los zapatos soviéticos sean tan duros y de que no haya desodorante y la pasta de dientes irrite las encías» (HAP: 470).

7. Conclusiones

Tal como hemos podido observar a lo largo de estos recorridos por las libertades en Padura, si bien no hay una definición exacta de qué es la libertad en *El hombre que amaba a los perros*, lo que sí podemos encontrar en la novela es una larga lista negativa sobre qué no es la libertad. Algunas de las libertades reprimidas que representa de manera excelente el protagonista Iván Cárdenas pueden resumirse como sigue: «[...] escuchar cierta música occidental, creer en cualquier dios, practicar yoga, leer determinadas novelas consideradas ideológicamente dañinas o escribir un cuento de mierda sobre un pobre tipo que siente miedo [...]» (HAP: 207). Asimismo, conviene aclarar de nuevo que, a pesar de todas las críticas anteriores al régimen comunista, la literatura de Padura no hace ningún tipo de apología del capitalismo despiadado –también denominado *neoliberalismo salvaje*. Él mismo ha señalado en varias ocasiones el reduccionismo de pensar que la historia –o incluso la vida– debe interpretarse en términos excluyentes de blanco o negro, esto es, o con el comunismo o con el capitalismo. Lo que sí muestra su literatura es una admitida gran defensa y obsesión por la libertad individual y por el pensamiento crítico. De ahí que sus ideas parezcan remitir más a la libertad republicana que al liberalismo. Padura defiende la libertad republicana que estudió, sobre todo, al analizar el Ámsterdam del siglo XVII para ambientar su novela *Herejes* (2014). Su concepción de libertad republicana pasa por dar más importancia al individuo y menos a la masa o al pueblo, pero también por pacificar la libertad de los antiguos frente a la libertad de los modernos. Y es que, al menos a partir del célebre ensayo de Benjamin Constant (1767-1830) sobre la libertad de los modernos confrontada con la libertad de los antiguos, la libertad se ha articulado en torno a una concepción donde hay una legalidad que garantice la inviolabilidad de las personas y elimine cualquier arbitrariedad, también en torno al derecho a expresar nuestra opinión, a escoger nuestro trabajo, a disponer de nuestras propiedades, a reunirnos con otras personas (por mutuo interés, por cuestiones políticas, económicas y/o religiosas) y a poder elegir a nuestros representantes en el gobierno. No obstante, para Constant, toda concepción de la libertad lleva aparejada una serie de problemas a tener en cuenta en cada época:

¹⁸ Mientras tanto, los miembros del Partido y la vanguardia comunista no tenían que sufrir ninguna de esas escaseces, al menos si tenemos en cuenta lo que nos indica el crítico Barquet: «[...] Padura presenta, sin cortapisas, la inapetible y demagógica contradicción entre un poder que pretende representar a las clases trabajadoras y sus dirigentes (o *Nomenklatura*) viviendo una vida de disipación y lujos tenidos como burgueses» (2016: 10).

El peligro de la libertad antigua consistía en que los hombres, atentos únicamente a asegurarse la participación en el poder social, despreciaran los derechos y los placeres individuales. El peligro de la libertad moderna consiste en que, absorbidos por el disfrute de nuestra independencia privada y por la búsqueda de nuestros intereses particulares, renunciemos con demasiada facilidad a nuestro derecho de participación en el poder político (2000: 7).

Padura, consciente de lo anterior, propone como antídotos contra los excesos de la independencia individual o individualista, la solidaridad y la virtud (articuladas tanto en lo público como en lo privado). Ambos antídotos están encarnados en la novela en el personaje de Iván, cuando habla de la «solidaridad de los jodidos» y de ser «buena persona» como una salvación personal en la Isla y/o en cualquier sitio sin libertad:

Mi fama de buena persona, más que la de veterinario eficiente, se extendió por la zona y la gente acudía a verme con animales tan flacos como ellos [...] y, casi contra toda razón en aquellos días de oscuridad, a regalarme medicinas, sutura, vendas que por algún motivo les sobraban, en una práctica fervorosa de la solidaridad entre los jodidos, que es la única verdadera. Y participando de aquella solidaridad en la que Ana se enrolaba siempre que podía –muchas veces era mi asistente en las vacunaciones, esterilizaciones y desparasitaciones masivas que pude organizar–, alejado de cualquier pretensión de reconocimiento o trascendencia personal, saludablemente apartado de los circuitos del miedo y la sospecha, fui elemental y realmente la persona que más se parecía a la que siempre hubiera querido ser, a la que, aún ahora, más me ha gustado ser (HAP: 348).

Iván no es un héroe sino un cubano normal que lucha por sobrevivir sin que el régimen le cree más problemas de los que tiene. Es más, en esta novela no hay héroes que salven el mundo, ni elegidos que nos rescaten; y esto porque los supuestos héroes y dirigentes carismáticos han degenerado, en demasiadas ocasiones, en líderes que a su vez han degenerado en dictadores. Con practicar, a nivel individual y social, la libertad y su inseparable solidaridad y virtud sería suficiente para que el mundo no deviniera en regímenes totalitarios. En *El hombre que amaba a los perros* el personaje de Caridad (la madre de Ramón Mercader) aparece como antítesis a la virtud frente a Iván; casi como si se tratara de una perversa Eva, Caridad (cuyo nombre paradójicamente significa en la cosmovisión bíblica *amar a Dios sobre todas las cosas y al prójimo como a uno mismo*) tienta a su hijo con la siguiente pregunta que desencadenará el terror: «Pero ¿estarías dispuesto a renunciar a todo? Y cuando digo todo, es todo. A cualquier sueño personal, a cualquier escrúpulo, a ser tú mismo...» (HAP: 30). Esa parece ser la pregunta de la que emergen todos los totalitarismos. Si nuestra respuesta es afirmativa (no importa el régimen político en el que estemos), entonces habremos perdido nuestras libertades públicas y privadas, y habremos empezado a formar parte de la barbarie.

Bibliografía

- AÍNSA, Fernando (1994). «Nueva novela histórica y relativización transdisciplinaria del saber histórico». *América. Cahiers du CRICCAL*, 14.1, pp. 25-39. <https://doi.org/10.3406/ameri.1994.1148>
- AÍNSA, Fernando (2014). «Nueva cartografía de la pertenencia. La pérdida del territorio en la narrativa latinoamericana». *Iberoamericana*, 14.54, pp. 111-126.
- ALDERETE, Matías (2013). «Masculinidad revolucionaria: la represión de maricones y la construcción del hombre nuevo en Cuba pos-revolucionaria». *X Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, pp. 1-15.
- BARQUET, Jesús J. (2016). «Significación crítica dentro de Cuba de *El hombre que amaba los perros*, de Leonardo Padura». *Diálogos*, 20.1, pp. 8-11.
- BORROTO LÓPEZ, Cecilia (2018). «La novela histórica de Leonardo Padura: necesidad de su inclusión en los programas de literatura cubana». *CD Monografías*, Universidad de Matanzas, pp. 1-9.
- CARDOZO RUIDIAZ, Manuel Faustino (2017). «Reseña de novela histórica: “El hombre que amaba los perros” de Leonardo Padura». *Ciencia Nueva. Revista de Historia y Política*, 1.1, pp. 271-277.
- CARPENTIER, Alejo (2015). *La consagración de la primavera*. Madrid: Akal.
- CONSTANT, Benjamin (2000). *De la libertad de los antiguos comparada con la de los modernos*. Valladolid: Centro de Estudios Constitucionales.
- CONSTITUCIONES CUBANAS. https://capacitacioncgr.jovenclub.cu/?page_id=6961 [01-10-2019].
- CORREA MUJICA, Miguel (2003). «La generación del Mariel: literatura y transgresión». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 23, s. p.
- FITZPATRICK, Sheila (2019). *La vida cotidiana durante el estalinismo. Cómo vivía y sobrevivía la gente común en la Rusia soviética*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- FORNET, Jorge (2003). «La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto». *Hispanamérica*, 32.95, pp. 3-20.
- FOUCAULT, Michel (2019). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- LÓPEZ, Magdalena (2012). «Utopía y distopía del fracaso revolucionario en la reciente novelística cubana». *TRANS- Revue de littérature générale et comparée*, 14, pp. 1-26. <https://doi.org/10.4000/trans.575>
- MONTES, María (2014). «Los terrores del poder. La violencia, el crimen y el miedo en *El hombre que amaba a los perros*». *América*, 44, pp. 137-145. <https://doi.org/10.4000/america.702>
- NEGRÓN-MUNTANER, Frances (2008). «“Mariconerías” de Estado. Mariela Castro, los homosexuales y la política cubana». *Nueva sociedad*, 218, pp. 163-179.
- NEWMAN, Britton W. (2013). «Entrevista a Leonardo Padura». *Hispanamérica*, 42.125, pp. 51-57.
- OPATRŇY, Josef, et al. (2015). *Las relaciones entre Checoslovaquia y América Latina 1945-1989 en los archivos de la República Checa*. Praga: Editorial Karolinum.
- PADURA FUENTES, Leonardo (2009). *El hombre que amaba a los perros*. Barcelona: Tusquets Editores [E-book].
- PADURA FUENTES, Leonardo (2014). *Herejes*. Barcelona: Tusquets Editores.
- PADURA FUENTES, Leonardo (2019). *Agua por todas partes. Vivir y escribir en Cuba*. Barcelona: Tusquets Editores.
- SCHMITT, Carl (1999). *El concepto de lo político*. Madrid: Alianza Editorial.
- SERRANO, Pío E. (2001). «Leonardo Padura o el desencanto». *Revista Hispano Cubana*, 11, pp. 107-111.
- SONTAG, Susan (2003). «Literature as Freedom». *Irish Pages*, 2.1, pp. 175-185.
- TABÍO, Juan Manuel (2016). «Tragedia, historia, novela: una aproximación a *El hombre que amaba a los perros*, de Leonardo Padura, y *Las benévolas*, de Jonathan Littell». *UH* [online], 282, pp. 109-116.
- TRAVERSO, ENZO (2003). *Los marxistas y la cuestión judía. Historia de un debate*. La Plata: Al Margen.
- TROTSKY, Leon (1941). «Thermidor and Anti-Semitism». *The New Internationalist*, 4, s. p.
- VIALETTE, Aurélie (2018). *Intellectual Philanthropy: The Seduction of the Masses*. Indiana: Purdue University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvhhdss>

Pedro García Guirao

Katedra romanistiky
Filozofická fakulta
Ostravská univerzita
Reální 5
701 03 OSTRAVA
República Checa

JULES VERNE EN BOHÊME (1870–1900) : SES PREMIERS TRADUCTEURS ET LEUR STATUT SOCIO-PROFESSIONNEL¹

doi.org/10.15452/SR.2020.20.0004

Zuzana Raková

Université Masaryk de Brno
République tchèque
rakovaz@seznam.cz

Résumé. L'article présente les auteurs des premières traductions tchèques des romans de Jules Verne, publiées au XIXe siècle, entre 1870 et 1900. L'étude cherche à répondre à certaines questions concernant l'histoire externe de la traduction ou « l'archéologie de la traduction » dans les termes d'Anthony Pym : quels étaient les traducteurs des premiers romans de Jules Verne présentés au public tchèque, quels titres introduisirent-ils, de quel statut bénéficièrent-ils en tant que professionnels de la traduction ? Cette étude fondée sur la méthode statistique laisse volontiers de côté la stratégie de traduction, sujet très vaste qui nécessiterait d'autres recherches approfondies.

Mots clés. Jules Verne. Traducteurs tchèques. Archéologie et sociologie de la traduction.

Abstract. The First Czech Translators of Jules Verne (1870-1900) in Bohemia and their Socio-professional Status. The article presents the authors of the first Czech translations of the novels of Jules Verne, published in the 19th century, between 1870 and 1900. The study seeks to answer several questions concerning the external history of translation or archaeology of translation in terms of Anthony Pym, for example who were the translators of the first novels of Jules Verne presented to the Czech public and which translations did they introduce? What status did the translators of this literature for the youth enjoy at the time? The study is based on the statistical method and leaves aside the translation strategy, a very large subject that would require further detailed research.

Keywords. Jules Verne. Czech translators. Archaeology and sociology of translation.

¹ Cet article paraît dans le cadre du projet de recherche alloué sur les fonds de la Faculté des Lettres de l'Université Masaryk de Brno pour l'année 2018 (MUNI/21/RAK/2018 Traductions tchèques du français 1890-1914 : le droit d'auteur et la traduction, la sociologie et l'économie du métier du traducteur). Nous tenons à remercier notre collègue Christophe Cusimano de l'Université Masaryk pour la correction linguistique du texte.

1. Introduction

Le présent article fait suite à notre étude précédente, *Les premières traductions tchèques de Jules Verne (1870-1900) : archéologie de la traduction* (Raková, 2019), s'appuie sur un corpus identique et cherche à répondre à la question suivante : « Quels ont été les traducteurs qui se sont consacrés à la découverte des romans contemporains de cet auteur pour le public tchèque, et quel était leur statut socioprofessionnel ? ». Notre attention sera focalisée sur la position que représentait la traduction dans l'éventail des activités professionnelles des traducteurs concernés. Nous nous concentrerons également sur la stabilité d'une collaboration entre traducteur et éditeur.

2. Corpus et méthodologie

Notre recherche s'appuie sur une des bases de données de la Bibliothèque nationale de Prague, le *Catalogue collectif tchèque (SKC)*, dans laquelle nous avons lancé une recherche en utilisant les filtres suivants : auteur « Jules Verne », langue de l'original « fre », langue du document « cze », date de la parution « 1870-1900 », support « livre ». Nous avons obtenu quatre-vingt-dix-huit résultats, dont huit doublets. Nous avons retenu pour nos statistiques les données sans doublets, en calculant chaque volume comme une unité.

2.1 Le cadre socioéconomique et législatif de la publication du livre

Si nous prenons comme source d'inspiration les questions fondamentales de l'histoire de la traduction (Pym, 1998 : 20), nous considérons comme important, conformément à Pym (1998 : 5), de nous pencher sur les acteurs du processus de la traduction. Dans notre étude précédente (Raková, 2019), nous avons cherché des réponses sur les éditeurs et leur approche vis-à-vis des collaborateurs – traducteurs. Avant d'aborder la catégorie des traducteurs, nous résumerons les normes préliminaires (Tourey, 1978 : 83-100, 1995 : 52-69), permettant de rendre compte de certains critères et conditions externes comme la politique de la traduction ainsi que la voie d'accès aux textes originaux et la production des titres par les traducteurs. Tous les acteurs impliqués dans le processus de la production du livre traduit évoluaient dans le cadre politique, socioéconomique, législatif et culturel de l'époque. Dans la monarchie austro-hongroise du dernier tiers du XIX^e siècle, on ne peut mentionner aucune politique d'État relative à la publication des textes littéraires. La sélection des œuvres à traduire dépendait du choix individuel de l'éditeur et parfois, de l'initiative des traducteurs eux-mêmes, dans le cas des petites maisons d'édition notamment.² Les programmes éditoriaux reflétaient fortement le goût des lecteurs – qu'ils contribuaient à former par la même voie –, et bien évidemment des limitations telles que la censure *a posteriori*, qui attribuait la responsabilité quant aux titres publiés à l'éditeur, par le biais des pertes économiques réalisées si le titre était interdit et donc retiré de la vente (Wögerbauer, 2015 : 48-49, 485).

La voie d'accès aux originaux était directe, comme l'a prouvé notre corpus des romans de Jules Verne (Raková, 2019), ce qui se révélait conforme à l'évolution progressive de l'enseignement du français durant la période en question (Raková, 2011 : 31-35), phénomène qui favorisait les traductions directes du français.

Le statut du traducteur peut être examiné par l'intermédiaire du nombre de traductions anonymes, en comptabilisant celles ne mentionnant aucune indication sur l'identité du traducteur ou une indication incomplète par le biais des initiales du nom. On peut s'attendre à une plus grande fréquence de traducteurs anonymes dans le cas du corpus de littérature pour la jeunesse,

2 LA PNP, lettres des traducteurs aux rédacteurs des maisons d'édition avec la proposition de traduire qc.

qui à l'époque occupait la périphérie du système littéraire (Even-Zohar, 1990 : 46-48) tchèque par rapport à la littérature adressée aux lecteurs adultes.

2.2 Les acteurs de la traduction – les traducteurs

On peut diviser les traducteurs selon plusieurs critères : a) selon que le nom du traducteur est renseigné dans le livre (sur la page du titre) ou pas (traducteur connu vs. traducteur anonyme), éventuellement par les initiales seulement (traducteur semi-anonyme) ; b) selon l'importance de la traduction parmi les activités professionnelles : métier de la traduction exclusif ou principal (traducteur professionnel), métier de la traduction combiné avec un autre métier de l'édition ou de la presse (traducteur semi-professionnel, qui travaille de surcroît comme rédacteur, correcteur, journaliste et écrivain), métier de la traduction combiné à un métier civique principal non lié à l'espace littéraire (traducteur occasionnel, qui exerce principalement un métier civique, p. ex. celui de fonctionnaire, de professeur ou autre) ; c) selon la place du traducteur dans le canon littéraire d'aujourd'hui : traducteur anonyme dans le sens où son nom n'est aujourd'hui pas connu puisque non diffusé par l'institution littéraire, et traducteur célèbre (mentionné dans les encyclopédies littéraires de référence et donc inclus dans le canon littéraire). Quant au point c), nous nous posons la question fondamentale : y a-t-il dans le dictionnaire encyclopédique de la littérature tchèque (LČL 1-4, 1985-2008) de simples traducteurs ? Combien parmi ceux qui y figurent étaient dans le même temps écrivains, poètes, dramaturges, ou d'autres personnes actives dans la vie culturelle ? Autrement dit, est-ce possible d'être intégré dans le canon littéraire uniquement en tant que traducteur ?

Pour répondre à ces questions, nous examinerons les profils des traducteurs et adaptateurs dont le nom était indiqué sur les traductions ou qu'il était possible de déterminer grâce à d'autres sources. Le tableau, dressé sur la base des données du *Catalogue collectif tchèque* (SKC) et du *Dictionnaire encyclopédique de la littérature tchèque* (LČL 1-4), contient pour chaque traducteur l'indication du nombre de volumes traduit de Verne, rééditions incluses. Le système de classement des traducteurs s'effectue chronologiquement selon leurs dates de naissance ; les traductions anonymes et les adaptations³ sont placées à la fin.

TRADUCTEURS

Pavel J. Šulc, 1828-1897. (LČL 4, 2008 : 808-809) S

Auteur d'ouvrages pour la jeunesse et traducteur / adaptateur du polonais, de l'allemand et du français des romans et nouvelles historiques, de proses pédagogiques pour les enfants et la jeunesse, et de quelques romans de Jules Verne ; il commença sa carrière professionnelle comme professeur dans une école secondaire (école technique de Liberec, de 1853 à 1859), puis devint journaliste, rédacteur, éditeur (par exemple chez Alois Hyneček, où il dirigea plusieurs séries d'édition pour la jeunesse). Il a traduit p. ex. *Robinson Crusoe* de l'anglais. Il signait ses œuvres par les initiales P. J. Š. ou P. Š. T-ý. Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a adapté quatre titres et a traduit un roman sous le nom P. J. Š. (voir plus loin).

Robert Nápravník (pseudonyme **J. Drn**), 1839-1877. (LČL 3, 2000 : 402) S

Journaliste, traducteur de textes dramatiques et de romans du français et de l'italien ; il obtint un

3 Nous avons classifié comme adaptations les volumes qui n'étaient pas explicitement désignés comme traductions dans le paratexte de l'édition tchèque. Ainsi avons-nous répertorié dans cette catégorie les volumes avec de telles indications dans le tirage comme : « dle J. Verne-a vzdělal [selon J. Verne a fait] » ou « dle J. Verne-a volně vzdělal [selon J. Verne a fait librement] », suivies du nom de l'adaptateur. Dans un cas (voir le tableau ci-dessus), le contexte déterminait clairement qu'il s'agissait d'une adaptation dramatique, destinée pour la scène.

doctorat en droit en 1867 ; parmi ses traductions du français, on trouve *L'Homme qui rit* et *Les travailleurs de la mer* de Victor Hugo ou *Gringoire* (1873) de Théodore de Banville. Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a traduit :

Autour de la Lune, 1870 / *Cesta kolem Měsíce*, 1870, Nákladem spolku pro vydávání laciných knih českých

Le Tour du monde en quatre-vingts jours, 1873 / *Cesta kolem světa za osmdesáte dní : cestopisný román*, 1873, Nákladem spolku pro vydávání laciných knih českých

Cinq semaines en ballon, 1863 / *Pět neděl v ballóně : výskumná cesta tři Angličanů po Africe*, 1874, Nákladem spolku pro vydávání laciných knih českých.

Jan Vincenc Diviš (pseudonyme **Jan Čeněk**), 1848-1923. O

Entre 1895 et 1908 utilisait le titre de noblesse chevalier - **rytíř Čistecský ze Šerlinku**. Inventeur, fabricant de sucre, écrivain, auteur de travaux historiques, de mémoires, de livres sur l'industrie sucrière, traducteur, maire de Přelouč entre 1914 et 1919. Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a traduit :

Aventures de trois Russes et de trois Anglais dans l'Afrique australe, 1872 / *Dobrodružství tři Rusův a tři Angličanův v jižní Africe*, 1875, Nákladem spolku pro vydávání laciných knih českých.

Louis Schmidt-Beauchez, 1848-1912. (LČL 4, 2008 : 115-116) S

Traducteur (principalement pour les journaux) de quelques prosateurs français de la 2^e moitié du XIX^e s., professeur privé de français et d'allemand, médiateur des relations franco-tchèques, correspondant à Paris de *Národní listy* (1893-1898), puis correspondant pragois du journal parisien *Le Temps* ; journaliste, auteur occasionnel prosaïque et dramatique, auteur de manuel de français.

Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a traduit :

Le Docteur Ox, 1874 / *Doktor Ox*, 1877, 1885, 1893, J. Otto, 3 éditions.

František Brábek, 1848-1926. (LČL 1, 1985 : 288) P

Traducteur assermenté de hongrois, traducteur occasionnel de français. Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a traduit :

Île mystérieuse, 1874-5 / *Tajemný ostrov*, 3 vol. en 1878, J. Otto, 1 vol. en 1896, J. Otto.

Jan Zdeněk Veselý / J. Veselý, 1850-1890. (LČL 4, 2008 : 1300-1301) O

Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a traduit :

Michel Strogoff, 1876 / *Carův kurýr I, II*, 2 vol., 1883, « sans éditeur »

Un drame au Mexique, 1851, publié 1876 / *Drama v Mexiku*, 1884, Lauer mann.

Václav Beneš Šumavský, 1850-1934. (LČL 1, 1985 : 196-197) O

Rédacteur dans différents journaux et traducteur. Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a traduit :

Les Enfants du capitaine Grant, 1868 / *Děti kapitána Granta*, 1899, Vilímek, autorizované vyd., illustré par Josef Ulrich et Édouard Riou.

J. Al. U. = Jan Alois Unzeitig, 1853-1907. (LČL 4, 2008 : 1123-1124) S

Professeur et traducteur du français et du russe des prosateurs contemporains ; il travailla tout d'abord pour des revues et puis notamment pour les éditeurs des livres bon marché de I. L. Kober et E. Beaufort. Son fils Vítězslav Unzeitig devient un traducteur renommé et systématique des romans de Jules Verne. Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a traduit :

Le Rayon vert, 1882 / *Zelený paprsek*, 1884, A. Lauer mann.

Il a aussi traduit *l'École des robinsons*, remaniée plus tard par son fils Vítězslav.

Jan J. Benešovský-Veselý, 1854-1905. (LČL 1, 1985 : 203-204) O

Avant tout journaliste, mais aussi traducteur. Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a traduit :

Le Chancellor, 1875 / *Chancellor: deník cestujícího J. R. Kazallona*, 1883, A. Lauer mann.

Jan Wagner, 1856-1905. (LČL 4, 2008 : 1562-1563) S

Aussi sous les pseudonymes : **Albín Straka, Antonín Koudelka.**

Auteur de livres de voyages (il a enseigné l'histoire et la géographie en Bulgarie pendant cinq ans), journaliste, rédacteur (*Národní politika, Matice lidu*), correcteur et traducteur, surtout du russe, aussi du bulgare, de l'anglais et du français.

Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a traduit :

Les Cinq Cents Millions de la Bégum, 1879 / *Ocelové město*, 1895, Vilímek, illustré par L. Benett

L'Île à hélice, 1895 / *Plující ostrov*, 1896 ou 1897, Vilímek, illustré par L. Benett

Voyage au centre de la Terre, 1864 / *Do středu Země*, 1896 ou 1897, Vilímek, illustré par V. Černý.

Comme **Albín Straka**, il a traduit :

Face au drapau, 1896 / *Vynález zkázy*, 1896 ou 1897, Vilímek, illustré par L. Benett.

Comme **Antonín Koudelka**, il a traduit :

Île mystérieuse, 1874-5 / *Tajuplný ostrov*, 1896 ou 1897, Vilímek, illustré par Jules Férat. Le *Catalogue collectif* indique Alois Koudelka comme traducteur de ce roman, mais selon le LČL 2 (1993 : 894-895), **Alois Koudelka, 1861-1942**, prêtre et traducteur polyglotte, n'est pas indiqué comme traducteur de Verne. Le livre contenant seulement l'indication A. Koudelka, nous attribuons cette traduction à Jan Wagner (pseudonyme Antonín Koudelka).

Václav Patejdl, 1859-1940. (LČL 3, 2000 : 811) S

Aussi sous le pseudonyme **František Pelikán** (traductions de J. Verne).

Traducteur de l'anglais et du français (surtout de la littérature d'aventure pour la jeunesse) et écrivain tchèque. Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a traduit :

Les Tribulations d'un Chinois en Chine, 1879 / *O Život*, 1900, Vilímek, illustré par L. Benett, autor. překlad

Michel Strogoff, 1876 / *Michal Strogov: z Moskvy do Irkutska*, 1880-1911, Vilímek, illustré par J. Férat

Le Pays des Fourrures, 1873 / *Země kožešin*, 1900, Vilímek, illustré par J. Férat et A. de Beaurepaire.

Bohumil Čermák, 1860-1926. S

Dans le *Dictionnaire encyclopédique de la littérature tchèque* (LČL 1, 1985 : 439), on trouve **Bohuslav Čermák, 1846-1899**, comme traducteur du roman *Deux ans de vacances*, et non Bohumil Čermák qui toutefois figure dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de Prague. Historien et critique littéraire, poète et prosateur, rédacteur, professeur au lycée privé de Prague, employé de la Bibliothèque universitaire de Prague. Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a traduit :

Deux ans de vacances, 1888 / *Dva roky prázdnin*, 1890, Vilímek, illustré par L. Benett.

Fr. S. Procházka (František Serafínský Procházka), 1861-1939. (LČL 3, 2000 : 1097-1101) S

Rédacteur du *Petit lecteur* / *Malý čtenář* chez Vilímek, il se consacrait surtout à la littérature pour la jeunesse ; depuis 1901 rédacteur de *Česká grafická unie* et de la revue *Zvon* (1913-1939) ; rédacteur semi-professionnel (il était aussi employé comme directeur de la Bibliothèque municipale de Prague-Vinohrady) ; traducteur semi-professionnel du français (Verne), de l'allemand (Gerhart Hauptmann) et de l'anglais (Lewis Carroll). Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a traduit :

Les Indes noires, 1877 / *Černá Indie: román*, 1893, J. R. Vilímek

Le Château des Carpathes, 1892 / *Tajemný hrad v Karpatech: román*, 1893, Vilímek, illustré par L. Bénett.

Jiří Stanislav Guth-Jarkovský, 1861-1943. (LČL 1, 1985 : 833-836) O

Au service d'une famille princière en tant que professeur, il voyage beaucoup ; puis, entre 1888 et 1918, professeur dans les lycées à Prague, depuis 1918 employé au Bureau du Président de la République. Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a traduit :

Claudius Bombarnac, 1892 / *Klaudius Bombarnak*, 1893, Vilímek, illustré par L. Benett.

Alois Cerman, 1864-1929. S

Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a traduit :

La Jangada, huit cents lieues sur l'Amazone, 1881 / Jangada, osm set mil na řece Amazonce, 2 vol., 1883, A. Lauermann

La Jangada, huit cents lieues sur l'Amazone, 1881 / Tajemství pralesa: osm set mil na řece Amazonce, 1895, Vilímek, illustré par L. Benett.

Bedřich Fricke, 1864-1905. S

Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a traduit :

Hector Servadac, 1877 / Na kometě, 1896 ou 1897, Vilímek, illustré par P. Philippoteaux

La Maison à vapeur, 1880 / Zemí Šelem, 1894-1895, Vilímek, illustré par L. Benett

Sans dessus dessous, 1889 / Zmatek nad zmatek, 1896 ou 1897, Vilímek, illustré par G. Roux.

Josef Pachmayer, 1864-1928. (LČL 3, 2000 : 736-737) S

Journaliste actif – rédacteur de *Národní listy*, collaborateur de *Moderní žena*, *Večer*, etc. Traducteur en neuf langues dont le français (P. Bourget, O. Feuillet, J. et E. de Goncourt, Maupassant, J. Richepin, V. Sardou) ainsi que de trois autres langues romanes, avec l'anglais (J. F. Cooper, A. C. Doyle), l'allemand, le suédois, le russe, le polonais. Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a traduit :

*Mathias Sandorf, 1885 / Nový hrabě Monte Kristo, Nový hrabě Monte Christo, 1894, Vilímek, illustré par L. Benett (deux variantes du titre dans le *Catalogue collectif*)*

Nový hrabě Monte Kristo, 1894, [Omaha ou « éditeur inconnu »].

Jaroslav Pšenička, 1865-1954. (LČL 3, 2000 : 1155) S

Employé de la poste, auteur des manuels pour les employés de poste, traducteur principalement du français (La Rochefoucauld, Maupassant, Richepin, Verne) et de l'allemand, ayant collaboré par ses traductions des belles-lettres avec les éditeurs Jos. R. Vilímek, J. Otto, mais surtout avec plusieurs journaux quotidiens (*Národní Politika*, *Venkov*) et revues (*Rozkvět*, *Vesna*, *Literární listy*).⁴ Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a traduit :

César Cascabel, 1890 / Oceánem na kře ledové : César Cascabel, 1891, Vilímek

Robur le Conquérant, 1886 / Vzducholoď kolem světa, 1893, Vilímek.

Hugo Kosterka, 1867-1956. (LČL 2, 1993 : 872-873) S

Employé de la Poste, puis au Ministère des Postes ; traducteur du danois, du norvégien, du suédois, de l'espagnol, du portugais et d'autres langues ; à partir du français, il a uniquement traduit le roman de Verne suivant :

Mirifiqués aventures du maître antifer, 1894 / Dobrodružná zvěř, 1894, Vilímek, illustré par G. Roux, 1850-1929.

Bohumil Klika, 1868-1942. S

Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a traduit :

Le Tour du monde en quatre-vingts jours, 1873 / Cesta kolem světa za 80 dní, autoris. překlad B. Kliky, 1900, J. R. Vilímek

Aventures de trois Russes et de trois Anglais dans l'Afrique australe, 1872 / Dobrodružství tři Rusů a tři Angličanů v jižní Africe, illustré par F. Ferat, autoris. překlad, 1900, Vilímek.

J. Tichý. O

Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a traduit :

Le Tour du monde en quatre-vingts jours, 1873 / Cesta kolem světa v osmdesáti dnech, 1884, A. Lauermann.

Jaroslav Čermák. O

Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a traduit :

⁴ LA PNP Strahov, fonds Jaroslav Pšenička, correspondance de rédaction adressée à J. Pšenička par Sigismund Bouška (« Nový život ») le 15 janv. 1894, František Dlouhý (« Literární listy », « Vesna ») le 4 déc. 1895, František Sekanina (« Éditions J. R. Vilímek », lettre non datée), Václav Beneš (« Národní Politika ») le 24 fév. 1900, J. L. Turnovský (« Nedělní listy ») le 23 avr. 1900, Karel Čvančara (« Venkov », « Rozkvět ») le 5 juil. 1911 et bien d'autres ; toutes les lettres citées concernent les traductions du français de J. Pšenička.

L'Étoile du sud, 1884 / Hvězda jihu : v zemi diamantů, 1893, Vilímek, illustré par L. Benett
De la Terre à la Lune, 1865 / Do měsíce.

Josef Jan Svátek, 1870-1948. (LČL 4, 2008 : 434-436) P

Neveu de l'écrivain Josef Svátek, 1835-1897. Écrivain, journaliste (rédacteur du journal *Pražské noviny*) et traducteur professionnel du français (traduisant les prosateurs français actuels dès 1890, aussi que les romans d'A. Dumas père dans les années 1930). Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a traduit :

Nord contre Sud, 1887 / Sever proti Jihu, 1894, Vilímek.

R. Růžička. O

Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a traduit :

Nord contre Sud, 1887 / Sever proti Jihu : nejnovější román od Jules-a Verne-a, 1890, August Geringer, Chicago.

Gustav Janda. O

Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a traduit :

Un Capitaine de quinze ans, 1878 / Patnáctiletý kapitán, 2 vol., 1884, A. Lauermann.

I. H.

Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a traduit :

Un Hivernage dans les Glaces, 1855, publié dans Le Docteur Ox, 1874 / Zimní pobyt v ledovém moři, 3 éditions, 1876 ou 1877, 1886 et 1895, J. Otto.

J. H.

Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a traduit :

Le Pays des fourrures, 1873 / Země kožešin, 2 vol., 1876, Spolek pro vydávání laciných knih českých.

L. H.

Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a traduit :

Un drame dans les Airs, 1851 / publié dans Le Docteur Ox, 1874 / Drama v oblacích, 1884, A. Lauermann.

H. F.

Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a traduit :

Hector Servadac, 1877 / Světem slunečním, 2 vol., 1882 et 1882-3, A. Lauermann.

J. K. J.

Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a traduit :

Voyage au centre de la Terre, 1864 / Cesta do středu Země, 1882, A. Lauermann.

J. T-ý.

Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a traduit :

Les tribulations d'un Chinois en Chine, 1879 / Čiňanovy trampoty v Číně, 1888, Karel Rathouský, Rychnov n. K.

Vingt mille lieues sous les mers, 1870 / Dvacet tisíc mil pod mořem, 2 vol., 1884, A. Lauermann.

P. J. Š. (voir ci-dessus Pavel J. Šulc)

Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a traduit :

Les Aventures du capitaine Hatteras, 1866 / Příhody kapitána Hatterasa, 3 vol., 1884, A. Lauermann.

R. S.

Parmi les romans de Verne publiés avant 1900, il a traduit :

Les Enfants du capitaine Grant, 1868 / Děti kapitána Granta, 3 vol., 1883, A. Lauermann.

Traducteurs / Traductions anonymes (dans l'ordre chronologique selon la parution) :

Dans le *Catalogue collectif* (SKC), on trouve 11 titres ou 16 volumes sans indication sur le traducteur, ne serait-ce que sous forme d'initiales du nom. Dans le cas de certaines traductions parues chez A. Hynek notamment, la date de parution n'est pas indiquée par l'éditeur, mais il est possible de la rétablir grâce au *Catalogue collectif*.

Vingt mille lieues sous les mers, 1870 / Dvacet tisíc mil pod mořem, 2 vol., 1877, Nákladem spolku pro vydávání laciných knih českých

Divy světů známých i neznámých : výbor románů, 1883, A. Lauermann

Mathias Sandorf, 1885 / Hrabě Sandorf, 1888, Tiskem a nákladem Národních listů

Vingt mille lieues sous les mers, 1870 / Dvacet tisíc mil pod mořem, Díl I, Díl II, 2 vol., 1893, A. Hynek

Cinq semaines en ballon, 1863 / Pět neděl v balóně: výzkumná cesta tři Angličanů po Africe, 1893,

A. Hynek

Michel Strogoff, 1876 / Carův kurýr, 1894, A. Hynek

Le Château des Carpathes, 1892 / Tajemný hrad v Karpatech : román, 1894, Omaha : Pokrok Západu

Le Chancellor, 1875 / Chancellor : deník cestujícího J. R. Kazallona, autour de 1900, A. Hynek

Les Enfants du capitaine Grant, 1868 / Děti kapitána Granta. Díl 2, Austrálie, Díl 1, Jižní

Amerika, Díl 3. Tichý oceán, 3 vol., 1900, A. Hynek

Le Pays des fourrures, 1873 / V zemi kožešin, 2 vol., 1900, A. Hynek

Les Révoltés de la Bounty, 1879 / Buřiči z lodě Bounty : povídka historická, 1900, A. Hynek.

Adaptateurs (7 titres dans l'ordre chronologique selon la parution) :

Antonín Pulda, 1848-1894. Auteur dramatique, acteur, régisseur du Théâtre provisoire et du Théâtre national, pour lesquels il traduisait et adaptait les pièces allemandes et françaises.

Le Tour du monde en quatre-vingts jours, 1874 / Cesta kolem světa za osmdesát dní: velká

výpravná hra s předehrou v pěti jednáních a patnácti obrazech, 1876, Mikuláš a Knap.

P. Š. T-ý. *Les Indes noires, 1877 / Černá Indie, 1877, F. Kytka, « dle J. Vernea volně vzdělal P. Š. T-ý ».*

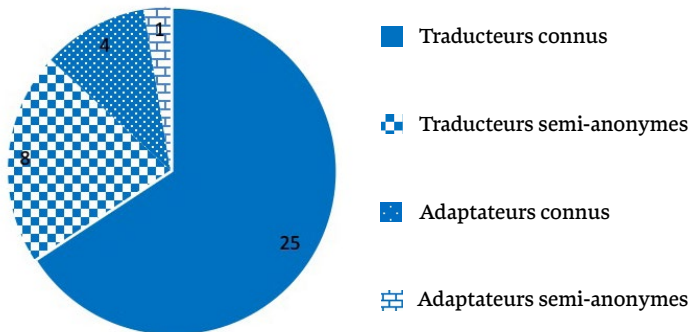
P. Š. T-ý. *Michel Strogoff, 1876 / Carův kurýr aneb z Moskvy do Irkutsku, 1877, F. Kytka, « dle J. Verne-a vzdělal P. Š. T-ý ».*

P. Š. T-ý. *Cestování pod mořem, 1877, F. Kytka, « dle J. Verne-a vzdělal P. Š. T-ý ».*

Pavel J. Šulc. *Un capitaine de quinze ans, 1878 / Patnáctiletý kapitán, « dle J. Vernea pro mládež i dospělé vzdělal », 1879, F. Kytka.*

J. Marek. Il a adapté *Voyage au centre de la Terre, 1864 / Cesta do středu Země, 1881, F. Kytka.*

Ferenc Csepreghy. *Michel Strogoff, 1880 / Carův kurýr : velká výpravná hra ve dvanácti obrazech, 1892, l'auteur est à la fois l'éditeur.*



Graphique n° 1 : Structure des traducteurs et adaptateurs selon le critère a)

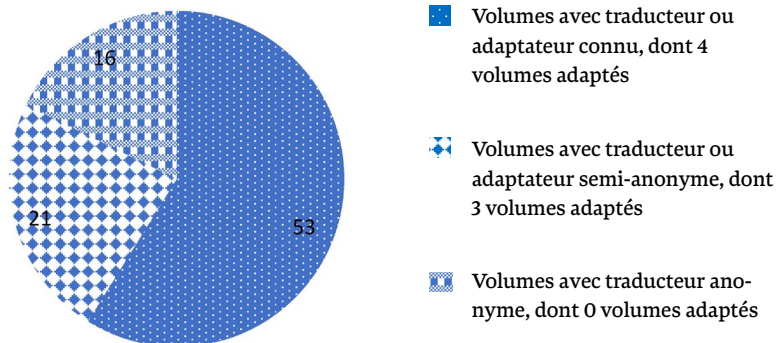
Source : SKC, www.nkp.cz

Les traducteurs (et adaptateurs) de Jules Verne répertoriés entre 1870 et 1900 dont on connaît du moins en partie l'identité sont au nombre de trente-cinq, dont sept restent dans un semi-anonymat (on connaît leurs initiales seulement). Pavel J. Šulc appartient à la fois à la deuxième, la troisième et la quatrième catégorie, puisqu'il est auteur d'une traduction signée par les initiales

et de quatre adaptations, dont une signée par le nom en entier et trois par des initiales. Comme son identité a pu être rétablie grâce au *Dictionnaire encyclopédique* (LČL 4, 2008 : 808-809), on le considère également comme un traducteur connu selon le critère a). Le groupe de traducteurs anonymes est constitué probablement par cinq à onze personnes (étant donné que la moyenne par traducteur est d'un ou de deux titres pour le reste du corpus et s'agissant de onze titres anonymes), bien qu'il soit possible qu'il n'y ait qu'un seul traducteur anonyme. Il n'est pas exclu non plus que certains parmi les traducteurs ou adaptateurs connus ou semi-anonymes soient en même temps auteurs d'une ou de plusieurs traductions anonymes. La traduction de la totalité du corpus a donc demandé la participation de trente-cinq à quarante-six personnes.

On peut en déduire que le travail du traducteur n'était pas valorisé systématiquement par tous les éditeurs pragois de l'époque comme une activité créative, exigeant un investissement du potentiel intellectuel. Le fait de publier les traductions anonymes était encore fréquent aux environs de 1900 chez certains éditeurs, plus concrètement dans le cas d'Alois Hynek. Par contre, son principal concurrent dans l'édition d'œuvres de Jules Verne, Josef R. Vilímek, respectait le droit moral de ses traducteurs en imprimant systématiquement leur nom sur la page du titre, où figurait également le nom de l'éditeur et de l'imprimeur. Vilímek veillait aussi au respect des droits des auteurs et des éditeurs d'originaux français, en éditant les « traductions autorisées » (Janeček, 1937 : 64, Horák, 2005 : 30-31).

Dans notre corpus, onze titres différents correspondant à seize volumes traduits sur les quatre-vingt-dix ont des traducteurs anonymes dans le sens où le nom du traducteur n'est pas indiqué, auxquels on peut ajouter dix-huit volumes dans lesquels, il ne l'est que par des initiales. Les volumes traduits sans indication du nom complet du traducteur constituent ainsi 41 % (34 sur 83) des traductions, et ceux ayant un traducteur connu 59 % (49 sur 83). Si l'on additionne aux volumes traduits les sept adaptations, qui sont l'œuvre de quatre traducteurs-adaptateurs, et représentent moins de 8 % (7 sur 90) du corpus entier, on aboutit aux données indiquées dans le graphique n° 2.

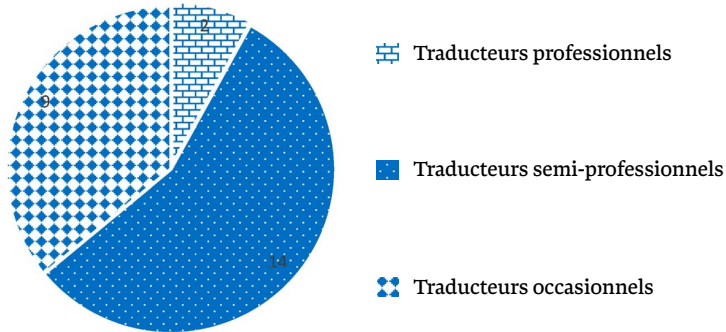


Graphique n° 2 : Nombre de volumes selon la catégorie a) du traducteur

Source : SKC, www.nkp.cz

Quant au deuxième critère ou la catégorisation des traducteurs selon la place de la traduction parmi leurs activités professionnelles (qui ne s'applique qu'aux traducteurs connus selon le premier critère), deux traducteurs sont professionnels (P dans le tableau ci-dessus), quatorze semi-professionnels (S) et neuf occasionnels (O). Les traductions de Jules Verne étaient

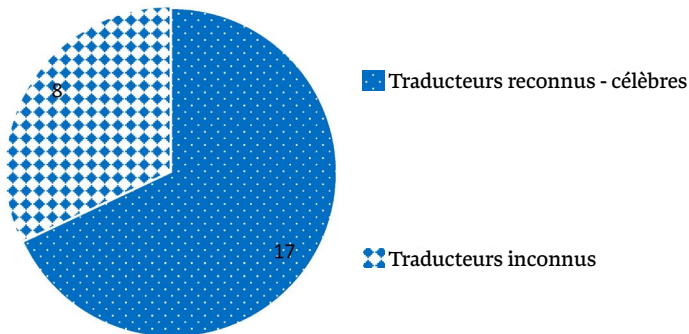
majoritairement l'œuvre de traducteurs semi-professionnels. Les professions exercées simultanément étaient le plus souvent : rédacteur, journaliste, professeur dans le secondaire, précepteur privé, ou fonctionnaire d'État.



Graphique n° 3 : Structure des traducteurs selon le critère b)

Source : SKC, www.nkp.cz

Quant au troisième critère ou la catégorisation des traducteurs selon leur place dans le canon littéraire actuel, sur les vingt-cinq traducteurs⁵ connus selon le premier critère, seulement dix-sept ont eu droit à une entrée dans le *Dictionnaire encyclopédique de la littérature tchèque* (LČL 1-4), et on peut donc les considérer comme des traducteurs reconnus, canoniques voire célèbres, puisqu'on a conservé leur mémoire au-delà de plus d'un siècle. Par contre, huit traducteurs sur les vingt-cinq n'ont pas d'entrée dans le *Dictionnaire encyclopédique* (LČL 1-4) et ne font pas partie du canon littéraire. Ces traducteurs ne se sont pas fait de réputation en tant qu'auteurs ou journalistes : Jan Vincenc Diviš, Alois Cerman, Bedřich Fricke, R. Růžička, Bedřich Janda, Bohumil Klika, J. Tichý, Jaroslav Čermák. Ils sont connus tout au plus par les spécialistes ou les amateurs de l'œuvre de Jules Verne.



Graphique n° 4 : Structure des traducteurs selon le critère c)

Source : SKC, www.nkp.cz

En moyenne pour notre corpus, chaque traducteur se voyait attribué un ou deux titres différents. La plupart des traducteurs - quatorze connus et sept semi-anonymes -, n'ont traduit

5 Pavel J. Šulc est la même personne que P. Š. T-ý.

qu'un seul titre, six traducteurs, dont cinq connus et un semi-anonyme en ont traduit deux. Trois traducteurs ont chacun traduit trois titres et deux en ont traduit cinq. Seulement trois traducteurs, Bedřich Fricke (1864-1905), Václav Patejdl (1859-1940) et Jan Wagner (1856-1905), ayant tous travaillé pour Jos. R. Vilímek, ont traduit au moins trois titres différents de Jules Verne sur la période donnée. Pavel J. Šulc (1828-1897) s'est chargé de cinq titres pour le compte de deux éditeurs, quatre pour F. Kytka et un pour Alois R. Lauermann. On ne peut pas observer une véritable spécialisation des traducteurs aux œuvres de Jules Verne, mise à part chez l'éditeur des adaptations F. Kytka et principalement chez l'éditeur des traductions Jos. R. Vilímek, qui avait une position exceptionnelle dans l'introduction de Jules Verne en tchèque dès la fin du XIX^e siècle.

3. Conclusion

Les traductions tchèques de Jules Verne publiées au cours du XIX^e siècle étaient majoritairement l'œuvre de traducteurs connus (au sens où le traducteur n'est pas resté dans l'anonymat), semi-professionnels et célèbres du point de vue du canon littéraire actuel, au vu des trois critères de catégorisation établis au départ.

Quant au statut du traducteur, il est important d'observer et de constater le taux des traductions anonymes dans le corpus. La visibilité du traducteur et son statut étaient cependant variables suivant les éditeurs. Chez Alois Hynek, les traducteurs des romans examinés sont tous anonymes, par contre chez Josef R. Vilímek, les traducteurs sont tous connus et, à la différence de tous les autres éditeurs, leur nom est de surcroît imprimé sur la page du titre. Vilímek était, par ailleurs, le seul éditeur de notre corpus chez lequel on trouvait le titre original sur la page du titre, imprimé cependant avec une police plus petite que le titre tchèque. Chez d'autres éditeurs, le nom du traducteur est, dans la plupart des cas, indiqué, avec quelques variations (indication du nom par les initiales). Aucune adaptation du corpus n'est complètement anonyme : le nom de l'auteur tchèque de l'adaptation est toujours renseigné, ne serait-ce que par les initiales. La provenance étrangère de tous les titres, traduits ou adaptés, est toujours indiquée, de même que le nom de l'auteur de l'œuvre originale.

La stabilité d'une collaboration entre traducteur et éditeur peut être observée, parmi les traductions de notre corpus, uniquement chez Josef R. Vilímek.

Bibliographie

- *Autor: Jules Verne* [Auteur : Jules Verne]. https://cs.wikisource.org/wiki/Autor:Jules_Verne [22-02-2018].
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990). « Polysystem Studies ». *Poetics Today*, International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication, 11.1, pp. 27-51, 73-94, 247-251. https://m.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar_1990--Polysystem%20studies.pdf [15-01-2018].
- FORST, Vladimír, et al. (1985). *Lexikon české literatury: osobnosti, díla instituce 1 A-G (LČL 1)*. Praha : Academia.
- FORST, Vladimír, et al. (1993). *Lexikon české literatury: osobnosti, díla instituce 2 H-L (LČL 2)*. Praha : Academia.
- HORÁK, Václav (2005). *Jules Verne v nakladatelství Jos. R. Vilímek*. Praha : Thyrusus.
- JANEČEK, Jaroslav (1937). « Jos. R. Vilímek ml., zvelebitel a dovršitel ». In : Karel Sezima (éd.). *Jos. R. Vilímek. Osobnost i závod*. Praha: Svaz knihkupců a nakladatelů Čs. republiky, pp. 23-82.
- LA PNP [Archives littéraires du Patrimoine littéraire tchèque] Strahov (Prague), fonds Jar. Pšenička, correspondance reçue de S. Bouška le 15 janv. 1894, Fr. Dlouhý le 4 déc. 1895, Fr. Sekanina, lettre non datée, V. Beneš le 24 fév. 1900, J. L. Turnovský le 23 avr. 1900, K. Čvančara le 5 juil. 1911.
- MERHAUT, Luboš, et al. (2008). *Lexikon české literatury: osobnosti, díla instituce 4 S-Ž (LČL 4)*. Praha : Academia.
- OPELÍK, Jiří, et al. (2000). *Lexikon české literatury: osobnosti, díla instituce 3 M-Ř (LČL 3)*. Praha : Academia.
- PYM, Anthony (1998). *Method in Translation History*. Manchester : St. Jerome Publishing.
- RAKOVÁ, Zuzana (2011). *Francophonie de la population tchèque (1848-2008)*. Brno : Masarykova univerzita.
- RAKOVÁ, Zuzana (2019). « Les premières traductions tchèques de Jules Verne (1870-1900) : archéologie de la traduction ». *Studia Romanistica*, 19.2, pp. 41-49.
- *Souborný katalog ČR* [Catalogue collectif tchèque]. www.nkp.cz [27-01-2018].
- TOURY, Gideon (1978). « The Nature and Role of Norms in Literary Translation ». In : James S. Holmes ; José Lambert ; Raymond van den Broeck : *Literature and Translation : New Perspectives in Literary Studies*. Leuven : Acco (Academic Publishing Company), pp. 83-100.
- TOURY, Gideon (1995). *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam / Philadelphia : John Benjamins Publishing Company. <https://doi.org/10.1075/btl.4>
- WÖGERBAUER, Michael ; PÍŠA Petr ; ŠÁMAL Petr ; JANÁČEK Pavel, et al. (2015). *V obecném zájmu: cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749-2014. Tome I, 1749-1938*. Praha : Academia, Ústav pro českou literaturu AV ČR.

Zuzana Raková

Ústav románských jazyků a literatur
 Filozofická fakulta
 Masarykova univerzita
 Arna Nováka 1
 602 00 BRNO
 République tchèque

EL CONCEPTO DE LIBERTAD EN EL HIMNO NACIONAL ARGENTINO

Susana Sarfson-Gleizer

Universidad de Zaragoza
España
sarfson@unizar.es

doi.org/10.15452/SR.2020.20.0005

Rodrigo Madrid Gómez

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia
España
rodrigomadridgomez@gmail.com

Resumen. Desde 1813, la canción patriótica cuyo texto escrito por Vicente López y Planes, musicalizado por Blas Parera, y desde 1847 *Himno Nacional Argentino*, constituye una declaración de valores que asume la necesidad de articular el discurso patrio alrededor del concepto de libertad. *Grito sagrado*, en torno al cual se fue construyendo y desarrollando la nación, y resignificándose a lo largo del complejo devenir de la historia. Este artículo es una reflexión acerca de texto y música del *Himno Nacional Argentino*, valorando el constructo de libertad en su contexto simbólico, desde la época de su composición hasta su presencia en el siglo XXI. Hay que tener en cuenta que en la redacción inicial del texto imperaba una serie de conceptos y de símbolos comunes a las circunstancias de las independencias americanas, y que estos favorecieron la construcción de una identidad propia, en la que la libertad sería una orientación para la materialización de un ideal, que se refuerza en el canto cotidiano y grupal.

Palabras clave. Himno Nacional Argentino. Literatura argentina. Música argentina. Libertad.

Abstract. The Concept of Freedom in the Argentine National Anthem. Since 1813, the patriotic song, whose text was written by Vicente López y Planes and musicalized by Blas Parera and which became the *Argentine National Anthem* in 1847, has constituted a declaration of values that acknowledges the need to articulate the patriotic discourse around freedom. Sacred shout, around which the nation was built and articulated, and resigned throughout the complex becoming of history. This article is a reflection about the text and music of the *Argentine National Anthem*, valuing the idea of freedom in its symbolic context, from the time of its composition to its presence in the 21st century. It should be borne in mind that a number of concepts and

symbols common to the context of American independences prevailed in the initial wording of the text, and that these favoured the construction of an identity of their own, in which freedom would be an orientation for the materialisation of an ideal, which is reinforced in the daily and group singing.

Keywords. Argentine National Anthem. Argentine Literature. Argentine Music. Freedom.

1. Introducción

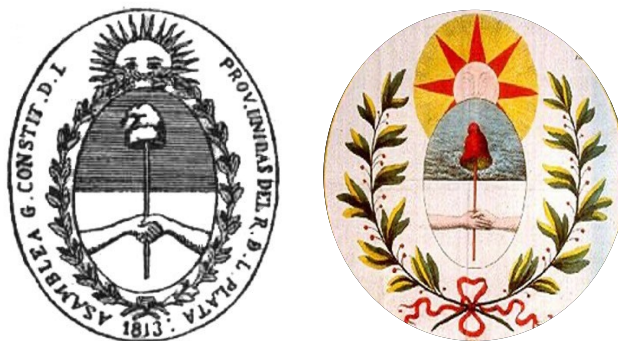
Una invocación interpela al auditorio: ¡Oíd, mortales, el grito sagrado: Libertad, libertad, libertad! Así comienza el texto de la que se llamó, en un principio, *Marcha Patriótica*.

En 1813, las Provincias Unidas del Río de la Plata estaban gobernadas por el Segundo Triunvirato, que convocó una Asamblea General Constituyente, formada por diputados enviados desde las distintas provincias que conformaban el territorio de lo que había sido el Virreinato del Río de la Plata entre 1776 y 1810. El objetivo de esta Asamblea General Constituyente era, justamente, dictar una Constitución para el nuevo Estado. Aunque no logró este propósito, la Asamblea de 1813 tuvo un rol importante en la conformación legislativa de una Argentina naciente, y estaba impregnada por los ideales revolucionarios y por la presencia de las logias masónicas, cuyos miembros tuvieron un protagonismo decisivo en los procesos que llevaron a las independencias de las naciones hispanoamericanas.

Justamente, la Asamblea de 1813 aprobó el uso de varios símbolos patrios: el Escudo Nacional Argentino, con una clara simbología de fraternidad, igualdad y libertad, está inspirado en un salvoconducto de la Revolución Francesa.



Imagen 1: Escudo Nacional Argentino actual



Sello de la Asamblea de 1813 (Buenos Aires)

Salvoconducto Asamblea Legislativa 1790 (Francia)

Imagen 2: Sellos que inspiran el escudo argentino

2. La *Marcha patriótica*

La Asamblea encargó la composición del Himno Nacional Argentino. La letra al escritor Vicente López y Planes: nacido en Buenos Aires en 1784, estudió en el Real Colegio de San Carlos (que actualmente es el Colegio Nacional Buenos Aires), y se doctoró en leyes en la Universidad San Francisco Xavier de Chuquisaca (hoy Sucre, Bolivia), es decir, su formación académica se realizó en instituciones fundadas por los jesuitas, que si bien habían sido expulsados, dejaron su inconfundible impronta intelectual, así como las estructuras e instituciones educativas más prestigiosas en la transición entre el Virreinato del Río de la Plata y el nuevo Estado. Precisamente, Vicente López era miembro de la Asamblea cuando recibió el encargo de escribir la *Marcha Patriótica*.

Vicente López había sido capitán del Regimiento de Patricios durante las Invasiones Inglesas, y eran conocidos sus poemas exaltando a la patria naciente, tales como «El triunfo argentino». Participó también en el Cabildo abierto de la Revolución de Mayo, así como en las subsiguientes acciones, como integrante del Ejército del Norte. Ocupó diversos cargos públicos en los años que siguieron a la Independencia de 1816: fue ministro de Bernardino Rivadavia, primer Presidente de las Provincias Unidas del Río de la Plata.

La música de esta *Marcha Patriótica* fue compuesta por Blas Parera, un compositor nacido en Murcia en 1776, aunque se formó musicalmente en Mataró, donde formó parte de la Capilla de Música del Colegio de Santa Anna. En 1797 se instala en la ciudad de Buenos Aires: allí fue organista de la Catedral Metropolitana, así como de las iglesias de San Nicolás, San Ignacio y La Merced (es decir, las que hoy son algunas de las más antiguas y tradicionales). No desconocía el aspecto musical del teatro, y así fue director de orquesta del Coliseo Provisional de Comedias de Buenos Aires, y tocaba el violín y el clave, instrumentos musicales de los que ofrecía lecciones privadas que le permitían complementar su exiguo emolumento como organista. En 1810 compuso melodías patrióticas en honor de la Revolución de Mayo. También se sabe que compuso un *Canto a la memoria de Mariano Moreno* en 1812, con texto de Fray Cayetano Rodríguez. La Asamblea de 1813 le encarga componer la música para la *Marcha Patriótica*, cuyo texto se debió a la pluma de Vicente López.

Esta *Marcha Patriótica*, devenida Himno Nacional, fue entonada en una reunión privada en la casa de María Sánchez de Thomson, una aristócrata y patriota porteña cuyo salón era lugar de debate de las vicisitudes políticas, así como punto de encuentro de la sociedad local: como era habitual en los salones románticos europeos, esas reuniones, herederas de los Ateneos de los nobles en las ciudades europeas y americanas durante el siglo anterior, eran un espacio de interpretaciones musicales, encuentros poéticos y debate político. En este espacio fue cantada por la anfitriona, acompañada al piano en un instrumento que hoy se conserva cuidadosamente en el Museo Histórico Nacional como reliquia de la nación naciente.

Además, al conmemorarse el 25 de mayo de 1813 la Revolución de Mayo de 1810, la *Canción Nacional* se presenta en el Teatro de Comedias, interpretada por un coro de 30 niños y una orquesta de 15 instrumentistas, todo bajo la dirección de Blas Parera.

La partitura original se perdió, y la que actualmente se interpreta es una reelaboración de Juan Pedro Esnaola (Buenos Aires, 1808-1878), quien preparó la partitura para piano y canto, así como la versión orquestal que fueron oficiales desde 1860.

El extenso texto del *Himno Nacional Argentino* refiere la exaltación de la independencia, pero, si bien en un principio resultó coherente con el contexto social, con el paso del tiempo se consideró agresivo hacia España y por tanto inadecuado como símbolo. En 1900 el entonces



Imagen 3: Cuadro de Fray Pedro Subercaseaux Errázuriz (1880-1956), Instituto Nacional Sanmartiniano, Buenos Aires

Presidente de la República Argentina, Julio Argentino Roca, firma un documento según el cual se eliminan del canto todas las estrofas que pudieran ofender los sentimientos de los ciudadanos españoles, en especial teniendo en cuenta la gran cantidad de súbditos de España que residían ya entonces en territorio argentino.

El antiguo texto completo (siglo XIX) era extenso: dieciocho estrofas en las que se exalta vivamente una ensoñación marcial, donde no se exponen los horrores de la guerra sino los brillos del honor y de los linajes, así como la valentía de los pueblos americanos enfrentados a un invasor vilipendiado (cuestión que fue lamentada por su autor, décadas más tarde). Las alusiones mitológicas clásicas se enlazan con las de los Incas, en un intento de aunar imágenes de grandeza para sustentar los ideales que busca transmitir.

Pese a la extensión del texto original, lo incluimos a continuación:

¡Oíd, mortales!, el grito sagrado:
¡libertad!, ¡libertad!, ¡libertad!
Oíd el ruido de rotas cadenas
ved en trono a la noble igualdad.
Se levanta en la faz de la tierra
una nueva gloriosa nación.
Coronada su sien de laureles,
y a sus plantas rendido un león. (bis)
Estribillo (con coro)

*Sean eternos los laureles
que supimos conseguir: (bis)
coronados de gloria vivamos,
o juremos con gloria morir. (tris)*
De los nuevos campeones los rostros
Marte mismo parece animar. (bis)
La grandeza se anida en sus pechos
a su marcha todo hacen temblar.
Se conmueven del Inca las tumbas,
y en sus huesos revive el ardor,
lo que ve renovando a sus hijos
de la Patria el antiguo esplendor. (bis)
Estribillo (con coro)

Pero sierras y muros se sienten
retumbar con horrible fragor. (bis)
Todo el país se conturba por gritos
de venganza, de guerra y furor.
En los fieros tiranos la envidia
escupió su pestífera hiel. (bis)
Su estandarte sangriento levantan
provocando a la lid más cruel. (bis).
Estribillo (con coro)

¿No los veis sobre México y Quito
arrojarse con saña tenaz? (bis)
¿Y cuál lloran, bañados en sangre
Potosí, Cochabamba, y La Paz?
¿No los veis sobre el triste Caracas
luto, y llanto, y muerte esparcir?
¿No los veis devorando cual fieras
todo pueblo que logran rendir? (bis)
Estribillo (con coro)

A vosotros se atreve argentinos
el orgullo del vil invasor.
Vuestros campos ya pisa contando
tantas glorias hollar vencedor. (bis)

Mas los bravos que unidos juraron
su feliz libertad sostener
a estos tigres sedientos de sangre
fuertes pechos sabrán oponer.
Estribillo (con coro)
El valiente argentino a las armas
corre ardiendo con brío y valor:
El clarín de la guerra, cual trueno
en los campos del Sud resonó.

Buenos Aires se pone a la frente
de los pueblos de la ínclita unión.
Y con brazos robustos desgarran
al ibérico altivo león.
Estribillo (con coro)
San José, San Lorenzo, Suipacha,
ambas Piedras, Salta, y Tucumán,
la colonia y las mismas murallas,
del tirano en la banda Oriental. (bis)
Son letreros eternos que dicen:
aquí el brazo argentino triunfó;
aquí el fiero opresor de la Patria
su cerviz orgullosa dobló. (bis)
Estribillo (con coro)

La victoria al guerrero argentino
con sus alas brillantes cubrió.
Y azorado a su vista el tirano
con infamia a la fuga se dio. (bis)
Sus banderas, sus armas, se rinden
por trofeos a la libertad.
Y sobre alas de gloria alza el pueblo
trono digno a su gran majestad.
Estribillo (con coro)

Desde un polo hasta el otro resuena
de la fama el sonoro clarín. (bis)
Y de América el nombre enseñando
les repite, mortales, oíd:
Ya su trono dignísimo abrieron,
las Provincias Unidas del Sud.
Y los libres del mundo responden
al gran pueblo argentino salud. (bis)
Estribillo (con coro).

Dentro del contexto de la creación del texto poético, Rípodas Ardanaz (2014) destaca la situación de la ciudad de Buenos Aires, con una mayoritaria actividad mercantil, que busca, por tanto, la libertad de comercio, así como los cafés y salones privados de reunión de las élites como elementos que potencian los ideales plasmados en el texto original de Vicente López y Planes.

3. El Himno Nacional Argentino

A partir del Decreto del Presidente Roca, del extenso y bélico texto inicial decimonónico, en el siglo XX el *Himno Nacional Argentino* pasó a tener la primera estrofa, la última y el estribillo, de manera que permanece la exaltación de la libertad como ideal, eludiendo los sones guerreros y las confrontaciones con otros países.

Menéndez y Pelayo (1948: 334) observó que el texto se inspira en parte en un Canto de Guerra de los Asturianos, así como Carlos Vega (2005: 22) notó que también hay fragmentos traducidos o inspirados en la Marsellesa. Por otra parte, es el mismo autor del texto del Himno quien primero manifiesta su disgusto por una obra realizada quizás con tiempo insuficiente, tras el encargo recibido. Así, son muy interesantes las observaciones que el mismo Vicente López realiza en una carta que envía a su hijo en 1847¹, donde dice:

Te aseguro que no siento entera satisfacción, cuando tengo que revisar esta obra de mi juventud; quisiera corregir los muchos defectos que le encuentro, y que han pasado o inapercibidos, o respetados más bien por el prestigio. (...) Hay una estrofa que me disgusta sobremedida, y es la de «en los fieros tiranos la envidia/ escupió su pestífera hiel»; y lo peor es que no fui original, sino que traté de salir del paso, adoptando de las composiciones del mismo género que había leído, unas frases que me daban el concepto que trataba de expresar, pero sin la detención reflexiva que después he tenido para ver que ellas no me daban una pintura seria y noble y coordinada a la altura que había tomado desde el principio, y con que iba a acabar la obra, sino una que sacrificaba a la pasión de la época aquellas dotes. (...) Algunas veces me vienen tentaciones de corregir todos los defectos que reconozco y presentar el Himno reformado a la Legislatura. ¿Qué te parece?

Pero las tribulaciones de Vicente López han ido diluyéndose, en parte por el carácter casi sagrado que se asigna al Himno Nacional, como objeto de respeto especial e incuestionabilidad, como pórtico obligado de toda conmemoración argentina, sino también porque la extensión de tales estrofas lo hicieron poco práctico. Como se ha mencionado, ya en el año 1900 el entonces presidente Julio Argentino Roca ordena que el canto se limite a la primera y última estrofas y el estribillo, y, en especial, para no ofender al pueblo español con las vehementes diatribas poéticas incluidas en su versión original.

Ahora bien, con respecto al concepto de *Libertad* referido en el texto del Himno, se trata de un concepto clave a lo largo del Romanticismo. La libertad *entendida como necesidad del individuo (...) como marcha progresiva a la infinitud. El romántico se concibe a sí mismo como ser libre*. Es la reivindicación del yo, la exaltación de quien se enfrenta solo a los elementos con la fuerza de su voluntad y de su espíritu. La ruptura de las estructuras poéticas y musicales del neoclasicismo es buscada por los románticos, cuyo ideal podría ser la figura de Beethoven, quien rompe las cadenas del servilismo musical. Para el artista, la emancipación de los mecenas para llegar a la libertad creadora, es lo que para los pueblos la emancipación de los reyes para llegar a la libertad nacional.

1 Archivo General de la Nación Argentina, Fondo Los López, AR-AGN.DE/LLOP documento N° 2339, citada en Barcia (1982).

4. Conclusiones

Antes del siglo XIX, las grandes obras musicales muchas veces habían sido compuestas específicamente para un espacio determinado: así, por ejemplo, Monteverdi compone el Orfeo para un palacio concreto en la ciudad de Mantua, Bach compone las cantatas para llenar el espacio arquitectónico de Santo Tomás de Leipzig: la obra musical (así como la obra pictórica o poética) no eran abstractas, sino pensadas para un espacio concreto y único. Sin embargo, a partir del siglo XIX, las obras musicales, concebidas como hijas del espíritu del artista y emanación del mismo, se interpretan en diversos espacios, no suelen tener una arquitectura prefigurada, es decir, comparten el mismo nivel de abstracción y de libertad al que aspira el compositor. Entonces, si la obra de arte en general puede despertar al contemplador, al interlocutor, y llevarlo a un mundo distinto, los himnos nacionales americanos trasladan al mortal hacia el elevado mundo de la libertad a través de esas obras literarias y musicales sacralizadas, simbólicas, que enmarcan toda conmemoración.

Resulta significativo el uso que el *Himno Nacional Argentino* ha tenido a lo largo del siglo XX como medio de aglutinación y de conformación de un ideal nacional. Especialmente en las primeras décadas del siglo, la población de la República Argentina fue conformándose de una forma singular: a la población local, formada por descendientes de los españoles y otros europeos (que conformaron fundamentalmente la burguesía decimonónica), así como personas provenientes de los pueblos originarios y afrodescendientes, se suman los nuevos inmigrantes, principalmente europeos pero también de todo el orbe (españoles, italianos, franceses, ingleses, alemanes, nórdicos, griegos, rusos, turcos, sirios, japoneses, etc.), que llegan con una gran diversidad de orígenes, lenguas y religiones. La escuela pública y los símbolos patrios pasan a ser un medio para integrar a los hijos de estos inmigrantes en una identidad común, argentina. En este contexto, tanto el Himno Nacional como otras canciones que idealizan las virtudes y cualidades del país van conformando, mediante el canto cotidiano al unísono, una voz común. La interpretación de estas canciones al comienzo de la jornada escolar funciona como un pórtico que separa la cotidianeidad profana de las familias de distintos orígenes, de la sacralidad escolar de la identidad común construida en torno a esa idealización. El Himno Nacional es, además, entonado los días de celebraciones patrias, que constituyen jornadas de asueto escolar, dedicados a la conmemoración de esos momentos fundacionales idealizados, y que requieren de un ritual específico.

Llama la atención que en el siglo XXI, el Himno Nacional al que nos referimos sigue aglutinando, aunque de diferente manera. En los partidos de fútbol, entonado con tosquedad, o en los momentos de graves incidentes políticos, como forma de protesta y unión. El Himno Nacional Argentino, como los himnos de las demás naciones americanas, fue creado como obra de arte y como símbolo de los pueblos, pero con su interpretación intenta transformar en sacro el espacio banal, a través de la entonación colectiva de las estrofas que buscan unir el espíritu de las gentes vinculadas por habitar un mismo terruño.

Bibliografía

- ADAMOVSKY, Ezequiel (2012). «El color de la nación argentina. Conflictos y negociaciones por la definición de un ethnos nacional, de la crisis al Bicentenario». *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas – Anuario de Historia de America Latina*, 49.1, pp. 343-364. <https://doi.org/10.7767/jbla.2012.49.1.343>
- BARCIA, Pedro Luis (1982, ed). *La lira argentina o Colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su independencia*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- BUCH, Esteban (2013). *O juremos con gloria morir. Una historia del Himno Nacional Argentino, de la Asamblea del Año XIII a Charly García*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- GUILLÉN, Cristina (2008). «Los rituales escolares en la escuela pública polimodal Argentina». *Avá. Revista de Antropología*, 12, pp. 137-154.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1948). *Historia de la poesía hispanoamericana*. Ed. de Enrique Sánchez Reyes, T.2, Santander: CSIC.
- PODERTI, Alicia (1999). «La nación imaginada: Trayectos ideológicos y ficcionales en el espacio andino». *Anales Instituto Iberoamericano* 2, pp. 107-122.
- RÍPODAS ARDANAZ, Daisy (2014). «La “Marcha Patriótica” de Vicente López y Planes, espejo de sucesos y aspiraciones rioplatenses». *ÉPOCAS - Revista de historia*, 9, Buenos Aires: Universidad del Salvador, pp. 59-66.
- TISSERA BRACAMONTI, Ana María (2002). «El Himno Nacional Argentino» en Morilla Ventura, Enriqueta, *España y Argentina y sus relaciones literarias*. Asociación española de estudios literarios hispanoamericanos, pp. 49-58.
- VEGA, Carlos (2005, reed.). *El Himno Nacional Argentino*. Buenos Aires: Educa.

Susana Sarfson-Gleizer

Grupo de investigación *Vestigium*

Facultad de Ciencias Humanas y Educación de la Universidad de Zaragoza

Calle Vicente Carderera, 4

22003 HUESCA

España

Rodrigo Madrid Gómez

Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

Calle de Sant Pius V, 9

46010 VALENCIA

España

FRANCISCO DE MIRANDA EN PRAGA, UNA VISITA VENEZOLANA A LA PRAGA DE LA ILUSTRACIÓN, EN 1785. LA PRESENCIA DEL PRÓCER DE LA INDEPENDENCIA EN BOHEMIA

doi.org/10.15452/SR.2020.20.0006

Pavel Štěpánek

Universidad Palacký de Olomouc
República Checa
estepanek@tiscali.cz

Resumen. La ponencia trata de la visita del prócer de la Independencia, el venezolano Francisco de Miranda, a Praga, camino a Viena y Budapest, tal como la relata en su *Colombeia*. No es la única huella de su presencia en Bohemia; tenemos testimonios también de su presencia intelectual, a través de sus libros, ante todo la correspondencia publicada en París en 1793, que está en sendos ejemplares en las bibliotecas palaciegas checas, que indican el interés que ha habido en los escritos de la gesta de la Independencia americana; entre otros, el de Francisco de Miranda, *Correspondance Du Général Miranda Avec Le Général Dumourier*. París 1793 (Mladá Vožice, nr. inv. 7C 2078, Konopiště, nr. inv. 4-317).

Palabras clave. Miranda. Visita. Praga. Observaciones. Bibliotecas. Colombeia.

Abstract. *Francisco de Miranda in Prague, a Venezuelan Visit to the Prague of Illustration, in 1785. The Presence of the Hero of Independence in Bohemia.* The paper is a reconstruction of the most important facts of the visit of the predecessor of the Latin American independency, Francisco de Miranda, to Prague, on his way to Vienna and Budapest. The visit of Miranda, related in his monumental book *Colombeia*, is not the only vestige of the Venezuelan in Bohemia. We have another testimony of his intellectual presence in this country, in his books and correspondence published in Paris in 1793 (*Correspondance Du Général Miranda Avec Le Général Dumourier*) that we can find in several exemplars in libraries of some palaces and chateaux in Bohemia, for instance, in Mladá Vožice (reg. no. 7C 2078) and Konopiště (reg. no. 4-317).

Keywords. Miranda, Visit, Prague, Observations, Libraries, Colombeia.

1. Introducción

Las relaciones entre la Venezuela colonial y el Reino de Bohemia muestran que su único y exclusivo móvil fue casi exclusivamente religioso, un flujo constante de misioneros desde el viejo continente a América. Ahora, el caso de Francisco de Miranda, prócer de la Independencia, queda como un ejemplo «civil», y además, un reflujo: la visita, en vísperas de la desaparición de la colonia y del surgimiento de un país independiente, hoy Venezuela, de un venezolano a Praga, en 1785.

¿De dónde sacamos la información? Es ante todo gracias a su monumental *Colombeia*, ese «*milagro documental de Venezuela*»¹ que nos permite reconstruir, hasta cierto punto, dicho viaje. Aunque el entonces Reino de Bohemia formaba parte del Imperio austriaco, y Miranda se quedó en Praga solo unos cuantos días, su testimonio es importantísimo por la cantidad de observaciones y por haber registrado algunas realidades que nos ayudan a comprender la época. El original del libro sigue depositado en la Academia de la Historia, en Caracas.

Todos los monumentos visitados o vistos de paso por Miranda merecerían un comentario detallado, valdría la pena buscar las fechas en lo posible exactas acerca de su historia, arquitectos, artífices, etc., según el estado actualizado de conocimientos. O sea, dicho en otras palabras, se trataría de confrontar lo visto por Miranda con lo existente y lo que cada visitante de Praga puede volver a ver, o lo destruido a lo largo del tiempo².

Miranda fue también visitante asiduo de las bibliotecas más importantes de Praga, donde incluso discutió con los intelectuales praguenses los temas políticos de actualidad, incluyendo la independencia de América, tema que le planteó uno de los bibliotecarios y que testimonia gran madurez intelectual más buena información tan lejos de América³. En la capital de dicho Reino debió haber, efectivamente, interés por el movimiento independentista de América ya en aquella época y claro, aún años más tarde. Encontramos en sus bibliotecas dos ejemplares de la *Correspondencia* de Miranda, prócer de la Independencia, con el general Dumourier, publicados apenas un decenio más tarde (París, 1793)⁴.

1 J. L. Salcedo-Bastardo: «Prólogo a Miranda y la senda de Bello», en Castillo Didier (1991: 5). Por otra parte, hoy se está revisando el concepto de la independencia. Se recuerda que el dicho «la conquista la hicieron los indios y la independencia los españoles», Juan Eslava Galán en la entrevista con César Cervera dice: «Los mismos que silenciaron y orillaron a los indios quieren ser ahora sus heraldos» (Cervera; Eslava Galán, 2019). Dicho de otra forma, aplicado a México como caso concreto y bien notable, «los pueblos mexicas subyugados por los aztecas se unieron a Cortés para quitarse de encima la tiranía azteca. Luego serían los criollos, descendientes de los conquistadores y no de los indios, los que encabezaron la independencia contra España». La contribución surgió con el apoyo del Ministerio de Educación, Juventud y Educación Física (MŠMT), grant IGA_FF_2015_025; *De la Edad Media a la actualidad. Estudio del arte en los países checos*.

2 Štěpánek, Pavel (1994). *Miranda en Praga. (La Praga de Miranda)*. Caracas: Velvyslanectví České republiky. Esta modesta publicación recuerda que es un tema para un gran libro, que podría estar acompañado de numerosas láminas de la época y, posiblemente, del aspecto actual de los monumentos mencionados por Miranda. Se han reducido al mínimo en este estudio los comentarios a los monumentos que aparecen en el citado trabajo publicado en Caracas. Este texto, modificado, aparece también como un capítulo de mi libro Štěpánek, P. (2004). *Cruces de la cultura checa y la venezolana. Průsečičky české a venezuelské kultury*. Olomouc: Univerzita Palackého, 522 s., 132 il. En esta selección de textos dejo aparte sus notas sobre las historias militares, que son un tema independiente y diferente.

3 En su libro *Lugar de crónicas*. Academia Nacional de la Historia. Serie «El Libro Menor», Caracas 1985, Denzil Romero, concretamente en el capítulo *El Señor Plicka* (p. 101-104), explica que a este emigrante checo residente en Venezuela se le hizo familiar el ambiente mágico de Praga y Bohemia. El autor me lo volvió a contar con una prolijidad de detalles que no pueden caber en este trabajo sumario.

4 Uno se guarda en el Palacio de Mladá Vožice, otro en el de Konopiště. Evidentemente, el interés político perdura a lo largo del siglo XIX, pues en otro palacio, el de Klášterec, se encuentra una selección de escritos de Simón Bolívar en alemán con el retrato grabado de Bolívar como «*Dictator von Columbia*» (*Bibliothek*

El prócer de la independencia de Venezuela, el general Francisco de Miranda, viajó por toda Europa recorriendo también los países del Reino de Bohemia desde Sajonia hasta la ciudad fronteriza de Znojmo. Dedicó una atención especial de su estancia en Praga en 1785, donde desarrolló asimismo una rica vida social. Este texto presta atención ante todo a sus visitas de los monumentos más importantes en Praga, y al mismo tiempo presta atención de sus fugaces pero aclaradoras observaciones a las artes plásticas. Así, confrontando con la literatura de la época, he podido identificar el tríptico por él descrito como el de Tomasso da Modena del castillo de Karlštejn, a la sazón expuesto en la biblioteca de Klementinum, de Praga, y al que Miranda prestó atención, junto con unos cuadros calificados como españoles.

Una de las aventuras culturales e intelectuales más importantes que ha emprendido un venezolano es la del prócer de la Independencia al realizar, entre otras cosas, el archifamoso viaje a Europa, cuya constancia dejó en su *Colombeia*⁵. Son sesenta y tres volúmenes encuadrados por el mismo Miranda, que contienen íntegra su historia y el acervo de textos correspondientes al trabajo y la vida de cuatro decenios. Durante cuatro años, de 1785 a 1789, deja constancia, cada día, de lo que recorrió, vivió y vio, discutió y consultó. Así dejó «tal vez la más completa información sobre el Siglo de las Luces, hasta merecer ser considerado “el mayor memorialista de su tiempo”» (Salcedo-Bastardo, 1988: 939-944). Este diario minucioso de sus impresiones y observaciones es una fuente inagotable para abordar el pensamiento de Miranda desde los ángulos más diversos. Su agudeza de observación de los monumentos arquitectónicos y artísticos le ha situado también en el puesto del prócer de la crítica de arte no solo en Venezuela, sino en toda América (Pineda, 1986: 9)⁶.

Sin embargo, al comentarse ese recorrido europeo, a veces ni siquiera se recuerda la parte que para nosotros es la más importante: la visita de Miranda a Praga, atravesando el Reino de Bohemia, la actual República Checa, que entonces formaba parte del Imperio austriaco, al viajar desde Sajonia a Viena⁷. Aunque Miranda se quedó en Praga solo unos días, mientras que en Rusia o Grecia, por ejemplo, meses, su testimonio del viaje en 1785 es importantísimo por la increíble cantidad de observaciones, por más breves que fuesen, y por haber registrado algunas realidades que nos ayudan a comprender la época en general. Es el único caraqueño y con plena justificación podemos decir venezolano, pues ocho años antes, en 1777, una Real Cédula creó la Capitanía General de Venezuela, fecha desde la cual la palabra Venezuela significó, como había apuntado Mariano Picón Salas (1975: 69-70),

la fusión de núcleos territoriales que vivieron dispersos y que con la Guerra de Independencia adquirieron la más valedera unidad histórica [...] De no haber dejado Miranda las pruebas escritas en cuanto vio y experimentó, la posteridad no habría creído ni imaginado siquiera el colosal alcance de su peripezia vital, la vastedad grandiosa de sus temas, la ponderación de sus juicios, la sutileza de

parlamentarischer Berdsamkeit oder..., Leipzig 1833). Este grabado, con el mismo letrero, está en las colecciones de la Galería Nacional de Praga. De Andrés Bello solo hay una *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los Americanos*, ya tardía (París, 1908), en el Museo Nacional de Praga.

5 Miranda (1981). Prólogo, notas y cronología de Josefina Rodríguez de Alonso. Agradezco a la Academia de la Historia de Venezuela por haberme facilitado el estudio del original.

6 Sobre las nuevas ediciones del Diario de Miranda véase Lovera de Sola (1994); LOVERA DE SOLA, R. J. (1994). «El “Diario” de Francisco Miranda». *Diario de Caracas*, 6-4-1994.

7 Así, por ejemplo, Uslar Pietri (1981: 41) enumera muchos lugares visitados por Miranda, excepto precisamente Praga. A su vez, incluso autores tan serios como Robertson (1982: 57), presta atención únicamente a la visita de Miranda en Praga a un burdel. La única excepción a la regla es el libro de Rodríguez de Alonso (1974) que dedica un capítulo a *La ville de Rodolphe et de Jean Huss* (pp. 147-150).

su espíritu y el hilo conductor seguro, incuestionable, constante, obsesivo de su vivir: la búsqueda de la libertad⁸.

2. Praga vista por Miranda

Miranda visitó Praga en un momento de cambio y de transición de dos épocas, la barroca y la ilustrada, entre las reformas del Emperador José II y el estallido de la revolución francesa, en la cual el ilustre visitante de la capital del Reino de Bohemia participaría más tarde. El paso de las épocas se nota en algunos de sus comentarios, como veremos.

Parece que Miranda, siendo un hombre plenamente entregado a los ideales neoclásicos de la Ilustración (con todo su racionalismo simplificado), como lo testimonia también su interés por Grecia, su literatura y arte, a lo cual contradice la Praga barroca. Lo testimonia, entre otras cosas, su repetida mención, más bien negativa, acerca del puente Carlos. Hay que tener en cuenta que en la etapa praguense es su compañero de viaje inglés, Smith, enemigo abierto del catolicismo, quien hace apuntes para Miranda, cosa que puede haber influido en la formulación⁹.

El propósito de este trabajo es aproximar visualmente lo que había visto Miranda en Praga, y de lo que dejó constancia en su impresionante *Colombeia*¹⁰, así como ofrecer sugerencias para reconstruir el recorrido de la Praga que vio Miranda y que, afortunadamente, en muchas partes, queda perfectamente conservada, sin huellas del paso del tiempo o con mínimos cambios. Aunque no todos los lugares son mencionados, es cierto que Miranda, peregrino incansable, habría recorrido todo el actual centro histórico.

Esperemos que este repetir la memoria, el deambular del Generalísimo por la Praga de las Luces, aunque con muchas sombras, sea revivido en la memoria, a través de las imágenes de los grabados de la época. Los monumentos visitados o vistos por Miranda no se comentan aquí con detalles acerca de su historia, arquitectos, artífices, fechas, etc., según el estado actualizado de conocimientos, pues ya fueron objeto de tal análisis. Puede suponerse también que había podido mandar los libros y grabados adquiridos a su residencia en París o Londres. Dicho de otro modo, se trata de confrontar lo visto por Miranda con lo existente y lo que cada visitante de Praga puede volver a ver y apreciar a través de los grabados de la época o personalmente, como testigo ocular cuando vaya a la actual capital de la República Checa. Incluso podemos pensar que Miranda se haya llevado algunos grabados, como los de la serie de vistas publicadas este mismo año por Josef Carmine, o antes, entre 1781 y 1783, la serie de seis vistas del Puente Carlos y las plazas de Praga, grabados por Jan Balzer, de Praga.¹¹

8 Su viaje es absolutamente insólito entre los venezolanos de la época. Otro gran viajero de la época, el geógrafo italiano que trabajó en Venezuela, Agustín Codazzi (1793-1859), aunque viaja bastante cerca del Reino de Bohemia -durante su viaje de Valaquia a Polonia- no pasa ni siquiera por la Alta Hungría, la actual Eslovaquia.

9 *Archivo del General Miranda/Viajes/Diarios/1750-1785/*. Tomo I. Editorial Sur-América, Caracas 1925, transcribe el texto original inglés (pp. 414-442). Comparando el original que se me permitió estudiar en La Academia Nacional de la Historia, pude comprobar algunas ligeras diferencias de la transcripción que aquí advierto: el bibliotecario Bertolotti figura en el original como Bartolotti, Belvedere / Belvidere, etc. A veces hay dualidad de transcripción como Collin / Kollín, o evidentes faltas de ortografía, desconocida por Smith y Miranda, como Bomischbod (en vez de Boehmischbrod), Iglau / Jihlava transcribe a la inglesa Iglaw, etc.

10 Castillo Didier (1991: 111) en el capítulo titulado *El Milagro Documental de América* señala que su epopeya de viaje -*Colombeia*- tenía como modelo la *Odisea* y personalmente, la figura de Ulyses.

11 Según la amable comunicación del exdirector del Museo de la Capital de Praga, el Dr. Zdeněk Mika, Miranda, como cualquier visitante de Praga, pudo haber adquirido grabados en cualquier librería o taller de grabado. Hay grabados que aparecieron poco antes de la visita de Miranda, según la lista publicada en *Pražský sborník* (Miscelánea praguense). Praga 1967, N° 12, pp. 175-179. Existen grabados publicados antes de

3. La Praga de Miranda: volviendo a leer su *Colombeia*

El primer autor checo en prestar atención a la descripción de Praga por Miranda fue Josef Polišenský; sin embargo, fue muy breve al presentar el tema¹². Nos informa acerca de la ruta de Francisco de Miranda y su amigo y compañero el coronel William Stephen Smith, ex-secretario de la Embajada Americana en Londres y exadjunto de Washington¹³.

Vamos a aprovechar sus palabras para resumir, entonces, el tema que vamos a tratar con mayor detalle:

Ambos viajeros, seguidos por las autoridades españolas que intentaron detener a Miranda, ya antes condenado a la cárcel por diez años, partieron desde Inglaterra a través de los Países Bajos y la Alemania del Norte para Prusia, donde en las afueras de Berlín observaron el último ejercicio otoñal de las fuerzas armadas prusianas, dirigidas personalmente todavía por Federico II. En vez de regresar a Londres vía París (donde esperaba a Miranda una orden de arresto), partieron a Sajonia, visitaron Leipzig y Dresde. De ahí se fueron para Bohemia, el 7 de octubre 1785 y [...] pudieron llegar a Praga ya el 9 del mes mencionado. Al día siguiente empezaron con la visita de la ciudad: visitaron en primer lugar el Castillo de Praga y la catedral de San Vito. El protestante Smith (autor de hecho del diario) no tenía sensibilidad para las estatuas del Puente de Carlos y los vestigios de la fe católica que le fue ajena, ante todo después de visitar la Capilla de Belén y después de las consideraciones sobre Juan Hus. Otro día visitaron la «biblioteca imperial» en el Clementinum, es decir, la Biblioteca Universitaria de hoy, donde acompañados del Señor Bertolotti –para el cual tenían una recomendación de parte del abate Grüber, capellán de la Embajada Imperial en Berlín– visitaron las salas, adornadas presumiblemente con cuadros españoles y manuscritos, incluyendo *Reglamentos Militares* en latín de Jan Žižka de Trocnov por los que –como militares– manifestaron su interés. Bertolotti les recomendó aún la visita de la Biblioteca de Strahov, donde «uno de los hombres más cultos que en su vida encontraron» les mostró una capilla [...] decorada con mármol y con un órgano que tocó para ellos un organista. En la sala principal de la biblioteca [...] admiraron los frescos de Siard Nosecky y unos 50 000 libros. El 11 de octubre, probablemente por la tarde, abandonaron Praga para visitar el campo de batalla cerca de Kolín.

Este es, en breve, el resumen y para nosotros el plan de viaje que vamos a seguir con mayor detalle (Polišenský, 1988: 80). Nos apoyaremos en la última edición de *Colombeia* (1981), concretamente en el capítulo *Territorios del Santo Imperio Romano Germánico. Diario de Praga, Viena, Esterházy y Trieste. Camino de Praga, 1875* (Miranda, 1981: 135-143). Prefiero poner primero siempre el nombre del autor, Miranda, seguido de la fecha del calendario, acompañándolo de una nota, en la que se da la página exacta, de modo que resultará facilísimo orientarse en la lectura de *Colombeia*.

Ahora nos detenemos en los puntos principales del itinerario de Miranda en su viaje de Dresde a Praga, tal como dictó sus observaciones a su secretario Smith (quien, naturalmente, pudo haber cambiado las palabras de Miranda incluido en las formulaciones). Así, Miranda, 7 de octubre de 1785 (Miranda, 1981: 133):

la gira de Miranda. En este caso se consulta la edición en facsímil: *Prague architecture in End-of-18th-Century Engravings*. Idea y texto de Jarmila Lakosilová y Jana Pasáková, publicados por Škodaexport, Foreign Trade Corporation, Praga, sin fecha. Los grabados inmediatamente anteriores al viaje de Miranda son los de Josef Carmine, quien grabó en cobre seis vistas de Praga hacia 1780, publicados en Augsburgo, entonces un importante centro de grabado.

12 Polišenský (1976a: 326-327); Polišenský (1988: 79), al comentar la estancia de Miranda en Praga, también aprovecha el libro de Grigulievich (1974) y el trabajo de Mayo (1965).

13 Polišenský (1976b: 214) califica el capítulo del libro de Josefina Rodríguez de «bastante sorprendente».

A las seis de la mañana del día 7 dejamos Dresde, pasamos Pirna y entramos en las montañas que separan Sajonia de Bohemia [...] Después de haber pasado la frontera de Bohemia alrededor de las 10 a. m. y de viajar todo el día a través de montañas y por una carretera mala, paralela al Elba (río Labe), nos alojamos a las diez de la noche en Lobositz (Lovosice). [...] Cambiamos caballos en Zehisi¹⁴, Peterswald (Petrovice o Petrský vrch), Aussig (Ústí) y Lobositz. Las diversas pequeñas aldeas que pasamos son pobres; están protegidas por crucifijos e imágenes y son muy distintas a sus vecinos los sajones, a pesar de que la religión es la misma.¹⁵

Miranda, 8 de octubre (Miranda, 1981: 133):

El día 8, acompañados por el maestro de escuela y por una anciana como intérprete, practicamos un reconocimiento del campo de batalla donde Federico, con 24 000 prusianos, atacó el 2 de octubre de 1756 el campamento austriaco de 60 000 hombres, bajo el mando del Mariscal Browne. [...] De aquí pasamos las aldeas de Budyne, Beltrusy (Veltrusy) y Sdíby (Zdíby). El campo es bonito, con una buena carretera y llegamos a las diez a Praga, la capital y residencia del Rey de Bohemia.¹⁶

Al entrar en Praga, la *Colombeia*, por boca de Miranda y pluma de Smith, hace más frecuentes menciones estéticas y sociales de todo tipo que nos permiten apreciar sus pasos por la capital de Bohemia. Aquí de veras vale la pena prestar atención a cada detalle que expresa o veladamente alude al entorno de la capital del Reino de Bohemia, su ambiente cultural, intelectual y expresamente artístico. Se deja para otra oportunidad lo militar. Y vemos que no pasa por alto ningún campo de batalla en las cercanías de la ruta, que incluso somete a la necesidad de ver los lugares de las batallas más importantes.

Miranda, 9 de octubre, domingo (Miranda, 1981: 135):

Asistimos al culto en la catedral principal y en la capilla del palacio; la primera es un vasto y elegante edificio, ricamente adornado, la segunda es de arquitectura gótica y al interior es más bien bonita que elegante. Entre los escudos que la adornan están las armas de España, etc., etc.¹⁷ (cont.)

Miranda, 9 de octubre (cont.) (Miranda, 1981: 135):

¹⁴ *Zehisi* -locación identificada, mencionada incluso en otros escritos, por ejemplo: Reich and Austrian invasion of Saxony- http://www.kronoskaf.com/syw/index.php?title=1759_-_Reich_and_Austrian_invasion_of_Saxony.

¹⁵ Los crucifijos y las imágenes que Miranda menciona son aún un signo distintivo del urbanismo campesino de Bohemia y del catolicismo imperante en el país hasta hace poco. El historiador Zdeněk Kalista en el libro *České baroko, Praha: ELK 1941* habla, en más de una ocasión, de la espiritualización del país. Podemos suponer que Miranda habrá buscado el lugar en que ocurrió la batalla de Lovosice entre Federico II de Prusia con los ejércitos austriacos del mariscal Brown el día 1 de octubre de 1756 que estuvieron acampados cerca de la localidad de Budyně nad Ohří. Los ejércitos aliados de Austria y Sajonia al final se rindieron.

¹⁶ Budyne / Budyně nad Ohří; allí vivió durante un tiempo Tycho de Brahe.

¹⁷ El doble etcétera indica que Miranda ha recorrido toda la catedral, limitándose a señalar lo que le parecía lo más importante. Como está dentro del recinto del Castillo de Praga, también hubo de recorrer el Palacio Real, cuya configuración definitiva data de poco tiempo antes de la llegada de Miranda (hacia 1774), siendo obra del arquitecto Nicola Pacassi. La capilla a la que se refiere puede ser tanto la capilla de San Wenceslao como la de Todos los Santos, contigua a la sala Wladislao, y adaptada en 1730. Sin embargo, dado que habla de los escudos de España, debe ser el presbiterio de la Catedral de San Vito, entonces sin la ampliación posterior, de modo que puede entenderse la palabra «capilla», sobre todo si pensamos en la tradición española que designa como capilla mayor precisamente esta parte de la catedral.

Desde lo alto del palacio, hay una vista muy completa de la ciudad que está construida sobre la ladera de una colina muy pendiente, que forma la ribera de Moldava (río Vltava), sobre el cual hay un puente de piedra que une la ciudad antigua con la nueva. Aquí hay tres colegios e iglesias de los jesuitas, muy elegantes y muy caros. La casa del obispo, a la derecha del palacio, está bien proporcionada y bien situada. [...] En todo cruce de camino hay una imagen o un crucifijo, ante el cual los paseantes se arrodillan y lo besan y los que van a caballo se quitan el sombrero y se persignan.¹⁸ (cont.)

Miranda, 9 de octubre (cont.) (Miranda, 1981: 135):

El campo en general está bien cultivado, pero el aspecto de las aldeas y de los habitantes prueba que trabajan para otros. Cerca de cada ciudad hay una casa grande bien construida, en la cual el encargado de la Administración del pueblo es mantenido por los que trabajan. Después de los oficios visitamos las fortificaciones; no hay ni una sola parte de ellas que no esté dominada por los montes colindantes [...] Nos encontramos con el General Duportal con sus ordenanzas en el Puente. Comimos en casa. Tuvimos música y fuimos al teatro. Es grande, una platea muy cómoda, 94 filas de palcos; es el más proporcionado de los que he visto hasta ahora. A la plataforma le faltan adornos, si no, estaría completa.¹⁹

Miranda, 10 de octubre (Miranda, 1981: 136):

Visitamos la biblioteca establecida por los jesuitas, pero denominada ahora Biblioteca Imperial. Está bien dispuesta en apartamentos elegantes y contienen 100.000 volúmenes. Hay aquí una esfera celestial, que por medio de una máquina de precisión cuenta con exactitud las revoluciones de los cielos y también un aparato eléctrico muy bueno, diseñado y fabricado por el Señor Unger, el superintendente de este colegio. Nos atendió con gran cortesía el Señor Bertolotti, bibliotecario. Vimos dos cuadros pintados en el siglo XIV, durante el reinado de Carlos IV, que muestran solo el estilo de los retratos de la época.²⁰ (cont.)

18 Miranda se refiere a la vista que se ofrece desde el Palacio Real, primero de Malá Strana (El Barrio Pequeño), luego de Staré Město (Ciudad Vieja), y finalmente, la Nové Město (Ciudad Nueva) de Praga. Parece que cuando, al hablar del puente, llamado entonces de Piedra, hoy Carlos («puente [...] que une la ciudad antigua con la nueva») ... parece que confunde *La Ciudad Nueva* con Malá Strana. Los tres colegios e iglesias de jesuitas son la iglesia de San Nicolás de Malá Strana, la de San Salvador y el de San Ignacio, con sus respectivos colegios. La casa del obispo es el actual Palacio Arzobispal, construido veinte años antes de la visita de Miranda por el arq. J. J. Wirch.

19 Se trata del Teatro Nostitz, por haber sido el conde Nostitz-Rieneck el comitente de la obra, comprado más tarde (1799) por los Estados de Bohemia y llamado Teatro de los Estamentos (también), hoy Teatro Tyl (Tylovo divadlo), terminado dos años antes de la visita de Miranda en Praga. Se estrenó para el público el día 21 de abril de 1783, con la obra *Emilia Galotti*, de Lessing. En 1787, o sea, dos años después de la visita de Miranda, se estrenó aquí *Don Juan*, de Mozart. El nombre actual se debe a Josef Kajetán Tyl, autor de la pieza *Fidlovačka*, en la cual se oyó la primera vez la melodía y el texto del actual Himno Nacional Checo.

20 La biblioteca de los jesuitas, Biblioteca Imperial, hoy, Biblioteca Universitaria y Nacional, en el edificio de Klementinum (de San Clemente), de la Ciudad Vieja de Praga. Miranda la vio aún en su esplendor, aunque ya tras la abolición de la Orden Jesuita. Fue renovada como biblioteca de Estado (Imperial) en 1777, con un total de 50.000 volúmenes. En 1780 fue nombrado el primer bibliotecario oficial, Karl Rafael Ungar, monje premonstratense, profesor del seminario arzobispal, decano y rector de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Praga, de nacionalidad alemana. Nació el 12 de abril de 1743 en Žatec, murió en Praga el 14 de julio de 1807 en Praga. Desde 1768 doctor en filología, desde 1769 bachiller de las Sagradas Escrituras, desde 1770 sacerdote. En 1780 nombrado bibliotecario-director, cargo que cumplió hasta su muerte. Sus retratos se guardan en la Biblioteca Nacional hasta hoy. Véase Voit (1990: repr. 126 y 128). Otra versión del grabado en Blažek (1937: 27). Un año antes de la visita de Miranda surge la *Sociedad Erudita de Bohemia*, antecedente de la *Real Sociedad de Ciencias de Bohemia*, con la cual Ungar colaboró estrechamente. También fue miembro de la logia masónica; dado que Miranda fue masón de alta logia, se habrían entendido bien. Ungar publicó un

Los mencionados dos cuadros que Miranda vio pueden identificarse gracias a otro relato de la época.²¹

Miranda, 10 de octubre²² (Miranda, 1981: 136):

Visitamos el antiguo ayuntamiento. Prestamos nuestros respetos al Gobernador y asistimos a la revista de las tropas, soldados bien vestidos, de blanco con abrigos cortos, puños bordados y capas, una gorra de acero dada vuelta delante y pequeña visera de latón. Visitamos sus cuarteles, están bien alojados, dos en cada cama y reciben dos groties por día. Son hombres sanos y ordenados y en general jóvenes. La visera tiene una protección contra el destello. (cont.)

Miranda, 10 de octubre (cont.) (Miranda, 1981: 137)²³:

Pasamos a las colinas que están delante de la ciudad nueva. Dominan perfectamente las fortificaciones y muestran claramente el derroche de dinero que se hizo en su construcción. Fueron atacadas furiosamente por los franceses en 1742 y bombardeadas por el Rey de Prusia...

Miranda, 10 de octubre (cont.) (Miranda, 1981: 137)²⁴:

Regresamos a la biblioteca, donde el Señor Bertolotti nos enseñó varios libros viejos españoles del s. XV y el extraordinario manuscrito original de Joannis Zizka titulado «Constitutio Militatum

manuscrito del jesuita Bohuslav Balbín - *Bohemia docta*, y la primera bibliografía retrospectiva de la producción literaria checa *Allgemeine Boehmische Bibliothek* (1786). Ungar fue el que tuvo que clasificar los libros que llegaban de otras bibliotecas jesuitas confiscadas de todo el país. Antes de morir Ungar, en 1807, la biblioteca creció en 140.000 volúmenes. También se hizo obligatoria la costumbre de que los editores enviaran a la Biblioteca un volumen obligatorio de cada edición. Cada día la visitaban 300 lectores. Véase Voit (1990: 83-89).

21 Probablemente por August Gottlieb Meissner, pues aparece como anónima: *Beobachtungen in und über Prag von einem Reisenden Auslander*. II, Praha 1787, p. 5. Agradezco la transcripción al prof. Vít Vlnas: «*In dem ersten Lesenzimmer haengen zwey Oelgemahlde, die aus dem 14-em Jahrhundert sind, da man hoch sonst allgemein den Aufgang dieser Kunst in das 15te Jahrhundert setzt. Das eine stellt eine Maria mit dem Kinde vor. Das Kolorit is von Mutina. Das andere is ein Darstellung ist matt. Es is von Mutina. Das andere ist ein groesseres Stueck, hat zar sehr starke Zuege, aber es herrscht ein Ausdruck darin, der von Werthe des Künstlers zeuget*». El interés que notamos por la técnica de la pintura forma parte de la discusión que se desarrolló en los círculos eruditos de Praga al filo de los siglos XVIII y XIX, y que parten de la convicción – de raíz académica neoclásica – de que el rendimiento artístico consiste en la dominación soberana de los problemas técnicos. Resulta claro que los problemas de estilo quedaban aún fuera de su alcance. Véase Dvořáková (1986: 45). Identificar, por otra parte, las obras, sobre las cuales escribe más tarde Hegel (1824) resulta imposible, pues sus opiniones sobre arte son muy vagas y generales, y el filósofo incluía todas las obras, checas, flamencas, holandesas en la «vieja escuela alemana». Lo decisivo es, sin embargo, que a la sazón ya no estaban las dos obras en Clementinum, sino devueltas al Castillo Karlstejn. Véase también Polišíenský (1988: 119-120), donde leemos el testimonio del poeta alemán: «... *Aber was ich geschen- inbesondere da gelehrte altdeutsche Leckerbissen netrifft, - Dir zu beschreiben, Hauptsachen waren hier zwei altdeutsche Bildern...*». Toda la bibliografía en torno al cuadro de Tomaso de Modena que vio Miranda, véase Pujmanová (1987: 148-153), n° 94 (cat. ed. O. Pujmanová). Publiqué *La Virgen con el Niño* como contraportada en el libro Štěpánek (1994).

22 Se trata del Ayuntamiento de la Ciudad Vieja. Durante el viaje de Miranda se hacían, entre 1784-1787 grandes trabajos en el interior, reconstruyéndose espacios renacentistas por el arquitecto M. Hummel, pero poco ha llegado hasta nosotros.

23 Aquí Miranda se refiere a las fortificaciones en la colina de Vyšehrad, lugar ligado a las leyendas checas, pero a la sazón una importante citadela de Praga que defendía la capital del sur. La última puerta fue construida en 1742 durante la ocupación francesa por el arquitecto Berdiquier. Sin embargo, Miranda también pudo ver los bastiones que hasta ahora se conservan en las inmediaciones del monasterio Strahov.

24 El manuscrito *Constitutio Militatum Confaedetratum anno 1423* lleva una fecha contradictoria y el haber identificado una de las personas como Luther quien aparece en la escena mucho más tarde, muestra que o se trata de un manuscrito más tardío (cien años), o se ha confundido la identidad de los personajes descritos.

Confaedetratum anno 1423». Es un viejo manuscrito de la época de la revolución; el margen está adornado con pinturas emblemáticas de su contenido. En una hoja están los bustos de los tres personajes principales que produjeron la revolución de los principios religiosos que despertaron a la humanidad de aquel estado de inactividad estúpida que el fanatismo y la superstición no fallan nunca en imponer. Wyclif, de Oxford, está representado haciendo fuego con el pedernal, Juan Hus²⁵ enciende una vela con la chispa y el famoso Lutero²⁶ anda con paso majestuoso llevando una antorcha flameante. (cont.)

Miranda, 10 de octubre (cont.) (Miranda, 1981: 138)²⁷:

En el famoso puente hay unas treinta estatuas de santos de cuerpo entero, y un crucifijo de bronce, y toda colina y cruce de caminos está arreglado para apoyar el sistema de la iglesia.

Miranda, 10 de octubre (cont.) (Miranda, 1981: 138)²⁸:

De aquí fuimos a la iglesia de Bethlem, donde el famoso Huss atacó por primera vez los principios de la religión cristiana; es de antigua arquitectura gótica y tiene una gran pila consagrada. Aún le quedan bastantes cuadros buenos e imágenes. (cont.)

Miranda, 10 de octubre (cont.) (Miranda, 1981: 138)²⁹:

Visitamos la biblioteca de Strahow, de los Premostratenses, que es una institución de unos 107 monjes, muy bien situada sobre una altura al norte de la ciudad, desde la cual domina una amplia vista; tiene jardines grandes y es en realidad un palacio. Aquí viven a cuerpo de rey, y gente de todas las categorías los tratan con respeto. Son, en verdad, las personas más corteses que hayamos encontrado. Esta biblioteca, bien distribuida en una vasta sala, es bien proporcionada y decorada con frescos por un monje llamado Nositksekí (*sic*, debe decir Nose(t)cky) y contiene 50.000 volúmenes para el uso del convento). Un monje complaciente y agradable nos llevó a la capilla, cuyos soberbios altares son de bellissimo mármol y las columnas también. Los cuadros son buenos igualmente y se enorgullece de poseer un órgano, considerado el mejor de este reino, y de acuerdo con su tamaño, el mejor de Europa [...] Su sonido es suave y agradable y cuando eleva el tono, ofrece mayor sonoridad que cualquier instrumento que haya oído nunca³⁰.

Debo observar que el bibliotecario, el Señor Bertolotti, en nuestra segunda visita, al enterarse de que éramos americanos habló con viva admiración de nuestra revolución y dijo que se había

25 Sobre Hus véase Luis Alberto Ruiz (1977: 138).

26 Sobre Lutero véase Luis Alberto Ruiz (1977: 175).

27 El famoso puente es el «de Piedra», más tarde llamado de Carlos, con 32 esculturas (2 en cada uno de los 16 arcos). Se siente el resentimiento de Miranda frente a la Iglesia Católica.

28 La capilla de Belén fue derribada el año 1786, poco después de que la visitara Miranda, pues desde 1661 la poseían los jesuitas. Parece que fuera uno de los últimos visitantes extranjeros que la viera en su estado original. Por razones ideológicas fue reconstruida entre 1950 y 1952 por el régimen comunista para debilitar así la imagen de la Iglesia Católica.

29 El monasterio de Strahov - la Real Canonjía de los Premonstratenses - de la orden de San Norberto fue fundado en 1140. Muy poco antes de la llegada de Miranda (entre 1782-83) fue construida, pero aún no pintada, la segunda biblioteca del monasterio, la Sala Filosófica (se estaba decorando aún en 1794 por el pintor vienés Franz Anton Maulpertsch y su taller), pero como Miranda menciona las pinturas de Nosecký, será en la primera, construida por Domenico Orsi (?) entre 1671-79, la *Sala Teológica*, decorada por el miembro de la misma Siard Nosecký (1693-1753), donde habría ocurrido el encuentro y la conversación descritos por Miranda entre Bertolotti y él.

30 ¿Habrá sido Jan Lohelius Oehlschlaegel (1724-88), el magnífico organista y compositor que habrá tocado el órgano en el momento en que Miranda estuvo? Sobre el personaje, véase *Československý hudební slovník osob a institucí I*, Praga 1963, p. 126.

convencido [...] como amigo de la felicidad de la humanidad, de acuerdo con las circunstancias [...] que la libertad era la nodriza de la ciencia y la única situación bajo la cual podían florecer las sociedades. Da al pueblo rienda suelta y tolerancia, y la mente humana se amplía y la felicidad de la sociedad aumenta rápidamente. Cuando nos despedimos, nos dio su bendición y oraciones por nuestro éxito, cuyos efectos –dijo– sentía vibrar a orilla del Moldava (río Vltava). Me da una gran satisfacción de oír a los letrados de este país tan interesados por nuestra felicidad y éxito. (cont.)

Miranda, 10 de octubre (cont.) (Miranda, 1981: 139)³¹:

El Belvedere es un conocido lugar de bastante gusto que domina una vista extensa. Esta ciudad está agradablemente situada sobre ambas márgenes del Moldava (el río Vltava), llamadas antigua y nueva ciudad, unidas por un puente muy grande, adornado o más bien sobrecargado con más de cien imágenes.

Luego, Miranda sigue viajando por Bohemia y Moravia hacia Viena; Miranda, 11 de octubre (Miranda, 1981: 140-141)³²:

Salimos [...] con el fin de practicar un reconocimiento del terreno donde se libró la famosa batalla entre los ejércitos de Prusia y Austria, el día 6 de mayo de 1757 [...]. De aquí pasamos las aldeas de Biechvitz, Bohmischbrod, Planany (Běchovice, Český Brod, Plaňany) y llegamos a Kolin antes de las cuatro p. m. [...] y en la mañana tomamos caballos y un guía para examinar el terreno sobre el cual se libró la famosa batalla entre el Rey y el Mariscal Daun.

Miranda, 12 de octubre (Miranda, 1981: 142)³³:

De Kolin partimos a las seis de la mañana del día 12. Pasamos las aldeas de Chaslau (Čáslav), Jenikov (Jeníkov) y Steinsdorf (Jílové?). Almorzamos en un buen pueblo, Deutschbrod (Německý Brod, hoy Havlíčkův Brod), servidos por dos mujeres muy decentes y educadas. [...] Proseguimos a Stekjen (Štěkeň) e Iglau (Jihlava). Ahora dejamos el reino de Bohemia, donde la superstición parece predominar mucho. Toda la región está muy cultivada, pero las aldeas son pobres y los habitantes tan miserables como puede tenerlos la astucia clerical. Los caminos, después de atravesar los montes que separan a este reino del Electorado de Sajonia, están bien hechos, igual a los ingleses y llamados Camino Imperial. [...] Nos vimos obligados a detenernos en Iglau, la primera ciudad de la frontera de Moravia, por falta de caballos.

Miranda, 13 de octubre (Miranda, 1981: 143):

A las cuatro del día 13 salimos de Iglau (Jihlava), que es una aldea mediocre, situada en las fronteras del Ducado de Moravia, sobre el río Iglau. [...] Pasamos Stannern (Stonařov), Schaletaw³⁴, Budwitz (Moravské Budějovice) y Freinersdorf (Vranovská Ves), donde almorzamos. Estas aldeas son todas iguales. Llegamos a Znaim (Znojmo), una agradable y próspera ciudad sobre el Jaya (río Dyje), en la

31 En la palabra de «sobrecargado» con la que califica las esculturas del puente Carlos, se siente claramente el repudio de Miranda, en tanto que partidario de la Ilustración, ante el Barroco.

32 Como militar, Miranda se interesa por conocer los lugares de las batallas más famosas como fue la de los ejércitos de Prusia y Austria en 1757, donde Federico II fue vencido por los austriacos bajo el mando de Leopoldo Daun.

33 Una vez más, Miranda da a conocer su repudio a la Iglesia.

34 Localidad inidentificable, cuya forma alemana transcrita como *Schaletaw* se da exclusivamente en la *Colombeia*.

frontera del Ducado de Austria. [...] Un ancho puente de madera la une a una aldea que se extiende al sur del Jaya. El terreno sobre estas márgenes es bueno y se cultiva la uva extensamente. Pasamos a Jetzelsdorf y nos alojamos bien en Hollabrunn.

4. Conclusiones

En la época cuando Miranda visitó Praga, esta era una metrópoli de una belleza de cuentos de hadas, de colores ricos, con iglesias, palacios, casas civiles perfectamente formadas, con jardines y verdor exuberante en los cayos del río Vltava. No olvidemos que en el curso del siglo XVIII culminó la reconstrucción barroca convirtiendo a Praga en un fenómeno espacial único. Más tarde, las ondeadas líneas barrocas vuelven a calmarse y a enderezarse. En este estado se conservó Praga, en algunos barrios por completo, como en Malá Strana, en otros, como las Ciudades Vieja y la Nueva (esta es, sin embargo, del siglo XIV, a diferencia de la Vieja, del siglo XII) por lo menos parcialmente, de modo que el testimonio de Miranda no solo sigue siendo válido, sino incluso puede ser inspirativo para cualquier visitante, venezolano o no, que quiera emprender la gira a la capital de la República Checa. Así también entenderemos mejor la exclamación de Denzil Romero en su libro *Gran Tour*, en el que reconstruye la estancia de Miranda en Praga: *Estás en otra ciudad. O quizás, en la misma ciudad; pero fuera del tiempo* (Romero, 1987: 26).

La visita de Miranda, relatada en *Colombeia*, no es la única huella del prócer de la Independencia de Venezuela en Bohemia. Ya poco después tenemos testimonio de su presencia a través de sus libros, ante todo la correspondencia, publicada en París en 1793 (*Correspondance Du Général Miranda Avec Le Général Dumourier*) que está en sendos ejemplares en las bibliotecas palaciegas checas –en el de los Mladá Vožice y el de Konopiště– que indica el interés que ha habido en el héroe de la gesta de la Independencia americana³⁵. Y también está en las bibliotecas checas un libro predilecto por Miranda, el de Gumilla³⁶.

La gran obra *Colombeia* no quedó sin ecos; como ya hemos observado, uno de los escritores venezolanos de la segunda mitad del s. XX, Denzil Romero, tomó de ella las bases para una novela histórica llena de imaginación, que reconstruye, de manera imaginaria, casi a nivel del realismo mágico, este gran viaje ilustrado del peregrino del siglo XVIII (Romero, 1987: 321)³⁷. En sus líneas, dedicadas a Miranda, también exaltó en más de una oportunidad el brillo del ambiente de la ciudad encantada que para él es Praga. Romero aprovechó su estancia en Praga para trazar, con conocimiento del ambiente y de la historia, con algunos detalles más bien intencionalmente retorcidos, para aumentar lo mágico del ambiente, un recorrido apócrifo del héroe, cuya pista sigue por Praga. Según esta versión fantástico-mágica, Miranda se encuentra con personajes como Faust, Paracelso y Cornelius Agrippa, y con ellos recorre los lugares más destacados y enigmáticos.

Con esto queda demostrada, además, la influencia que ejerce la lectura, aunque en clave fantástica, del gran clásico venezolano del siglo XVIII en un hombre sensible del final del siglo XX.

35 Miranda (1793), Mladá Vožice, nr. inv. 7C 2078, Konopiště, nr. inv. 4-17. El Museo Nacional solo tiene dos libros ya del siglo XX: Miranda (1928), the Spanish text edited with introduction and notes by William Spence Robertson, nr. inv. 61 B 195; y el segundo: Siso Martínez (1969), nr. inv. 172 A 382.

36 Uslar Pietri (1979: XVIII). El texto de Gumilla (1758), se encuentra en la biblioteca del palacio de Březnice (solo se ha conservado el primer tomo, n° 161), en el Castillo de Křivoklát (nr. inv. XII.c 42 /9.267-9.269) y el tercer ejemplar en el Museo Nacional de Praga (nr. inv. 45 E 32, Tomo I. -III. y 48 G 14, igual los tres tomos).

37 No podemos pasar por alto que el autor cierra su libro con la fecha y lugar entre *Caracas, noviembre de 1982 y Praga, junio de 1986*.

Así, los lugares que Miranda apenas menciona aunque debió haberlos recorrido, los reconstruye Romero doscientos años más tarde con abundantes detalles. Sin embargo, el diario de Miranda no es una guía de la ciudad, sino un apunte de impresiones que le produjo la ciudad, los monumentos, las aldeas, el paisaje y la gente, así como los eventos históricos del país. Lo mismo pasa con la reinterpretación de Denzil Romero. A él no se le ha escapado, al reinterpretar la *Colombeia*, el aspecto subjetivo de la descripción del gran racionalista que fue Miranda; aunque al escritor le sirven varios hechos de la historia (y quizás algunas incorrecciones, posiblemente intencionadas) solo como un trampolín para intensificar y aumentar la atmósfera mágica de Praga y para situar la novela «fuera del tiempo» (Romero, 1987: 343).

El texto se ha creado con el apoyo del Ministerio de Educación, Juventud y Deportes, subvención del proyecto IGA_FF_2015_025 (*De la Edad Media a la actualidad. Estudio sobre arte en las tierras checas*)³⁸.

38 Příspěvek vznikl za podpory MŠMT, grant IGA_FF_2015_025 (*Od středověku po dnešek. Studie o umění v českých zemích*).

Bibliografía

- AA. VV. (1833). *Dictator von Columbia*. Leipzig: Bibliothek parlamentarischer Beredsamkeit.
- AA. VV. (1963). *Československý hudební slovník osob a institucí. I*. Praga: Státní hudební nakladatelství.
- BELLO, Andrés (1908). *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*. París: R. Roger y F. Chervoviz, 1908.
- *Archivo del General Miranda/Viajes/Diarios/1750-1785/. Tomo I*. (1925). Caracas: Editorial Sur-América.
- BLAŽEK, Vlastimil (1937). *Mozart 1787-1937 Praha*. Praha: V. Neubert.
- CASTILLO DIDIER, Miguel (1991). *Miranda y la senda de Bello*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República.
- CERVERA, César; ESLAVA GALÁN, Juan (2019). «Los mismos que silenciaron y orillaron a los indios quieren ser ahora sus heraldos». *ABC Cultural*, 23-07-2019. https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-juan-eslava-galan-mismos-silenciaron-y-orillaron-indios-quieren-ahora-heraldos-201907210116_noticia.html [12-09-2019].
- DVOŘÁKOVÁ, Vlasta (1986). «Osvědčení a romantikové (Ilustrados y románticos)». In: *Kapitoly z českého dějepisu umění. I*. Praha: Odeon.
- GRIGULIEVICH LAVRETSKI, José (1974). *Miranda: la vida ilustre del Precursor de la Independencia de América Latina*. Caracas: Contraloría General de la República.
- GUMILLA, José (1758). *Histoire Naturelle, civile et géographique de l'Orénoque. Et les principes Rivières qui s'y jettent... Par le P. Joseph Gumilla, de la Compagnie de Jesus*. Avignon: Jean Moss.
- LAKOSILOVÁ Jarmila; PASÁKOVÁ Jana (sin fecha). *Prague architecture in End-of-18th-Century Engravings*. Praha: Škodaexport, Foreign Trade Corporation.
- LOVERA DE SOLA, R. J. (1994). «El "Diario" de Francisco Miranda». *Diario de Caracas*, 29-3-1994.
- MAYO, Linda (1965). «Miss Adams in Love». *American Heritage* 16.2, sin p.
- MIRANDA, Francisco de (1928). *The Diary of Francisco de Miranda's Tour of the United States 1783-1784*. Notes by William Spence Robertson. New York: The Hispanic Society of America.
- MIRANDA, Francisco de (1981). *Colombia. El Viajero Ilustrado, 1785-1786. Tomo IV*. 2 ed. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República.
- MIRANDA, Francisco de (1793). *Correspondance Du Général Miranda Avec Le Général Dumourier*. Paris: Barrois l'Ainé.
- PICÓN SALAS, Mariano (1976). *Comprensión de Venezuela*. Caracas: Monte Avila Editores (ed. original 1948).
- PINEDA, Rafael (1986). *Francisco de Miranda, primer crítico del arte*. Los Teques: Biblioteca de Autores y Temas mirandinos.
- POLIŠENSKÝ, Josef (1976a). «Precursor de la Independencia de América Latina en Praga y Bratislava». *Archiv orientální*, 44, pp. 326-327.
- POLIŠENSKÝ, Josef (1976b). «Předchůdce nezávislosti Latinské Ameriky v Praze a v Bratislavě». *Strahovská knihovna* 11.8.
- POLIŠENSKÝ, Josef (1988). *Alma Mater Carolina Pragensis. Výbor svědectví cizích návštěvníků*. Praga: Universita Karlova.
- PUJMANOVÁ, Olga (1986). *Italské a renesanční obrazy v československých sbírkách*. Praha: Národní galerie.
- ROBERTSON, William S. (1982). *La Vida de Miranda*. Caracas: Banco Industrial de Venezuela.
- RODRÍGUEZ DE ALONSO, Josefina (1974). *Le siècle des Lumières, conté par Francisco de Miranda*. Paris: France-Empire.
- RODRÍGUEZ DE ALONSO Josefina (1978). *El siglo de las luces, visto por Francisco de Miranda*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República.
- ROMERO, Denzil (1987). *Grand Tour. Epistasis*. Caracas / Barcelona: Alfadil.
- RUIZ, Luis Alberto (1977). *Diccionario de Sectas y Herejías*. Buenos Aires: Claridad.
- SALCEDO-BASTARDO, José Luis (1988). «Miranda, Francisco de». In: *Diccionario de Historia de Venezuela*. Caracas: Fundación Polar.

- › SISO MARTÍNEZ, José Manuel (1969). *El paisaje histórico de Don Francisco de Miranda*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación.
- › ŠTĚPÁNEK, Pavel (1994). *Miranda en Praga. (La Praga de Miranda)*. Caracas: Asociación checo-venezolana, Embajada de la República Checa.
- › ŠTĚPÁNEK, Pavel (2004). *Cruces de la cultura checa y la venezolana*. Olomouc: Univerzita Palackého.
- › USLAR PIETRI, Arturo (1979). *Los libros de Miranda*. Caracas: La Casa de Bello.
- › USLAR PIETRI, Arturo (1981). *Oraciones para despertar*. Caracas: Monte Ávila.
- › VOIT, Petr (1990). *Pražské Klementinum*. Praha: Národní knihovna ČR.

Pavel Štěpánek

Katedra dějin umění
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého
Univerzitní 3
771 80 OLOMOUC
República Checa



Reseñas —

Comptes rendus —

Recensioni

Jiřina Matoušková (2019). *Podoby palimpsestového psaní v díle Jeana Anouilhe*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci. 292 pp. ISBN 978-80-244-5493-1.

Il est de notoriété publique qu'au Département des langues romanes de l'Université Palacký à Olomouc, on s'intéresse au théâtre français. Cette tradition vient d'être renforcée par la monographie que vient de rédiger en tchèque Jiřina Matoušková : *Podoby palimpsestového psaní v díle Jeana Anouilhe* (Les formes d'écriture palimpsestique dans l'œuvre de Jean Anouilh).

Par le terme « écriture palimpsestique » l'auteur comprend les différentes formes d'intertextualité, ainsi que leur omniprésence dans la production dramatique d'Anouilh. Au niveau théorique qui occupe la première partie de son travail, le mot palimpsestique se réfère bien sûr à l'ouvrage de Genette, *Palimpsestes : La Littérature au second degré* datant de 1982. En énumérant d'autres travaux importants touchant cette problématique comme ceux de Barthes, Kristeva ou Bloom, Matoušková s'appuie surtout sur la catégorisation genettienne qui distingue cinq types de transtextualité (l'hypéronyme regroupant toute sorte d'intertextualité), alors que son analyse du théâtre anouilhien se focalise surtout sur deux d'entre eux : intertextualité et architextualité.

Après avoir exposé de façon exhaustive ses choix et procédés méthodologiques, l'auteure présente sous différents angles l'œuvre dramatique d'Anouilh. S'il s'agit d'une œuvre étendue au niveau temporel puisqu'Anouilh écrivit entre les années 1929 et 1980, soit pendant une cinquantaine d'années, il s'agit également au niveau quantitatif d'une œuvre vaste : auteur fécond, Anouilh écrivit en effet une cinquantaine de pièces. Une telle abondance est évidemment prédisposée au jeu de la transtextualité, ce qui permet à Matoušková de montrer comment Anouilh s'est volontiers adonné, et avec beaucoup de plaisir à travers toute sa création, à toute sorte de jeux en s'inspirant d'auteurs, de textes et de procédés dramatiques classiques ou d'actualité. Elle attire également l'attention sur le fait qu'il s'agit souvent dudit procédé *théâtre dans le théâtre* par lequel Anouilh met son œuvre en relation avec celle de grands maîtres comme le furent Molière et Shakespeare.

Matoušková mentionne et explique également la classification qu'Anouilh avait lui-même pro-

posée, mais elle n'oublie pas de souligner qu'il ne s'agit souvent que d'une répartition mécanique qui désoriente plutôt que de fournir une interprétation explicative et univoque. L'on pourrait donc dire que le théâtre anouilhien ressemble à un polyèdre irrégulier dans lequel le classique se mêle à l'avant-garde, le tragique au grotesque et, au niveau psychologique, où noblesse et honnêteté se mêlent à la platitude et la banalité, voire parfois à la bassesse. Si l'on y ajoute toute sorte d'allusions et autres formes transtextuelles dont l'auteur pimente ses textes, un lecteur ou spectateur averti pourra ressentir une double joie intellectuelle sans que ledit jeu de l'intertextualité conditionne aux yeux des moins instruits la compréhension de l'histoire. En bref, durant sa carrière, Anouilh fut un auteur à succès sans qu'on puisse imaginer qualifier son théâtre de théâtre de boulevard.

Si la troisième partie de l'ouvrage essaie d'expliquer et d'énumérer toute sorte et forme de transtextualité pouvant être relevées à travers la façon dont Anouilh s'inspira de différentes formes théâtrales et de différents auteurs, la partie suivante se consacre à l'intertextualité qu'Anouilh pratiqua et appliqua à son œuvre propre. En analysant minutieusement quelques pièces dûment choisies, Matoušková prouve que c'est en effet là qu'Anouilh s'exerça pendant des années à une réelle écriture palimpsestique par laquelle il essaya non seulement d'expliquer volatilité, fugacité et futilité grotesque de la vie de ses personnages, mais – et surtout – celles de sa propre vie et de la vie en général.

L'analyse se focalise alors sur quelques personnages figurant dans *Cher Antoine, ou l'amour raté* ; *Ne réveillez pas Madame* ; *Les poissons rouges, ou Mon père ce héros* ; *Le directeur de l'Opéra* ; *Le Scénario* ; *Chers zoizeaux* ; *La Culotte* ; *Le Nombril*, pièces qu'Anouilh écrivit entre 1969 et 1981, années correspondant à la deuxième moitié de sa vie et de sa carrière. Ce sont en effet ces dernières pièces qui subissent le plus l'effort presque obsessionnel qu'il avait d'interpréter, réinterpréter, comparer et mettre psychologiquement au pilori le comportement purement matériel par lequel ces personnages, qui se croient intelligents et cultivés, blessent constamment autant leurs proches qu'eux-mêmes. Pour ce faire, Anouilh utilise toujours les mêmes types de personnage – certains membres d'une famille parisienne mondaine, de son personnel et de ses proches –, lesquels portent souvent des noms identiques. Ces personnages, que Matoušková compare avec justesse aux personnages de

la *commedia dell'arte*, ont un tel caractère figé qu'ils ne peuvent plus se développer. Le procédé permet ainsi à Anouilh de revisiter constamment le même scénario ironique – celui d'une vie banale, d'une vie de tous les jours – et de montrer au spectateur combien les variations infinies qu'empruntent la petitesse et la platitude empestent les relations entre des gens qui devraient s'aimer et en principe s'estimer.

Dans ces pièces où le vaudeville embrasse le théâtre absurde, l'auto-intertextualité et l'auto-interprétation jouent le rôle principal parce que ces procédés permettent à Anouilh de régler ses comptes avec les autres et les siens avec lui-même, tout comme avec le « monde parisien » de l'époque. Ce procédé, qui n'est pas rare dans la littérature, est pourtant sporadique dans le théâtre et fait d'Anouilh un auteur digne d'intérêt. C'est donc grâce à Jiřina Matouřková et son interprétation révélatrice de l'importance de la transtextualité anouilhienne que le public tchèque peut mieux faire connaissance avec cet auteur et ce, d'autant plus qu'une trentaine d'années après les changements sociaux survenus dans leur pays, nombre de Tchèques qui ont réussi leur vie mais se trouvent entourés de vautours familiaux pourraient bien se reconnaître dans les personnages anouilhien. Un vaudeville d'Anouilh contextualisé et mis en scène pourrait de ce fait bien leur plaire.

Marcela Pouřová
Université Masaryk
République tchèque
poucova@ped.muni.cz

Stève Puig (2019). *Littérature urbaine et mémoire postcoloniale*. Paris : L'Harmattan. 262 pp. ISBN 978-2-343-17300-9.

Stève Puig, Docteur en Lettres et professeur exerçant actuellement à l'université Saint John's à New York, se consacre à la recherche en littérature française et francophone contemporaine, couvrant la période du XXe et XXIe siècle. Paru en 2019, son dernier livre vise à analyser le phénomène de la littérature « urbaine » dont les thématiques sont principalement liées à la société et la vie des banlieues. Dans le premier chapitre (« La banlieue, du lieu du ban au lieu du bannissement »), Puig met en lumière les caractéristiques fondamentales de ce groupe d'ouvrages – il s'agit, d'après lui, d'une

littérature qui « tente d'accomplir au moins deux choses : donner une voix à de nombreux écrivains issus de la banlieue, et traduire ainsi une certaine réalité d'une population qui n'apparaît guère dans le paysage littéraire et, deuxièmement, et constituer une autre réplique postcoloniale, sorte de pendant littéraire aux ouvrages historiques ou sociologiques mentionnés ci-dessus » (p. 11). Le corpus examiné comporte, entre autres, des textes de Karim Amellal, Rachid Djaïdani, Faïza Guène, Karim Madani, Mabrouck Rachedi et Thomté Ryam.

Néanmoins, l'auteur affirme de lui-même que son analyse conceptuelle de la littérature urbaine pose plusieurs problèmes : « [...] le terme renvoie à l'urbain, étymologiquement à la ville donc, alors que les thématiques majeures de cette littérature sont liées non pas à la vie parisienne intra-muros, mais plutôt à sa banlieue. » Ainsi, le choix du terme de littérature urbaine, dans ce sens, paraît considérablement imprécis et problématique. Puig justifie son rejet des termes comme « littérature de banlieue » ou « littérature banlieusarde » en raison de leur connotation réductrice : « [...] cette appellation demeure problématique à plusieurs niveaux : le nom lui-même évoque un espace déjà fortement stigmatisé et connoté de manière négative [...] » (p. 12). Bien que nous nous accordions sur ce point, le discours scientifique ne peut pas se soustraire à la terminologie adéquate sous le prétexte qu'elle ne correspond pas à un discours politiquement correct considérablement répandu.

Le deuxième chapitre du livre, intitulé « Littérature et banlieue : naissance d'une littérature urbaine », traite des origines d'une littérature urbaine, de la littérature « beur » et du rapport entre les émeutes violentes de 2005 dans les banlieues et l'émergence de multiples publications. Dans le chapitre trois (« Littérature urbaine et postcolonialisme »), des approches théoriques du postcolonialisme et de la mémoire collective sont développées par l'auteur. Il décrit les différentes postures qu'usent la littérature urbaine pour aborder l'histoire coloniale d'un point de vue interne. En effet, cette littérature est appréhendée comme une nouvelle narration de l'histoire de la France – tout en soulignant des dissemblances dans la littérature africaine, caribéenne ou maghrébine. La quatrième partie, intitulée « Une littérature urbaine au féminin ? », quant à elle, envisage l'écriture féminine dans le cadre de la littérature urbaine, tandis que la cinquième (« Banlieue Noire : littérature urbaine et « condition » noire ») se focalise sur la question

de la condition noire. La littérature urbaine est présentée et examinée « [...] surtout comme point de départ d'une réflexion sur la place des populations noires en France dans les années 2000 » (p. 181).

Dans cet ouvrage, le style de l'essai est celui pour lequel l'auteur semble opter ; la monographie entière est pénétrée par des réflexions sociologiques, politiques, historiographiques ou encore anthropologiques. Navigant entre ces différents domaines, Puig, de temps à autre, semble négliger, malencontreusement, la critique littéraire ainsi que ses méthodes telles que les analyses et les interprétations tout autant que les références indispensables. Il est également regrettable que les œuvres théoriques fondamentales dans le champ de la mémoire collective ne soient pas exploitées (p. ex. Aleida Assmann, Jacques Le Goff, Paul Ricœur). Il est également à mentionner que la conclusion du livre suggère un faux sentiment de culpabilité collective par l'énumération de questions posées dans les romans : « [...] racisme hérité de la période coloniale, discriminations au faciès, accès à l'emploi rendu difficile, manque de représentation dans les médias » (p. 229). Ces simplifications et schématisations engagées mettent en évidence le problème le plus important de ce travail, à savoir la subjectivité. Pour conclure, force est d'apprécier le choix du thème tant actuel qu'inspirant, nous considérons, cependant, certains aspects du livre raisonnablement contestables.

Karel Střelec

Université d'Ostrava
République tchèque
karel.strelec@osu.cz

Studia Romanistica

Vol. 20, Num. 1 / 2020

Navazuje na – Es sucesora de – Succède à – Succede a

Acta Facultatis Philosophicae, Universitas Ostraviensis: Studia Romanistica (1995–2008, 1–8)

Vydala Ostravská univerzita, Dvořákova 7, CZ–701 03 Ostrava, v roce 2020

Editado por la Universidad de Ostrava – Facultad de Filosofía y Letras en 2020

Publié par l'Université d'Ostrava – Faculté de Lettres en 2020

Pubblicato dalla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Ostrava, 2020

Tisk – Impreso por – Imprimé par – Stampato dalla

X

Technická redakce – Redacción técnica – Rédaction technique – Redazione tecnica

Jan Holeš, Helena Hankeová

Jazykové úpravy a překlad abstraktů do angličtiny

Iva Dedková

Jazyková korektura španělštiny

Begoña García Ferreira

Jazyková korektura francouzštiny

Nadia Senhadji

Obálka – Cubierta – Jaquette – Copertina

Helena Hankeová

Vychází dvakrát ročně (červen a prosinec) – Tiene una periodicidad semestral (junio y diciembre) –

Paraît deux fois par an (juin et décembre) – Semestrale (giugno e dicembre)

Náklad – Tirada – Tirage – Tiratura

100 výtisků – 100 ejemplares – 100 exemplaires – 100 copie

URL

ff.osu.cz/kro/2052/studia-romanistica

Informace o nabídce titulů vydaných Ostravskou univerzitou

knihkupectvi.osu.cz

Adresa pro výměnu – Redacción e Intercambio –

Pour l'échange s'adresser à – Redazione e Intercambio

Reální 3

CZ–701 03 Ostrava

TEL.: (+420) 553 461 912

© Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2020

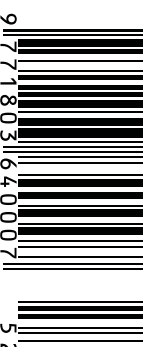
Reg. č. MK ČR E 18750

ISSN 1803-6406 (Print)

ISSN 2571-0265 (Online)

The Studia Romanistica journal is included	La revista Studia Romanistica está	La revue Studia Romanistica est	La rivista Studia Romanistica	A revista Studia Romanistica está	Revista Studia Romanistica este
in the European database of scientific and scholarly journals	incluida en el índice ERIH PLUS, listado europeo de revistas científicas.	indexée dans la base européenne ERIH PLUS, qui répertorie les revues scientifiques.	è inserita nella lista europea ERIH PLUS che raccoglie riviste scientifiche.	incluida no banco de dados de revistas científicas ERIH PLUS.	inclusă în baza de date a revistelor științifice ERIH PLUS.
ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences).					

ISSN 1803-6406



52