

DISCURSO LITERARIO

Número 3 (2014)



REVISTA DE HUMANIDADES
FACULTAD DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
UNIVERSIDAD DEL NORTE

UniNorte

EDITA

Facultad de Estudios de Postgrado

Universidad del Norte

Brasil 141 e/ Mcal. López y José Berges


Asunción, Paraguay

Teléfonos: (595 21) 204-235 | 203-576



© 2014 — Universidad del Norte

Hecho el depósito que marca la Ley N° 1328/98

 Creado con Vellum

DISCURSO LITERARIO

REVISTA DE HUMANIDADES

Fundada en 1983

FUNDADOR Y DIRECTOR

Juan Manuel Marcos

Universidad del Norte

CONSEJO EDITORIAL

Rubén Bareiro Saguier, *Universidad del Norte*

Miguel Ángel Fernández, *Universidad Nacional de Asunción*

Han Sang Kim, *Kyung Hee University, Seúl*

Tracy K. Lewis, *State University of New York, Oswego*

Prabhati Nautiyal, *Nehru University, Dehli*

Dina Odnopózova, *Yale University*

Slobodan Pajovic, *Universidad Megatrend, Belgrado*

Lita Pérez Cáceres, *Universidad del Norte*

Alain Saint-Saëns, *Universidad del Norte*

ÍNDICE

UN RÍO DE AGUA DE VIDA: CLARO COMO EL CRISTAL Christopher Istrati	1
RUBÉN BARREIRO SAGUIER, IN MEMOIRIAM Alain Saint-Saëns	9
ENFORCING ORTHODOXY: THE SPANISH INQUISITION VERSUS MUSLIMS AND PROTESTANTS E. William Monter	28
LA IMPRONTA DEL EXILIO EN LA POESÍA DE JUAN MANUEL MARCOS Y RUBÉN BARREIRO SAGUIER Gustavo Bordón	40
FERREIRA GULLAR: UNA EXPRESIÓN RADICAL O LA POÉTICA DE LO REAL Daiane Pereira Rodrigues	61
LA VORÁGINE EN TRADUCCIÓN Y ORIGINAL. VIAJE A LA SELVA DE IDA Y VUELTA* Martha Pulido	73
LA VISIÓN DEL MATRIMONIO EN EL POEMA DE JOHN LYDGATE “PAYNE AND SOROWE OF EVYLL MARYAGE” (PAIN AND SORROW OF EVIL MARRIAGE) José Antonio Alonso Navarro	102
INFANCIAS BAJO LOS LAPACHOS DE ALAIN SAINT-SAËNS: POEMAS QUE DUELEN Leni Pane	122

UN RÍO DE AGUA DE VIDA: CLARO COMO EL CRISTAL

CHRISTOPHER ISTRATI

Embajada de los Estados Unidos, Asunción, Paraguay



Les tengo que confesar que no soy ni un académico, ni un poeta publicado, aunque me encanta leer poesía a mi esposa y así abrigar las noches frías. En un tiempo escribía poemas hasta que un día decidí “vivir la vida loca” en vez de escribir sobre ella. Por ende y por medio de caminos encrucijados, me encuentro aquí ante Uds. esta tarde, un diplomático que ha navegado por varios ríos, y que desea resucitar uno de sus favoritos poetas de la juventud. Quiero nada menos que volver a la vida al poeta Nicholas Vachel Lindsay. Su nombre de poeta en español vendría a ser Vaquel Lindsay, lo cual rima con Raquel y despierta la imagen de un vaquero del oeste estadounidense, un vagabundo por los caminos y senderos de la imaginación norteamericana.

Vaquel Lindsay nació en el año 1879, en Springfield, la capital del estado de Illinois, en pleno Medio Oeste. En un poema el autor describe su nacimiento como una gran ola que arrancó del mar para subir por el Río Mississippi, llevando al bebé montado sobre un caballo salvaje, un mustango marítimo, hasta los brazos de su madre. A Vaquel se le reconoció como “el segundo hijo de la ciudad” ya que el primer hijo fue el ilustre Abraham Lincoln. La casa donde nació y murió

Vaquel fue construida por el mismo arquitecto que hizo la casa de Lincoln, y fue el hogar de la cuñada de Lincoln, hasta que fue comprada por la familia Lindsay. El padre de Vaquel era un médico, de esos que en carreta de caballo recorría los caminos de barro en noches oscuras de extrema tormenta para brindar asistencia a un nacimiento, o a un enfermo, o a un pobre moribundo en su último suspiro. Era un hombre de pocas palabras pero muy querido por los pobladores de la zona. La madre de Vaquel, evangelista puritana, presidenta de asociaciones de mujeres activistas de causas sociales, y dedicada al movimiento anti-alcohólico, era la que mandaba en la casa. Mientras el buen doctor respaldaba a los republicanos, la madre benefactora apoyaba a los demócratas.

Vaquel tuvo dos hermanas, una mayor llamada Olivia que fue a vivir en China para acompañar a su marido médico misionero. La menor, Joy (o sea Júbilo), nació última después de la muerte de tres hermanas que fallecieron de escarlatina. Vaquel tenía 7 años cuando murieron sus hermanas y fue testigo del dolor que sufrió su madre. Siendo el único varón, Vaquel fue mimado por su madre y hermanas, aunque siempre se quedó alejado de su padre. Mientras se esperaba que Vaquel siguiera los pasos de su padre como médico, Vaquel eligió dejar su primer año de universidad para estudiar arte en Nueva York, y luego se declaró un poeta vagabundo. Hasta los 35 años quedó pobre y virgen, el necio del pueblo y la vergüenza de su familia.

La verdad es que Vaquel aborrecía el dinero y nunca pudo guardar lo poco que tenía. Se veía a sí mismo como un predicador del Evangelio de la Belleza, un traficante de poemas a soñadores secretos, un vidente de visiones al estilo del poeta inglés Guillermo Blake. Varias veces tuvo visiones reales de los profetas del Antiguo Testamento bajando del cielo en barcos azules y caminando por su jardín con trajes rutilantes. En un momento Vaquel dibujó el Mapa del Universo, repleto con los

tres tronos de la Santa Trinidad en forma de cerros, los veleros de los profetas, y la flor del Espíritu Santo llamado Amaranto que entrega el amor a la belleza a el que come sus pétalos. Dentro de las Selvas Celestiales quedaba escondida la Lámpara de Aladino, la cual tiene el poder de recrear el universo. El Árbol de las Campanas Rientes aplaca la memoria luctuosa, y la sangre de ángeles crucificados sirve como el Vino de Dios para la redención de la humanidad y la unión de todas las religiones. En su mitología, Vaquel también explica que el Arcángel Miguel se enamoró de una bruja bella que vive al lado del Lago Michigan. Con justa razón los humildes obreros de Springfield pensaron que este tipo era más rayado que el queso.

Cuando terminó sus estudios de arte, Vaquel emprendió varias caminatas de larga distancia, la primera desde Florida hasta la casa de su prima en Kentucky, un recorrido de mil kilómetros. Llevaba en su bolsillo ejemplares de sus poemas que cambiaba por comida y abrigo. Reconoció en su camino que los que aman la belleza muy frecuentemente son paganos, y los que aman a Dios son ciegos de la belleza. Los que le invitaron a hospedar muchas veces eran los que no iban a la iglesia, y los fariseos le trataron como un criminal que merecía la cárcel. En dos otras oportunidades caminó desde Nueva York hasta su casa en Springfield, y años después salió de Springfield con destino a California. Cuando se quedó varado en Arizona, agotado y demasiado deprimido para seguir con su viaje, su padre le envió fondos para tomar el tren hasta Los Ángeles donde paró un mes en la casa de su tío antes de tomar el tren de vuelta a Springfield.

En Los Ángeles, Vaquel Lindsay escribió el primer éxito de su carrera poética. Un elogio al gran fundador del Ejército de Salvación quien recién había fallecido; el poema “El General William Booth Entra al Cielo” introdujo instrucciones musicales para ayudar a la declamación en voz alta. Para Vaquel el

poema no era un espacio visual, la estética de los Modernos, sino una canción de ritmos primitivos y naturales. El poema representa al General redoblando el bombo de batería al frente de un desfile de mendigos y vagabundos. Con alarido de trompeta y fuertes “Aleluya” el desfile se presenta ante la corte suprema del cielo donde Cristo mismo sale y los bendice con saneamiento a las almas desgraciadas. Saltando con júbilo, los nuevos redimidos se visten de túnicas blancas, sus rostros resplandecientes con una luz divina, sus extremidades torcidas ahora enderezadas, su algarabía acompañada por una multitud celestial cantando,

“O Griten Salvación! Qué bueno que es ver al Verdadero,
a los reyes y príncipes liberados por el Santo Cordero.”

Acercándose al viejo y ciego General Booth, Cristo le da su visión, y en seguida,

Le vio al Rey Jesús – estuvieron cara a cara,
Y se arrodilló conmocionado en ese lugar consagrado.

¿Estás lavado en la sangre del Cordero?

Esta última pregunta, el coro del poema, fue el lema del evangelista.

“El General Booth Entra Al Cielo” fue publicado en el cuarto número de la nueva revista “Poesía” en 1913, al lado de obras de tan reconocidos poetas como el irlandés William Butler Yeats y el bengalí Rabindranath Tagore. Hasta los críticos más severos confesaron que el poema les hacía llorar. En esta obra se veía más que un elogio a un gran soldado cristiano, sino una afirmación de la bondad universal del ser humano, y la humanidad misericordiosa de Cristo. El poeta soñador, místico, idealista, y amante de la belleza se transforma en amante de la humanidad.

Hace muchos años atrás, cuando mi Musa se había alejado de mí para recibir reverencias de otros galanes más jóvenes, tuve la oportunidad de enseñar poesía a un grupo de jóvenes de secundaria. Me acordé de un poema que había leído

cuando también estaba en la secundaria y odiaba la poesía. El poema fue muy bien recibido por los estudiantes y sirvió como entrada a un estudio más profundo y técnico sobre los elementos básicos de la poesía. Tengo la esperanza de que al menos uno de esos estudiantes empezó a escribir poemas después de mi curso, inspirado por el poema más reconocido de Vaquel Lindsay.

Ahora, con su permiso, les quiero leer ese poema llamado “El Congo: Un Estudio de la Raza Negra” por Vaquel Lindsay. Fue escrito a fines de 1913, inspirado por un sermón en tributo a un misionero laburando en África quien murió ahogado en el río Congo. La idea del poema era presentar la redención de una raza primitiva por medio de la fe cristiana. El estilo original se estrenó para crear un nuevo género, un “alto vodevil,” o sea espectáculos de variedades, para atraer a una audiencia compuesta por gente común, sin alta educación, quienes aprendieron a odiar la Poesía cuando en la escuela se le forzaba a memorizar poemas que ni siquiera entendían. Imagínense la reacción de los pobladores de Springfield cuando Vaquel recitó “El Congo” en el banquete anual del Día de Lincoln, un 12 febrero, 1914. Lamento que no tenga una traducción en español, pero la verdad es que no hace falta entender el sentido al principio. Déjense ser llevados por la música de las palabras y el ritmo de la métrica.

Hoy día, en los Estados Unidos, solo estudiantes de secundaria leen este poema en un poemario editado por Louis Untermeyer. En nuestro día de la corrección política, este poema se considera racista, y la política racial ha obnubilado las obras de un poeta que solo quería que todo ser humano viva en paz y en armonía, disfrutando de la belleza de la creación de Dios. La ironía es que cuando Vaquel leyó por primera vez “El Congo”, los burgueses de Springfield se sintieron abochornados; algunos se burlaron abiertamente del poeta, no por una reacción contra el racismo, ni por los estereotipos

de una raza, sino porque el poeta dramatizó los sonidos y el sentido del poema. Es cierto que en su pueblo el profeta no tiene honra y escandaliza a sus vecinos, y hasta a su familia. Sin embargo, la segunda vez que recitó en forma dramática, Vaquel Lindsay recibió una aclamación cálida, de no menos que el poeta Yeats, quien quedó pasmado por la energía de la actuación.

El éxito de “El Congo” le llevó a Vaquel Lindsay a Inglaterra, y su audiencia se amplió en su propio país. Si bien “El General Booth Entra Al Cielo” le ganó el reconocimiento de sus pares poetas y críticos, “El Congo” le propulsó a la fama, abriendo una gran audiencia para su poesía musical. Para Vaquel, la declamación fue una especie de relación sexual, un culto religioso. Por ende su espíritu democrático, su sinceridad, humor y ritmos alegres del “alto vodevil” le aseguran un puesto entre los Nuevos Poetas del Siglo XX, entre ellos Robert Frost, Edgar Lee Masters, Carl Sandburg y Amy Lowell. Un río no tiene fama hasta que se vuelca sobre el abismo; el río silencioso, oscuro y sinuoso de repente levanta la cabeza y truena con un gruñido tremendo sobre las cataratas, escupiendo espuma blanca y un arco iris bajo el sol. Así llegó Vaquel Lindsay en su momento de gloria.

Se puede asegurar que Vaquel Lindsay nunca fue racista. Lo más que se puede admitir es que fue víctima de su época. Durante una revuelta de inmigrantes de Springfield contra los africanos-americanos en 1908, cuando se quemaron las casas de vecinos por su color de piel, y perecieron muchos bajo una banda de linchadores, Vaquel escribió artículos en el diario pidiendo paz y condenando a los manifestantes. Declaró que preferiría morir por un negro, que matar a una persona, pidiendo que los linchadores le ahorquen a él en vez de a un negro. Aunque el escritor africano-americano W.E.B Dubois le criticó por dañar el imagen de su pueblo con los estereotipos racistas del poema “El Congo” y la trilogía de “Simon Legree”,

“John Brown” y el “Rey Salomón y la Reina Sabá”, también se reconoce que Vaquel Lindsay le ayudó al poeta africano-americano, Langston Hughes, a ser reconocido por su talento y recibir una audiencia mas amplia.

La evocación de la cultura africana en “El Congo” no se aleja demasiado de la búsqueda por sus ancestros africanos del escritor Arthur Hailey en “Raíces”; su estudio sobre la esclavitud del negro en las Américas. Los ritmos de Vaquel Lindsay en sus poemas evoca la música moderna del rap que mezcla la música con palabras, sonidos y ritmos de percusión. Cuando la primera guerra mundial se desató, Vaquel se opuso a la violencia y asumió la posición de pacifista. Malentendido, su inocencia criticada por ser racista y no patriota, Vaquel se refugió en su cosmovisión de un mundo mejor, poblado por los amantes de la belleza y de una fe unida en un Dios de Amor.

Sus santos eran San Francisco, Santo Lincoln, Santo Tolstoy y el Buda. Su héroe fue Johnny Appleseed, un pionero norteamericano medio legendario que sembró semillas de manzana en su camino hacia el Oeste. Vaquel declaró que “el Dios de Johnny Appleseed era su Dios, y algún día lo iba a encontrar”. Vaquel fue un admirador de Kerensky pero no de Lenin, y rechazó el comunismo para luchar por un mundo unido. Quiso enfrentar el antiguo mundo de los profetas magos contra el mundo de la ciencia y del progreso, el susurro de lo invisible contra el ruido de las máquinas. Soñaba con una América donde la industria y el comercio tenían que ceder en segundo lugar al arte, y la belleza cívica podía pararse al lado de la santidad cívica. En este mundo, políticos podían venir de la clase artística, y poetas podrían gobernar con justicia y fraternidad. La Iglesia de la Belleza tendría dos lados: el amor a la Belleza y el amor a Dios.

Vaquel Lindsay fue un poeta titánico, original, fuera de serie, con la fuerza de un río para recitar sus poemas en cada

pueblo como si el teatro fuera el único lugar en el mundo y los pobladores sus últimos, íntimos amigos. Tenía el tesón de un río para viajar por todos los rincones de su país, divagando serpentinamente, cantando sus maravillas, y glorificando el espíritu de su América. Tenía la esperanza de un río para forjar la visión de un mundo unido, para fraguar la paz entre los hombres, y para afianzar la armonía de las religiones bajo un Dios Creador. Así sus obras fueron desembocando en la idea de un Nuevo Mundo lleno de Belleza, Amor y Fe.

En su poesía se percata la confluencia de dos ríos, como el Solimoes y el Negro, uno blanco y el otro oscuro, uno evangélico y el otro pagano. Los religiosos que se dedican a la poesía a veces no aguantan la tensión y se suicidan como el Jesuita inglés, Gerard Manley Hopkins. Luchando contra las mareas de modernidad y el secularismo de la sociedad, Vaquel Lindsay se suicidó en el año 1931, a la edad de 52, habiendo tomado un veneno para la limpieza, que le hizo estragos a su estómago. Lleno de los químicos tóxicos echados por la urbe mugrienta, el río de la vida desaparece bajo las aguas turbias del gran océano, el río de la eternidad que nos rodea el Mundo. Así pasó a la oscuridad el gran original, Vaquel Lindsay, trovador de las praderas, padre de la Poesía Cantante que hoy día se explaya en el rap y hip-hop. Una mano se levanta por encima de las olas y se escuchan los ritmos de un río, “El Congo” de Vaquel Lindsay, que presenta la redención de una humanidad salvaje y violenta, todavía bajo el dominio del Dios del Congo, “Mumbo-Jumbo” pero pronto redimido por los apóstoles y los ángeles pioneros y la venida de Cristo.

RUBÉN BARREIRO SAGUIER, IN
MEMOIRIAM

ALAIN SAINT-SAËNS
Universidad del Norte



Né au Paraguay en 1930, Rubén Bareiro Saguier, poète, écrivain, homme politique et diplomate paraguayen,¹ nous révèle dans son poème, ‘Notions d’histoire personnelle,’ les circonstances de sa venue au monde:

‘Je naquis avec le croissant du premier quartier,
Quand les grosses chaleurs
Cherchaient la fosse des eaux souillées.’²

Cent ans plus tôt, c’est par un vers fameux de 1830 tiré des *Feuilles d’automne*, que Victor Hugo, poète, écrivain et homme politique français, nous annonçait sa naissance en 1802 : ‘Ce siècle avait deux ans!’³

Tout a priori semblerait séparer les deux hommes: le temps (plus d’un siècle d’écart), l’espace (l’un venant d’un Etat phare d’Europe, l’autre d’un petit pays peu et mal connu enclavé au coeur de l’Amérique Latine), les origines (aristocratiques pour le Français, humbles et paysannes pour le Paraguayen),⁴ le physique⁵ et la personnalité. Et pourtant, tout les rapproche: une entrée difficile dans la vie, la présence forte et sécurisante du père, celle aimante de la mère, l’opposition à la tyrannie, presque le même long temps d’exil, la défense des

droits de l'homme contre l'arbitraire et la violence, une oeuvre importante à la Chambre après la chute du tyran, un magistère moral sur les cours européennes équivalent à l'ambassade de l'autre, la défense de la langue française pour Victor Hugo, celle de la langue guarani pour Rubén Bareiro Saguier.

Incorruptibles dans la tourmente, visionnaires et généreux dans l'oeuvre de reconstruction de leurs nations respectives, les deux poètes incarnent la grandeur et le génie de leurs peuples et définissent l'image de leur pays et de leur culture à l'étranger. Victor Hugo et Rubén Bareiro Saguier font partie tous deux du cénacle très fermé des hérauts de la littérature universelle.



LES 'AILES DE GÉANT' DE L'ALBATROS, POUR APPLIQUER À RUBÉN Bareiro Saguier l'image somptueuse du poète qu'en a donnée Charles Baudelaire,⁶ loin d'entraver sa marche dans la défense des libertés et de la justice sociale,⁷ lui permettent de voler plus loin, plus haut vers des sommets auxquels bien peu peuvent prétendre atteindre, 'vers des champs de lumière.'⁸ 'Prince des nuées' semblable à l'avion de l'Aéropostale du *Vol de nuit* de Antoine de Saint-Exupéry qui, coûte que coûte, à travers la tempête et au-dessus des cimes, joint la France au Paraguay,⁹ Rubén Bareiro Saguier, 'prodigieux messenger'¹⁰ tel le devin grec aveugle Tirésias,¹¹ voit enfin. Orlando Jimeno-Grendi affirme avec justesse: 'Il est donné au poète de trouver l'unique forme possible de la découverte (...) Rubén Bareiro Saguier nous fait redécouvrir le monde et accroît les richesses de notre imaginaire.'¹² En effet, Rubén Bareiro Saguier révèle:

'De l'oeil à l'infini

Il y a un long chemin

Qui ne s'efface jamais.'¹³

Il fait écho à Victor Hugo qui, dans 'À un poète,' déclare:

‘Loin de toi, par-delà ton horizon vermeil,
Laisse ta poésie aller en plein soleil!’¹⁴

‘Hugo, poète mais prophète, poète parce que prophète et prophète parce que poète,’ nous dit Claude Gély.¹⁵ Victor Hugo, dans ‘Fonction du poète,’ explique, en termes forts, le pouvoir divinatoire du poète:

‘Les pieds ici, les yeux ailleurs.

(...)

Il voit, quand les peuples végétent!’¹⁶

Et le tribun alors d’exhorter le peuple:

‘Peuples! Écoutez le poète!

Ecoutez le rêveur sacré!

Dans votre nuit, sans lui complète,

Lui seul a le front éclairé!

Des temps futurs perçoit les ombres

Lui seul distingue en leurs flancs sombres

Le germe qui n’est pas éclos,’¹⁷

avant de reprendre, sous la forme d’une incantation, dans ses ‘Soleils couchants’:

‘Oh! Sur des ailes, dans les nues,

Laissez-moi fuir! Laissez-moi fuir!’¹⁸

Rubén Bareiro Saguier, lui, vole, monté sur le cheval zain mythique de sa jeunesse, Mbyja, que, jadis, il aimait tant lancer à bride abattue:

‘En quelques secondes, pas même une minute, convertis, lui et moi, en un souffle de vent. Comment pourrais-je jamais oublier la sensation éthérée que me procurait cette course effrénée sur les ailes de Mbyja, qui me faisait sentir partie du *ára*, espace-temps magique de mes ancêtres.’¹⁹

‘Voyageur ailé’²⁰ comme Victor Hugo,’ Rubén Bareiro Saguier porte sur ses ailes ce que les Américains appellent si justement ‘a badge of honor,’ une marque d’honneur, celle de l’homme libre:

‘Ma liberté la plus pure,

Celle qu'ils me nient,
Celle qu'ils ne peuvent m'ôter
Parce qu'elle est sang sur mes ailes.²¹

Qui plus est, Rubén Bareiro Saguier est maculé du sang de Mbyja, son magnifique cheval zain abattu par les sbires de la dictature.²² Juan Manuel Marcos, dans le poème, 'Un sang ancien,' vient corroborer les dires de de son compatriote en leur donnant une caution historique:

'Tant qu'il y aura des jeunes,
Le sang écrira leur nom sur les murs.'²³

Rubén Bareiro Saguier se montre fidèle à la notion de 'dignité'²⁴ que lui a peu à peu inculquée et finalement léguée en mourant son père,²⁵ comme Victor Hugo l'est au sang paternel qui coule dans ses veines²⁶ et au 'nom révéral,' ce 'noble héritage,' légué par son géniteur.²⁷ Dans son poème, 'Le poète dans les révolutions,' Victor Hugo, de manière véhémentement, assume et revendique haut et fort le rôle du poète qui ne peut se contenter d'un comportement individuel égoïste :

'Quoi ! Mes chants sont-ils téméraires ?
Faut-il donc, en ces jours d'effroi,
Rester sourd aux cris de ses frères !
Ne souffrir jamais que pour soi !
Non, le poète sur la terre
Console, exilé volontaire,
Les tristes humains dans leurs fers.'²⁸

À l'égal de Victor Hugo, Rubén Bareiro Saguier embrasse avec fierté sa vie durant, la cause de ses compatriotes:

'La dignité
Que je fortifiais au côté de mon peuple,
Tentant d'être un homme de parole et d'action (...)'²⁹

Le peuple, 'seul héros' qui compte pour Emilio Pérez Chaves.³⁰

'Alors,' de cette symbiose, nous dit Juan Manuel Marcos dans son 'Chant à Alberdi,'

‘Une patrie surgira des ombres
Vêtue de lumières, de promesses et d’émeraudes.
Un jour la construiront le héros et le poète.’³¹

Comme Victor Hugo, Rubén Bareiro Saguier va devoir souffrir une interminable période d’éloignement loin de son pays, qu’il qualifie, dans une entrevue, de ‘longue déambulation de l’exil’ n’étant, en fait, à ses yeux, qu’une ‘étape du retour à la terre, bien que pour cela, il faille emprunter le chemin le plus long.’³² Le Père César Alonso de las Heras, immortel auteur de ‘Paraguay,’ semble exhorter, dans son poème, ‘Revenir,’ son frère de rimes Rubén Bareiro Saguier à prendre le chemin du retour :

‘Il faut revenir, ami.
Ne permets pas qu’une nuit très longue t’en empêche. (...)
Les lapachos t’attendent.
Il y en a un, toujours – le tien – sans fleurs
A cause de ton absence.’³³

Rubén Bareiro Saguier attendra pour ce faire qu’au ‘lent nuage de poussière de l’exil’ la chute du régime dictatorial de Alfredo Stroessner en 1989 mette fin. Alors seulement le poète paraguayen retournera-t-il immédiatement sur la terre de ses aïeux.³⁴

Désireux d’aider à consolider la démocratie paraguayenne recouvrée, Rubén Bareiro Saguier va produire, une fois élu à l’Assemblée Constituante, une oeuvre constitutionnelle insigne qui le hisse au rang de Père Fondateur du nouveau Paraguay.³⁵ Il rédige, aux côtés de ses collègues conventionnels Tadeo Zarratea, Alcibiades González Delvalle et Sinforiano Rodríguez Doldán, l’Article 140 de la Loi des Langues de la Constitution de 1992 qui reconnaît comme langues officielles du Paraguay l’espagnol et le guarani, ‘à parité de conditions, sans degré de hiérarchie.’³⁶ Qui plus est, ‘tout le Chapitre Cinq de la Constitution Nationale, qui se réfère aux peuples indigènes, lui est dû.’³⁷

La patrie reconnaissante le nomme pour neuf ans Ambassadeur du Paraguay en France.³⁸ En remettant ses lettres de créance au Président de la République Française François Mitterand,³⁹ le chantre des libertés de son pays assume, selon les termes magnifiques de Saúl Yurkievich, ‘une condition naturelle,’ qui devient ‘une identité essentielle.’ Il est ‘l’Ambassadeur inné.’⁴⁰ En atteste la lettre de remerciements que fait parvenir le Président français Jacques Chirac le 23 avril 2003, à Rubén Bareiro Saguier lorsque celui-ci achève sa mission:

‘Je tiens à vous exprimer toute ma reconnaissance pour l’action que vous avez déployée à la tête de votre Ambassade pendant neuf ans (...) Je regrette de voir partir un Ambassadeur d’exception, qui a su représenter non seulement son pays, mais aussi sa culture, dans sa richesse et sa diversité.’⁴¹

Car Rubén Bareiro Saguier, dans sa résistance à l’oppresser et par-delà, dans toutes ses luttes, *est* le symbole vivant du Paraguay :

‘Depuis le temps de sa jeunesse estudiantine, il a livré tous les combats – politiques, esthétiques, culturels et linguistiques – qui incombaient au Paraguay et a défendu sur de multiples fronts sa vision sur les sentiment et destin nationaux, avant de devenir à juste titre l’Ambassadeur du Paraguay en France.’⁴²

Victor Hugo, en son temps, *l’est* aussi de la France. Le poète français, dans *Les Châtiments*, le résume magnifiquement:

‘Un français, c’est la France, un Romain contient Rome Et ce qui brise un peuple avorte aux pieds d’un homme.’⁴³

Le poète chilien Orlando Jimeno-Grendi le confirme dans le cas de Rubén Bareiro Saguier:

‘Etre Paraguayen, c’est plus qu’une nationalité, c’est une vocation, partie intégrante de notre destin communautaire. Rubén Bareiro Saguier la connaît et il l’écrit. En ce sens sa poésie est exemplaire.’⁴⁴

Juan Manuel Marcos résume, dans les vers de son poème

inspiré, ‘Cinquante fois cinquante,’ le sens du combat de Rubén Bareiro Saguier et de ses frères paraguayens, qui reconstruisent la patrie

‘Naissante – comme un immense volcan, Écho,
Foule,
Larme,
Baiser,
Et âpre colombe victorieuse,
Une Guaranie nouvelle de poudre et de futur,
Une Guaranie invaincue,
Fondamentale
Comme le sang.’⁴⁵

Maneco Galeano, auteur-compositeur et guitariste paraguayen, retrouve le souffle des poètes Victor Hugo et Bareiro Saguier, guides éclairés, dans sa chanson emblématique, *Le réveil* :

‘Quand dans la chimère
se forge l’idée,
le chant qui naît
se fait pensée.
Alors le ciel,
L’homme et son temps
recourent les sillons
du chant et du vent.’⁴⁶

Victor Hugo et Rubén Bareiro Saguier sont restés debout dans leur lutte contre le pouvoir totalitaire quand d’autres se couchaient. ‘Cette position verticale,’ nous dit Rubén Bareiro Saguier dans *Mbyja*, ‘comporte un prix à payer: la persécution.’⁴⁷ Le proscrit Victor Hugo, dans *La voix de Guernesey*, encourage son peuple, humilié et sous la botte du tyran, à se relever:

‘O peuple, noir dormeur, quand t’éveilleras-tu? Rester couché sied mal à qui fut abattu.’⁴⁸

Les deux bardes, l’un français, l’autre paraguayen, au

message social et humaniste qui transcende les frontières et le temps, se rejoignent pour l'éternité dans les vers du poème 'Invictus' de William Ernest Henley, si chers à Nelson Mandela, cet autre inébranlable géant, qui les méditait dans sa cellule de Robben Island:

'Hors de la nuit qui me recouvre,
D'un pôle à l'autre noire comme un gouffre,
Je rend grâce aux dieux, quels qu'ils puissent être,
Pour mon âme indomptable.

(...)

Peu m'importent l'étroitesse de la porte,
Le poids des châtiments de la sentence;
Je reste maître de mon destin,
Je suis le capitaine de mon âme.'⁴⁹

Et l'on veut croire, en se remémorant l'invite lancée à Garibaldi, que Victor Hugo eût volontiers tendu la main à Rubén Barreiro Saguier, son frère paraguayen d'arme, de plume et d'infortune en route vers l'exil. Il ne lui eût suffi pour ce faire que de changer 'Italie' en 'Paraguay':

'Nous, les proscrits d'Athènes, à ce proscrit de Sparte,
Ouvrons nos seuils; qu'il soit notre hôte maintenant;
Qu'en notre maison sombre il entre rayonnant.
Oui, viens, chacun de nous, frère à l'âme meurtrie,
Veut avec son exil te faire une patrie!
Viens, assieds-toi chez ceux qui n'ont plus de foyer;
Viens, toi qu'on a pu vaincre et qu'on n'a pu ployer!
Nous chercherons quel est le nom de l'espérance;
Nous dirons: **Paraguay!** Et tu répondras: France!
Et nous regarderons, car le soir fait rêver,
En attendant les droits, les astres se lever.'⁵⁰



1. Voir 'Rubén Barreiro Saguier,' *Wikipedia*, <http://es>.

wikipedia.org/

wiki/Rub%C3%A9n_Bareiro_Saguier. Voir aussi Jacqueline Baldran, *Rubén Bareiro Saguier* (L'Harmattan, Collection 'Classiques pour demain' : Paris, 1987).

2. Rubén Bareiro Saguier, *Estancias, errancias, querencias* (Alcántara Editora: Asunción, 1982), *Nociones de historial personal, Segunda versión*, p. 119: Nací con la creciente de la primera luna, Cuando el tiempo del calor Buscaba el vertedero de las aguas. Voir aussi Rubén Bareiro Saguier, *Camino de andar, Canciones anteriores* (ServiLibro: Asunción, 2008), 'Elementos para una biografía personal,' p. 16: 'La [fecha] de mi nacimiento, de la que no tengo memoria.
3. Voir Victor Hugo, *Oeuvres Complètes. Poésies, I* (Robert Laffont: Paris, 1985), *Les feuilles d'automne*, I, p. 565.
4. Voir ce que dit Rubén Bareiro Saguier, *El Nacional de Caracas, El Papel Literario*, 3 Septembre 1972: 'Reportaje a Rubén Bareiro Saguier,' in Hugo Duarte Rodi et Carlos Villagra Marsal (Eds.), *Rubén Bareiro Saguier. Valoraciones y comentarios acerca de su obra* (Arte Nuevo Editores, Serie Ensayos no. 9: Asunción, 1986), p. 121: 'Yo soy de origen campesino y comprendo muy bien la especie de fantasía que puede interpretarse así, normalmente, pero que tiene la característica en esas regiones, de ser una realidad absoluta.' Voir aussi ce que le poète paraguayen déclare in Evelyn Mesquida, 'Rubén Bareiro Saguier, Premio Casa de las Américas,' *Valoraciones y comentarios*, p. 109: 'Mi infancia transcurrió en aquel pueblo, al lado del río, o en la región, y quedó bastante marcada por

- todo aquel mundo... El mundo campesino, quiero decir’.
5. Voir Evelyn Mesquida, ‘Rubén Bareiro Saguier, Premio Casa de las Américas,’ p. 109, qui décrit la manière de parler de l’auteur paraguayen: ‘Lo dice con voz suave, serena, ceceante. Hace alguna pausa pequeña y sonrío, en una curiosa mezcla de timidez y aplomo’.
 6. Charles Baudelaire, ‘L’albatros,’ *Les fleurs du mal* (Le Livre de Poche: Paris, 1972), [Suite à] spleen et idéal, p.180: (...) Le Poète est semblable au prince des nuées Qui hante la tempête et se rit de l’archer; Exilé sur le sol au milieu des huées, Ses ailes de géant l’empêchent de marcher. Bareiro Saguier fait référence à ce poème dans le conte *Noches de Vera Cruz* dans son livre, *El séptimo pétalo del viento* (ServiLibro : Asunción, 2006) p. 79: ‘Aquí las gaviotas gritan como el albatros del poeta de Francia’. C’est la même image de la mouette que Rubén Bareiro Saguier utilise dans son poème, ‘Donde estuviere,’ à la mort de Herib Campos Cervera: ‘Gaviota con el vuelo ensombrecido.’ Voir en fin Nestor Ponce, ‘El ave de vuelo mestizo (Aproximaciones a la poesía de Rubén Bareiro Saguier),’ *Hispanamérica*, n° 49 (1988), pp. 101-106.
 7. Voir Victor-Jacinto Flecha, ‘La obra de Rubén Bareiro Saguier y su relación con los derechos humanos’, *WorldPress.com*: <http://derechoshumanosyliteraturaparaguayawordpress.com/2010/06/04/la-obra-de-ruben-bareiro-saguier-y-su-relacion-con-los-dd-hh/>.
 8. Voir Antoine de Saint-Exupéry, *Vol de nuit* (Gallimard: Paris, 1931), p. 143: ‘Et voici qu’il montait

- vers des champs de lumière (...) Sa surprise fut extrême: la clarté était telle qu'elle l'éblouissait'.
9. Voir José Alberto García-Legaz Martínez, '*Vol de Nuit* ou l'accomplissement fidèle du devoir,' *Anales de Filología Francesa* (no. 6, 1994), pp. 71-84. Voir aussi Antoine de Saint-Exupéry, *Vol de nuit*, p. 27: 'Ainsi les trois avions postaux de la Patagonie, du Chili et du Paraguay revenaient du Sud, de l'Ouest et du Nord vers Buenos Aires. On y attendait leur chargement pour donner le départ, vers minuit, à l'avion d'Europe.'
 10. Antoine de Saint-Exupéry, *Vol de nuit*, pp. 41-42: 'Il y a dans toute foule des hommes que l'on ne distingue pas et qui sont de prodigieux messagers. Et sans le savoir eux-mêmes.'
 11. Voir Luc Brisson, *Le mythe de Tirésias. Essai d'analyse structurale* (Brill: Leiden, 1976). Voir aussi 'Tirésias,' *Wikipedia* : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Tir%C3%A9sias>.
 12. Voir Orlando Jimeno-Grendi, 'L'énigme claire: autour d'une po- éthique-analyse,' in Rubén Bareiro Saguier, *Anthologie poétique bilingue* (Editions la Porte: Paris, 1998), p. 13.
 13. Rubén Bareiro Saguier, 'Del ojo al infinito,' *Ladera de la tarde y otras resurrecciones* (ServiLibro: Asunción, 2007), p. 91: 'Del ojo al infinito hay un largo camino que no se borra nunca. Voir aussi Dominique de Villepin, *Eloge des voleurs de feu* (NRF Gallimard: Paris, 2003), p. 14: 'Et le poète proclame encore l'horizon qui l'appelle.'
 14. Voir Victor Hugo, *Oeuvres Complètes. Poésies, I* (Robert Laffont: Paris, 1985), 'A un poète,' XXI, p. 982.
 15. Voir la Présentation de Claude Gély à Victor Hugo,

- Oeuvres Complètes. Poésies, I*, p.iii. Voir aussi le poème de Victor Hugo, *Oeuvres Complètes. Poésies, I*, 'Que la musique date du seizième siècle,' p. 1018: (...) Tu seras le poète, un homme qui voit Dieu.
16. Voir Victor Hugo, *Oeuvres Complètes. Poésies, I, Les rayons et les ombres, I*: 'Fonction du poète,' p. 923. Bacón Duarte Prado, *El hombre y la palabra* (Editora Litocolor, SRL: Asunción, 1996), 'Muere un poeta,' p. 123, confirme le pouvoir du poète comme prophète: 'Así también si no tuviésemos algo de poeta no podríamos vislumbrar la tierra prometida que nos ofrecen los versos del ubicuo profeta que es el poeta de verdad.'
 17. Voir Victor Hugo, 'Fonction du poète,' p. 929.
 18. Voir Victor Hugo, *Oeuvres Complètes. Poésies, I, Soleils couchants, XXXV, IV*, p.652. Et Hugo d'ajouter plus avant dans son poème: Et peut-être aux fils de la lyre Est-il plus facile de lire Dans cette autre page du ciel!
 19. Voir Rubén Bareiro Saguier, *La rosa azul* (ServiLibro: Asunción, 2006), *Mbyja*, pp. 164-165: 'En segundos, que no alcanzaban el minuto, convertidos, él y yo, en un pedazo de viento. No podría olvidar jamás la sensación etérea que me colmaba esa carrera desbocada en alas de Mbyja, que me hacía sentir un pedazo del *ára*, espacio-tiempo mágico de mis antepasados.'
 20. Charles Baudelaire, 'L'albatros,' p.179: 'Ce voyageur ailé.'
 21. Rubén Bareiro Saguier, 'Salvación de la reja,' *Camino de andar, Canciones anteriores*, p. 185: (...) mi libertad más pura, la que me niegan, la que no pueden quitarme porque es sangre en mis alas.
 22. Voir Rubén Bareiro Saguier, *La rosa azul, Mbyja*, p.

- 170: 'Fue Marcio en persona quien le disparó el primer tiro, en el lucero de la frente, aullando insultos soeces. Y dejando a sus capangas que apagaran sus coces y relinchos, maldiciendo a los asesinos.'
23. Voir Juan Manuel Marcos, 'Una antigua sangre,' in *Poemas y canciones* (ServiLibro: Asunción, 2013), p. 20: Mientras existan jóvenes, La sangre escribirá su nombre en las paredes. Voir aussi Luis María Martínez, *El trino soterrado. Paraguay: Aproximación al itinerario de su poesía social* (Ediciones Intento: Asunción, 1986), p. 72. Juan Manuel Marcos, poète, romancier et homme politique paraguayen, nous précise le sens historique de ces deux vers dans un courriel en date du 25 juin 2010: 'Se refiere a que los jóvenes seguirán escribiendo el nombre de los COMUNEROS con su propia sangre. Es un texto perteneciente a un montaje teatral que escribí en 1974, y que fue prohibido por la policía. Lo estábamos ensayando en el San José, con artistas como José Antonio Galeano, Nila López, Carlos Pettengill y otros, del grupo Anguekoi que había estrenado el montaje López el año anterior en el salón Emilio Pettoruti de la embajada argentina, cuyo gobierno (Cámpora / Perón) fue el único que se animó a darnos local.'
24. Voir Rubén Bareiro Saguier, *La rosa azul, Mbyja*, p. 167: 'la práctica de la dignidad – que me inculcó mi padre.'
25. Voir Rubén Bareiro Saguier, 'Reminiscencia,' *Ladera de la tarde y otras resurrecciones*, p. 84: (...) cuando murió mi padre, dejándome en herencia la dignidad.
26. Voir Victor Hugo, *Oeuvres Complètes. Poésies, I, Les*

- feuilles d'automne*, I, p. 567: Fidèle enfin au sang qu'ont versé dans ma veine Mon père vieux soldat, ma mère vendéenne!
27. Voir Victor Hugo, *Oeuvres Complètes. Poésies, I, Odes et ballades*, Livre Deuxième, Ode Quatrième: 'À mon père,' III, p. 135: Va, tes fils sont contents de ton noble héritage: Le plus beau patrimoine est un nom révééré.
 28. Voir Victor Hugo, *Oeuvres Complètes. Poésies, I, Odes et ballades*, 'Le poète dans les révolutions,' p. 71.
 29. Rubén Bareiro Saguier, 'Reminiscencia,' *Ladera de la tarde y otras resurrecciones*, p. 84: la dignidad, que acrecenté al lado de mi pueblo para intentar ser hombre de fe, de fuego, de azahar... J'ai traduit 'hombre de fe' par 'homme de parole,' au sens de 'homme de confiance,' après une discussion avec l'auteur Rubén Bareiro Saguier, le terme n'ayant aucun sens religieux pour lui dans ce contexte.
 30. Voir Emilio Pérez Chaves, 'El pueblo es el héroe,' in Luis María Martínez, *Poesía social del Paraguay* (Criterio Ediciones: Asunción, 2005), p. 465: (...) Sólo, el pueblo es el héroe. Ningún otro lo es: los ídolos y las máscaras con sus cobardes escudos al rayo del coraje jamás podrán detener.
 31. Juan Manuel Marcos, 'Canto a Alberdi,' *Poesía social del Paraguay*, p. 467: Entonces una patria surgirá de las sombras, vestida de luceros, promesas y esmeraldas; la construirán un día, el héroe y el poeta.
 32. Voir Rubén Bareiro Saguier, *Camino de andar*, pp. 22-23: 'El largo deambular del exilio (...) Entonces comprendo que cada nuevo viaje es una etapa del regreso a la tierra, aunque para ello deba cumplir el periplo más largo.'

33. Voir Padre César Alonso de las Heras, *Antología poética* (El Lector: Asunción, 1997: 'Volver,' p. 41: Hay que volver, amigo No dejes que una noche larga te lo impida. (...) Te esperan los lapachos. Hay uno, siempre – el tuyo –, enflorecido Por tu ausencia.'
34. Voir Rubén Bareiro Saguier, Camino de andar, 'Monbyry Guive,' p. 123: 'La lenta polvareda del exilio.' Voir aussi Mario Benedetti, 'Rubén Bareiro Saguier y su doble exilio,' *Camino de andar*, pp. 7-13. Dice Benedetti, p. 13: 'Desde cada punto de las diversas geografías, Bareiro Saguier encuentra una rendija para recapitular la patria. Cada ausencia le otorga una presencia.' Voir enfin Riccardo Campa, *L'esilio. Saggi di letteratura latinoamericana* (Bologna: Il Molino, 2000).
35. Voir Taringa.Net, 'La lengua guaraní,' <http://www.taringa.net/posts/ciencia-educacion/10196413/El-Idioma-Guarani.html#> : 'Los fundamentos del reconocimiento del guaraní como lengua oficial fueron elaborados por el escritor Rubén Bareiro Saguier, y sus argumentos fueron apoyados por otros dos escritores: Carlos Villagra Marsal y Tadeo Zarratea, todos ellos respetados investigadores y defensores de la lengua guaraní.'
36. Voir Lino Trinidad Sanabria, 'El Proyecto de la Ley de Lenguas y su importancia para el Paraguay,' *ABC Color*, 28 de noviembre de 2010: 'Por el Art. 140 de la Constitución Nacional, las lenguas oficiales en el Paraguay son el castellano y el guaraní. Ambas en paridad de condiciones, con la misma jerarquía. La una no es ni más ni menos que la otra. Y necesitamos diferenciar bien la situación del guaraní como lengua originaria de nuestra nación,

porque varias de las lenguas coexistentes son también originarias de aquí, pero no son oficiales como el guaraní.’ <http://www.abc.com.py/edicion-impresas/artes-espectaculos/proyecto-de-la-ley-de-lenguas-y-su-importancia-para-el-paraguay-190267.html>.

37. Voir ce que dit la Sénatrice paraguayenne Blanca Ovelar, *Última Hora.Com*, 27 mars 2014, ‘Senado rinde homenaje a Rubén Bareiro Saguier con un minuto de silencio’ : ‘Además Ovelar dijo que todo el Capítulo 5 de la Constitución Nacional, que habla sobre los pueblos indígenas, se debe a él.’ <http://www.ultimahora.com/senado-rinde-homenaje-ruben-bareiro-saguier-un-minuto-silencio-n778689.html>.
38. Juan Manuel Marcos nous précise dans un courriel en date du 25 juin 2010: ‘Yo sugerí al entonces vicepresidente Seifart el nombre de Bareiro para embajador en Francia’.
39. Voir *Lettre du Président du Paraguay Juan Carlos Wasmosy au Président de la République Française François Mitterand* (Asunción, Palacio de López, 17 juin 1994) : ‘Grande y buen amigo, tengo a honra llevar a conocimiento de Vuestra Excelencia que he designado al Doctor Rubén Bareiro Saguier, Embajador Extraordinario y Plenipotenciario del Paraguay ante el Gobierno de Vuestra Excelencia’.
40. Voir Saúl Yurkievich, Texte de Quatrième de Couverture à Rubén Bareiro Saguier, *La rosa azul*: ‘(...) resultar el Embajador a justo título del Paraguay en Francia. Fue para nosotros el Embajador innato. A nadie que yo conozca corresponde mejor esta dignidad. Ella en Rubén

atañe a una condición connatural, está por él convertida en esencial identidad’.

41. Voir *Lettre de Jacques Chirac, Président de la République Française à Rubén Bareiro Saguier, Ambassadeur du Paraguay en France* (Présidence de la République, Paris, 23 avril 2003). Voir aussi *Lettre du Ministre des Affaires Etrangères de la France, Dominique de Villepin, à Rubén Bareiro Saguier, Ambassadeur du Paraguay en France* (Quai d’Orsay, 14 avril 2003) : ‘Je tiens à saluer l’efficacité et le dévouement avec lesquels vous avez accompli votre mission’.
42. Voir Saúl Yurkievich, Texte de Quatrième de Couverture: ‘Rubén Bareiro Saguier ha entremado su existencia personal con la de su colectividad, su íntimo transcurso con los avatares de su país. Desde sus tiempos de estudiante ha librado todos los combates – políticos, estéticos, culturales y lingüísticos – que al Paraguay incumben, ha defendido en múltiples frentes su ideario acerca del sentido y el destino nacionales antes de resultar el Embajador a justo título del Paraguay en Francia’.
43. Ces deux vers apparaissent en exergue à *La voix de Guernesey*. Voir Victor Hugo, *Oeuvres Complètes. Poésies, I, La voix de Guernesey*, p. 1044.
44. Voir Orlando Jimeno-Grendi, ‘L’énigme claire: autour d’une po-éthique-analyse,’ pp. 16-17: ‘Ser Paraguayo es más que una nacionalidad, es una vocación, parte integrante de nuestro destino comunitario. Rubén Bareiro Saguier lo sabe y lo escribe, en este sentido su poesía es ejemplar’.
45. Voir Juan Manuel Marcos, ‘Cincuenta veces

- cincuenta,' *El trino soterrado*, p. 75: Está naciendo – como inmenso volcán, retumbo, multitud, lágrima, beso y áspera paloma victoriosa, una Guaranía nueva de pólvora y futuro, una Guaranía invicta, elemental como la sangre. Dans un courriel en date du 25 juin 2010, Juan Manuel Marcos nous expliqua la g n se de ce poème: “Cincuenta veces cincuenta’ se publicó en la revista *Criterio* en 1977, junto con ‘Una antigua sangre’ y otros poemas. Fue escrito y leído en el festival en homenaje al cincuentenario de la creación de la Guaranía en el estadio del San José, en 1974, en el cual se estrenó *Despertar* de Maneco Galeano en una grabación que nos envió Mercedes Sosa, ya que la policía no la dejó ingresar. Yo fui el coordinador general del Festival. El poema no ha sido grabado aún en disco, pero tiene música de Carlos Noguera’.
46. Voir Maneco Galeano, *Despertar*, <http://www.cancioneros.com/nc/4225/0/despertar-maneco-galeano> : Cuando en la quimera se forja la idea el canto que nace se hace pensamiento. Entonces el cielo el hombre y su tiempo transitan los surcos del canto y el viento. Voir aussi ‘Maneco Galeano,’ *Wikipedia*: http://es.wikipedia.org/wiki/Maneco_Galeano .
47. Voir Rubén Bareiro Saguier, *La rosa azul, Mbyja*, p. 167: ‘Esa posición vertical tenía su precio: la persecución.’
48. Voir Victor Hugo, *La voix de Guernesey*, VIII: ‘O peuple, noir dormeur,’ p. 1047.
49. William Ernest Henley, ‘Invictus,’ (1875). Voir ‘William Ernest Henley,’ *Wikipedia* : http://en.wikipedia.org/wiki/William_Ernest_Henley; voir aussi ‘Invictus,’ *Wikipedia* : <http://es.wikipedia.org/wiki/Invictus>. Traduction de Juan Carlos

Villavicencio publiée dans la Revue digitale

Descontexto: <http://descontexto.blogspot.com/2010/03/invictus-de-william-ernest-henley.html>:

Fuera de la noche que me cubre, Negra como el abismo de polo a polo, Agradezco a cualquier dios que pudiera existir Por mi alma inconquistable. (...) No importa cuán estrecha sea la puerta, Cuán cargada de castigos la sentencia. Soy el amo de mi destino: Soy el capitán de mi alma.

50. Voir Victor Hugo, *La voix de Guernesey*, V: 'Qu'il aille donc!', p. 1046.

ENFORCING ORTHODOXY: THE SPANISH INQUISITION VERSUS MUSLIMS AND PROTESTANTS

E. WILLIAM MONTER
Northwestern University



Ironically, Europe's most effective institution for enforcing confessional orthodoxy was already in existence before Martin Luther was born in 1483.¹ Of course, it is anachronistic to speak of 'confessionalism' in the age of the "Catholic kings"; nevertheless, in many respects Torquemada's famous *Santo Oficio* was engaged in enforcing doctrinal uniformity. The problem that led to its creation was a kind of 'double confessionalism' practiced by many Spaniards who descended from converted Jews. They had learned Christian rituals and prayers without abandoning several religious practices connected with upholding Mosaic laws. (It is worth recalling at this point that the Spanish Inquisition punished neither Jews nor Muslims who had never been baptized; it was concerned exclusively with converts and their descendants, whom it called *nuevos cristianos*). The primary duty of Torquemada's Holy Office was to enforce purity of doctrine among Jewish converts.

Its methods, we know, were extremely rigorous. More converted Jews were probably executed for heresy in Spain than were radical Protestants in Luther's German Empire. But we should not forget that, by and large, the Spanish Inquisi-

tion succeeded in its original purpose. By the time the Council of Trent assembled in 1545, Spain's *nuevos cristianos* of Jewish origin were either dead, living abroad, or assimilated. We know that at least two thousand of them had been executed and many thousands more had fled Spain. But those who remained in Spain now behaved like *cristianos viejos*. They were never circumcised; they worked on Saturdays; they ate pork; and they no longer learned the 513 commandments of Mosaic law.

The Spanish Inquisition endured for centuries after it had fundamentally eliminated the problem of Jewish atavisms. In the mid-sixteenth century -- the classical age of confessionality in central Europe -- it underwent an identity crisis: it had become a well-entrenched bureaucracy with little to do. Such problems have rarely bothered officials; but the Spanish Inquisition, like many other judicial bodies of this era, collected much of its income through confiscations and fines from those it condemned. No "Judaizers," no income. Fortunately, early in Philip II's reign it encountered two fresh sources of potential heretics.

The smaller group was both new and dangerous. The Protestant Reformation reached Spain very late and very suddenly. In 1558, its Inquisitors learned about two crypto-Protestant groups, one in Spain's largest city, Seville, and the other in its capital, Valladolid. The news terrified the old Emperor Charles V in his retirement at Yuste, and the Holy Office sprang into action. In an unusually eloquent and effective letter to Pope Paul IV, Inquisitor-General Juan de Valdés noted that Luther's heresy, after spreading into many parts of Christendom, had even reached here: *la provincia que por la gracia de dos mas libre a estado desta macula a sido los rriñones de españa, por el gran cuidado y vixilancia de los ministros del santo oficio de la Inquisicon*. Valdés then described in three detailed paragraphs the discovery of both Protestant groups and the

seizure of many heretical books, *que an sido la principal causa deste daño*. Near the end, Valdés complained about the economic difficulties facing the Holy Office. Paul IV -- who detested Protestants even more than Spaniards -- gave the Inquisitor-General everything he requested. First, he broke with canon law by allowing the Inquisition to execute even repentant first offenders, thereby enabling them to uproot both nascent groups of *luteranos* with exemplary severity. And he resolved their financial problems by reserving the income from one canonry in every Spanish diocese for the Holy Office, without the duty of residence.

How the Inquisition destroyed Spain's indigenous Protestant movement is a very old story, recounted more than a century ago in three richly-documented volumes by a German scholar, Ernst Schäfer.² The great American scholar Henry Charles Lea soon used Schäfer's work to argue that "Spanish Protestantism was a mere episode, of no practical moment save as its repression fortified the Inquisition and led to the segregation of Spain."³ It is certainly correct that native Protestantism (always described by the Holy Office as *luteranismo*) was destroyed more quickly and thoroughly in Castile than in any other part of Christendom. The death of Don Gaspar de Centelles, a former courtier of Charles V, at Valencia in 1564 marked the end of a campaign that had lasted barely six years. The triumph of the Spanish Inquisition over Spain's *Luteranos* was a complete success, unrivaled anywhere else in an Europe of rival territorially-dominant Christian confessions.

Let us now return to the important letter sent by Valdés in 1558. At its very end, he briefly discussed the situation of a second type of Spanish *nuevos cristianos*: converted Muslims and their descendants, called Moriscos. Many of them, he admitted, had fled to North Africa in order to practice their religion freely, but *los mas de los que quedavan no dexavan de guardar las ceremonias de la dicha secta*. In this case, *la mejor*

*orden que a sido posible para mas asegurarlos de que han de ser tractados con clemencia, como parecia que convenia por su quietud.*⁴ It was the exact reverse of their attitudes towards Jewish *nuevos cristianos*, some of whom had now become *Luteranos*.

When Valdés wrote this, most Spanish Moriscos were already second- or even third-generation Christians. In 1502, the *Reyes católicos* had required Muslims to accept baptism throughout the kingdom of Castile, with a secret clause sparing Granada's Muslims from persecution by the Inquisition for forty years. In 1526, Charles V (then in Granada) required all Muslims in the crown of Aragon to accept baptism. But by and large, Valdés was telling the truth: as late as 1558, the Inquisition had punished relatively few Moriscos, including a handful of death sentences.⁵ He was also truthful in admitting to Rome that their Christianity was extremely superficial.

The Inquisition's campaign against Moriscos began as that against *Luteranos* accelerated. Let us consider two significant episodes from 1559. In July, the Aragonese tribunal in Saragossa ordered the arrest of a suspected Muslim teacher, an *al-faqui* whose Christian name was Juan Zamberel. But the three armed familiars and the priest who were sent to his village to arrest him never came back. Three days later, searchers found their dismembered bodies, cut into small pieces and thrown into a well; one man, we are told, still had a lance piercing his heart. Zamberel's parish priest had been blindfolded and his throat cut. A vast but futile manhunt ensued. Two years later, Saragossa's inquisitors finally found Zamberel. He was tortured to death in prison, while nine of his followers were punished at an *auto da fé*.⁶

While Aragonese inquisitors were searching for Zamberel, their Castilian colleagues at Valladolid had already celebrated their first major *auto da fe* featuring local *Luteranos* and were

preparing a second, which their recently-returned king, Philip II, would attend in person. The first *auto*, on May 21, was a spectacular event, announced fourteen days in advance and with a hundred armed guards to control the spectators. It enjoyed exceptional publicity; Ernst Schäfer published three eyewitness accounts and mentioned five others.⁷ The most important heresiarch punished at this *auto* was Doctor Augustin Cazalla, once a favorite preacher of Charles V, who had brought him to Germany in 1542. Under the extreme pressure of an unexpected death sentence – the Doctor knew nothing about Paul IV’s new rules, which had reached Spain a few months earlier – his behavior was truly exceptional. Doctor Cazalla read out a full and circumstantial confession and showed himself truly repentant, renouncing his errors and asking absolution. Being refused pardon, he spent his final hours praising God for sending him this trial of faith; he even blessed the Holy Office, saying it had been created not by men but by the hand of God, and accepted its conclusions as correct and deserved. Next morning, when his confessor brought him his *sanbenito* to wear in the procession, Dr. Cazalla kissed it. He railed so vigorously against Lutheranism that the Inquisitors had to restrain him when he began preaching to his fellow prisoners.⁸ No ‘repentant’ victim of a 20th-century Stalinist purge went this far.

Both Dr. Cazalla and the *faqui* we know as ‘Juan Zamberel’ were extreme cases, but extremes can offer useful comparisons. These examples illustrate to the point of parody both the shallowness of Spanish Protestantism – a completely disorganized movement – and the depth of Morisco hatred for the Holy Office. It is equally impossible to imagine either a Spanish Morisco kissing his *sanbenito* or a group of Spanish *luteranos* hacking inquisitorial assistants into small pieces. The Aragonese massacre of 1559 clarifies why the Spanish Inquisition had proceeded only sporadically and carefully against

baptized Muslims. Afterwards, fortified by their quick and total victory over indigenous *Luteranos* and inspired by the successful conclusion of the Council of Trent, the Spanish Inquisition began investigating Moriscos with far more determination – but with catastrophic consequences.

After the Tridentine decrees were proclaimed in Spain, a provincial synod in Granada in 1565 made a complete break with previous practices. They began a serious attempt at evangelization of Granadan Moriscos while simultaneously trying to uproot many deep-rooted expressions of Islamic culture: language, clothing, ritual washing and bathing, dances, etc. Anyone born in Africa was expelled; obstreperous native Moriscos were sent to the galleys; children of Morisco notables were raised in Castile at their parents' expense, "in order to forget their old customs and learn Christianity."⁹ This program of total assimilation, supported by a legal campaign against Morisco land titles and sharper punishments by the Inquisition, quickly provoked a gigantic rebellion lasting two years (1568-70). Afterwards, over 70,000 families of Granadan Moriscos were forcibly resettled across hundreds of "Old-Catholic" Castilian villages.

But as we shall see, dispersal and relocation did not turn Granadan Moriscos into Tridentine Catholics. Moriscos living in the crown of Aragon, about half as numerous as those in Granada, were unaffected by the 1568 rebellion. Here, where most Moriscos lived in relative isolation from Old Christians, the clergy attempted no thoroughgoing program of acculturation to transform them into ordinary Catholics, and for the same reason, the Holy Office could do little to enforce normative Catholicism, especially when several of its Morisco informants were murdered. Under Philip II, it was still possible (although admittedly rare) for Aragonese Moriscos to practice polygamy or even make a pilgrimage to Mecca without being punished by the Inquisition. Other practices were more

widespread. Inquisitorial officials discovered that almost all the males in a small Valencian Morisco village were still circumcised in 1574; many of the women could not remember the Christian names their children received at baptism, and only one in four knew her husband's Christian name.¹⁰ Even inside inquisitorial prisons, Moriscos turned towards Mecca to say their daily prayers. Ramadan was still being observed in dozens of Morisco villages as late as 1600.

Under these circumstances, Aragonese clerics handed the Morisco problem to the Inquisition. As Valencia's archbishop noted in 1561, "there is under heaven no better solution for them [Moriscos] than to become Christians and live as such, at least outwardly."¹¹ The Inquisition's repressive campaign increased sharply in the crown of Aragon. Over 200 Moriscos were executed for heresy between 1560 and 1610 and more than a thousand were sent to the galleys. In the half-century after 1560, the Holy Office executed more Moriscos than Protestants and Judaizers combined. Moriscos reciprocated with a deep and enduring hatred of an institution which they called simply *la cosa*. In 1605, a Castilian Morisco described a vision of Isabel *la católica* (whom he believed had invented it) being eternally crushed between two gigantic millstones in the deepest circle of Hell.

Despite the Inquisition's efforts, the inhabitants of predominantly Morisco villages did not behave as Christians. Armed guards were often necessary in order to make them hear Mass on Sunday. Behind this obstinacy lay the problem of religious upbringing. To put it simply, in the confessional age it was almost as easy to "Koranize" a Morisco as for Christian authorities to "Evangelize" him – even though every form of Islamic instruction was totally forbidden and theoretically punished with death. Even if they possessed no printing presses, Spain's Moriscos were a "people of the Book," and they produced an astonishing number of doctrinal manuscripts.

Even their bitterest enemies acknowledged this. “The books of this sect, their rituals and superstitions,” complained an apologist for the Morisco expulsion in 1612, “are a bottomless sea. Every house has some of them in every corner, down to little cards and alphabets for children with rhyming versions of Mohammed’s commandments .. some of which I have seen myself.”¹²

The complaints of Spanish clerics about the religious education of Moriscos seem all the more noteworthy, because after 1560 they were deeply engaged in catechizing Spanish Catholics. The destruction of Protestantism coincided with the beginning of effective ‘confessionalization’ in peninsular Spain. Using information from prisoners interrogated by the inquisitorial tribunal of Cuenca about how frequently they attended Mass, when they last made a confession, and how well they knew their basic prayers (Ave Maria, Paternoster, the Credo), Sara Nalle has demonstrated a sharp increase after 1570 in religious education and practice over previous levels. Almost everyone, including people who had been arrested for religious offenses (*causas de fe*), now behaved as well-trained and practicing Christians -- except Cuenca’s Moriscos, many of them resettled from Granada, who showed dramatically lower levels of church participation and knowledge of prayers.¹³ (One wonders if analogous results could be obtained today in European public schools among children of Muslim immigrants taking standardized tests in history or literature).

Let us return once again to the Inquisition’s dramatically different effects on Spanish *Luteranos* and Spanish Moriscos – the enormous gulf separating Dr. Cazalla from ‘Juan Zambarel.’ Today, we can understand the hapless Cazalla and his associates as belated Erasmians, relics of a pre- confessional era. In Spain they had no alternative church or rival catechism, and no cultural differences separated them from the

inquisitors. They understood the system that captured and prosecuted them, and many of them fully accepted its legitimacy (if less enthusiastically than Cazalla); those who did not fled abroad and published treatises denouncing the Holy Office. But the propaganda efforts of these exiled *Luteranos* (in reality, almost all of them followed Calvin's version of Reformed Protestantism) had absolutely no effect in their native land. After 1565, one can count Protestant emigrés from Spain on the fingers of one hand. In the seventeenth century, when Protestant services were celebrated in the chapels of Spain's foreign ambassadors, apparently only foreigners attended them. The elimination of Spanish Protestantism by the Inquisition offers one of our best historical examples that repression – if it is sufficiently strong and rapid – can be completely successful.

However, the Inquisition's attempts to force Moriscos to behave like Catholics, "at least in public" (as the Archbishop of Valencia desired), failed completely. The vast majority rejected Catholic attempts to 'confessionalize' them with unbreakable decisiveness. They built an alternative network of religious identity that began at birth; circumcision often preceded baptism, and the child received a Muslim name before a Christian one. Without benefit of a printing press, they created a large amount of instructional material to teach their children the elements of the true faith. When they were caught by the Inquisition, many of them practiced *taqqiyah*, a practice in some ways analogous to Nicodemism among Christians. When the situation required it, they died proudly, often with specifically Muslim gestures; when in 1581 the son of a Morisco leader in Saragossa heard his death sentence, he threw his crucifix on the ground and raised his index finger to Allah. An inquisitor with much experience with Moriscos remarked in 1595 that he "had never encountered a *nuevo convertido de moro* whom he could say was truly Christian."

Tridentine Catholicism stopped here. When evangelization advanced at a snail's pace and every attempt at intimidation failed, Spanish clergy began to imagine more radical solutions. The Bishop of Segorbe, a former inquisitor, suggested to Philip II in 1587 that all male Moriscos, "great and small," be castrated; another adviser supported the idea, adding that this had been practiced with slaves in the West Indies.¹⁴ However, a more moderate approach prevailed, and the official 'final solution' to the Morisco problem – deportation – was finally implemented about twenty years later.

What conclusions can we draw from the remarkable discrepancy between the fate of Spain's Protestants and its Muslims? On one hand we see the rapid and total annihilation of a pre-confessional Christian religious movement; on the other we see the extraordinary power of resistance of a well-organized religion whose difference from the prevailing orthodoxy was reinforced by numerous cultural markers, especially language: the Koran must be read and understood in Arabic. Praying, eating and bathing habits, clothing, circumcision: all these things were secondary phenomena, which could be reduced if not eliminated by governmental repression. Moriscos quickly learned Castilian, but without forgetting Arabic. They had the Koran, and knowledge of its teachings was what made one a Muslim. Their special hatred of the Holy Office sprang from their recognition that it alone, among all the agencies of a hostile Spanish state, attacked the religious essence of Moriscos. But thirteen tribunals, each with about two dozen paid officials, were in no position to eradicate knowledge of the Koran among 80,000 families.

In the light of Spain's experiences centuries ago with its Moriscos, it seems unsurprising that today's secular European states encounter enormous difficulties as they attempt to transform native-born Muslim minorities into reliable and productive citizens. Today, France has replaced Philip II's

Spain as Europe's most ambitious assimilationist government. Obviously, there are some major differences. Religious coercion is not what it used to be. Mass burnings – even of writings -- are a relic of bygone times, and in the post- Nazi era, no officials dare talk about mandatory castration. It is not even possible to imitate the Valencian archbishop's more modest goal that Moriscos behave like Christians, "at least in public." Modern goals, like French attempts to prohibit women's veils in public, seem more limited but equally unsuccessful.



1. This paper was originally delivered in German at the first (and only) joint meeting of Germany's Protestant and Catholic historical organizations in 1993 and subsequently published in W. Reinhard and H. Schilling, eds., *Die Katholische Konfessionalisierung* (Gutersloh, 1995), 135-43. The translation is mine, and the final paragraph has changed.
2. Ernst Schäfer, *Beiträge zur Geschichte des spanischen Protestantismus und der Inquisition im 16. Jahrhundert*, 3 vols. (Gutersloh, 1902).
3. H. C. Lea, *A History of the Inquisition of Spain*, 4 vols. (New York, 1906-08), III, 448.
4. Lea, III, 572.
5. The best introduction is L. Cardillac, J.P. Dedieu and B. Vincent (eds.), *Les Morisques et l'Inquisition* (Paris, 1990).
6. William Monter, *Frontiers of Heresy* (Cambridge, 1990), 85, 90f.
7. Schäfer, *Beiträge*, I, 442; III, 1, 15. Sara Nalle found another unpublished account in Cuenca's diocesan

- archives; see her book *God in La Mancha* (Baltimore, 1992), 33f.
8. Schäfer, *Beiträge*, I, 325-27; III, 78.
 9. A. Dominguez Ortiz and B. Vincent, *Historia de los Moriscos* (Madrid, 1978), 32f.
 10. B. Vincent, *Minorias y marginados en la España del siglo XVI* (Granada, 1987), 89, 41-43, 55-57.
 11. Monter, *Frontiers*, 125.
 12. *Ibid.*, 213.
 13. Nalle, *God in La Mancha*, 129-33.
 14. Ricardo Garcia Cárcel, *Herejia y sociedad en el siglo XVI. La Inquisición en Valencia 1530-1609* (Barcelona, 1980), 107, 226. In the 1590s, an English Protestant similarly proposed castration for Irish Catholics: Ciaran Brady, "Spencer's Irish Crisis," in *Past & Present*, III (1986), 23.

LA IMPRONTA DEL EXILIO EN LA
POESÍA DE JUAN MANUEL
MARCOS Y RUBÉN BAREIRO
SAGUIER

GUSTAVO BORDÓN
Universidad del Norte



Probablemente muy a su pesar, literatura y exilio se han llevado de la mano a lo largo de la historia más de lo que sería considerado deseable o, mejor dicho, tolerable. La experiencia del destierro deja, pues, inevitables e inocultables huellas en el espíritu del desterrado, de cualquier desterrado, pero sobre todo en el de aquel individuo obligado a vivir en otra nación, cerca o lejos de su patria, en virtud de una medida formalmente emitida y efectivamente cumplida por la autoridad de turno, con el consiguiente agregado de no estarle permitido el reingreso al territorio.

No menospreciamos con esta afirmación el impacto que producen en las personas otras formas de exilio, como ser el económico, que dicho sea de paso, por razones semánticas y prácticas, no lo consideramos estrictamente encuadrado dentro del marco significativo de lo que se entiende por exilio. El exilio económico se acerca más bien a lo que conceptualmente se denomina *emigración*, y el ser humano, desde los albores de su historia (y prehistoria) ha sido siempre un animal migrante. El que se ve forzado, o atraído, a emigrar por razones económicas, laborales y hasta sentimentales tiene el privilegio – apenas dadas las condiciones – de regresar

temporal o definitivamente a su país de origen o crianza, si así lo determina su voluntad. El exiliado político, en cambio, no posee tal privilegio. Depende del arbitrio de quien detente ocasionalmente el poder.

Entiéndase, a propósito, como exiliado político no solo a aquella persona que milita en un partido o que ejerce la actividad política o ha tenido participación en alguna acción, conspiración, asonada o denuncia contra el Gobierno que le aplica la medida, sino a todo aquel que, como el poeta, el artista, el científico, en fin, el intelectual, considerado peligroso o indeseable para determinado régimen o estado de cosas, es forzado al ostracismo. Tal es el caso tanto de Rubén Bareiro Saguier como de Juan Manuel Marcos, y tantos otros, si bien los referidos han desarrollado a su vez actividades de carácter franca y abiertamente opositor a la dictadura stoniana, léase en la lucha gremial estudiantil, en revistas literarias como *Alcor* y *Criterio*, y hasta en un partido político. En este caso, coincidieron ambos en el Partido Liberal (luego Radical Auténtico).

Xavier Medina, sociólogo y antropólogo catalán, nos recuerda en un ensayo publicado en la revista *Estudios Paraguayos*, de la Universidad Católica, de Asunción, la distinción entre los términos *emigrante* y *emigrado*, como dos modalidades del fenómeno de la migración. Al respecto, el académico afirma que, por etimología, *emigrante* es “aquella persona que se traslada de su propio país a otro con el fin de trabajar en él, de manera estable o temporal”. En cambio, el vocablo *emigrado* se aplica a la “persona que vive en la emigración, obligada a ello generalmente por causas políticas”. (*Estudios Paraguayos*, Pág. 121) (8) Huelga decir que en nuestro ambiente literario ha habido ejemplos de ambas modalidades, a veces combinadas en un mismo escritor.

Pues bien, cómo se traduce eso en la literatura, y más específicamente, en la poesía. Proponemos un abordaje del tema

del destierro como factor distanciador, mencionando someramente sus diferentes acepciones y presentaciones (exilio político, exilio interno, autoexilio y otros) y, en contrapartida, la poesía como elemento superador del distanciamiento ocasionado por ese destierro. Es decir, el exilio que separa orillas, y la poesía que, al contrario, las acerca y une. Una exploración de la realidad compleja que supone en el hombre el destierro forzoso y la manera en que esa realidad impacta en el poeta y cuya impronta se percibe en la obra de los autores elegidos, Bareiro Saguier (Villeta del Guarnipitán, 1930) y Marcos (Asunción, 1950), dos poetas paraguayos que han sufrido, en diferentes circunstancias pero bajo la misma dictadura, la de Alfredo Stroessner (de 1954 a 1989).

El poeta siempre desafía al mundo en el que peregrina, sea en su país o fuera de él, en libertad o en prisión, feliz o melancólico. El entorno puede serle hostil, pero a su intimidad decide lo que es importante.

Por vos, mi amor, yo daría todo.

La vida. La palabra. Enteramente.

Lo que me pidas y lo que no me pidas. Todo.

Te quiero y eso basta.

Lo demás es poesía. (Epigrama. Marcos. Pág. 14)

No negamos ni mucho menos el impacto de las otras formas de desarraigo (repetimos): exilio interno, marginamiento, exclusión social, económica, cárcel, condiciones acaso tan dolorosas (más, según Roa) como el exilio político que aquí nos ocupa por ser el tipo de ostracismo vivido por Juan Manuel Marcos y Rubén Bareiro Saguier y tantos otros. Todo lo contrario. Más aún, sostenemos que cualquiera sea el caso, el hombre por ser tal es un animal disconforme de su aquí y ahora – la bestia cupidísima rerum novarum de que habla Max Scheller citando a San Buenaventura – y, por lo mismo, requiere para su supervivencia (biológica y existencial) de la

esperanza, del ideal, de ese algo acaso imposible pero real, remoto y a la vez a su alcance.

Inútilmente tardan esta ausencia,
porque tú me acompañas.
Mi soledad está llena de ti,
porque tú me recuerdas.
Mi silencio amanece sin grilletes,
porque tú lo enamoras.
Espérame en la esquina final de la mañana.
No podrán desterrarme de la vida.

(Marcos, pág. 61. Poemas de la Embajada VII)

O cuando el poeta se apodera de la belleza objetiva,
aquella que ni los tiranos pueden eliminar.

Los jacarandás
aunque no los vea,
riegan sus pequeños cielos sobre las veredas.
Aquí los tengo.
Ni las rejas,
ni la humedad,
ni el olor leproso
que me impregna la piel
me los podrá quitar:
a un hombre libre
apenas si le pueden apresar el cuerpo.

(Estancias. Floración. Pág. 48)

Irónicamente, el exilio ha contribuido a la difusión, cuando no a la creación, de la obra literaria paraguaya (porque de ella hablamos aquí, sin ningún afán – aclaramos – exclusivista ni reduccionista). Producto del exilio son, por ejemplo, Hérib Campos Cervera, Elvio Romero, Gabriel Casaccia, Augusto Roa Bastos, Teodoro S. Mongelós, Arnaldo Valdivinos y otros. Así también, el exilio ha acompañado el surgimiento y el crecimiento de la Nueva Novela Latinoamericana.

Ha convivido con los autores del boom: García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa, Roa Bastos, Asturias.

Ahora bien, deliberar sobre si el destierro forzoso ha sido bueno, o en el peor de los casos un “mal necesario”, no sin un ingrediente de imprecisión, de vaguedad conceptual, por no decir de mal gusto; sería algo así como debatir acerca de si la guerra, los desastres naturales o artificiales, y otros tipos de adversidades con las que ha convivido siempre la humanidad, no le habrán venido bien, pues “gracias a ellos” (entre comillas), los seres humanos han desarrollado su ingenio y han buscado mejores modos de convivencia con sus pares y con su medio. Conocido es el avance científico y tecnológico que trajeron aparejados las guerras, no solo en el campo militar sino además en la aeronáutica, la exploración submarina y subterránea, el combate a las enfermedades y tantos otros ejemplos. Concluir que las guerras y catástrofes son necesarias para la humanidad por sus posteriores derivaciones positivas sería arriesgado, y en todo caso, no debe hacernos olvidar sus efectos perniciosos, mediatos e inmediatos.

No obstante, la duda permanece, hasta el punto de provocar el descaro de los serviles y adulones de las dictaduras, que han sostenido la teoría (por llamarla de alguna manera) del “exilio dorado”, presentando al ostracismo como un favor hecho al exiliado, quien a su vez explota su condición y saca provecho de la misma, como si, por lo demás, aprovechar las circunstancias de la vida no fuera legítimo, dentro del marco del escrúpulo y los principios.

De todos modos, no podemos dejar de preguntarnos: ¿no será que, en el fondo, observando desde otra perspectiva, tienen razón los que así piensan? Lo que resulta evidente es que la literatura (paraguaya, latinoamericana...) sí se ha beneficiado – ¡y de qué manera! – con el exilio. Gracias al exilio tenemos buena literatura. Es un hecho, si bien ello no nos permite afirmar que sin exilio no hubiera sucedido otro tanto.

A propósito, Gabriel Casaccia, al comentar su exilio interrumpido por fugaces visitas al país, nos responde manifestando: “No sé si esto me ha perjudicado. Es imposible saber si escribiría peor o mejor si no hubiera salido del país”. No obstante, agrega: “Yo pienso que el exilio tiene algunas ventajas. Aquí, en Buenos Aires, la atmósfera cultural es más estimulante (...) porque es más intensa y rica, y porque – por lo mismo – el escritor está obligado a ser mucho más riguroso y exigente consigo mismo”. (Entrevista de Almada Roche, pág. 173)

En cualquier caso, estamos ante una pregunta filosófica de alto contenido existencial que, por lo tanto, tendrá diferentes respuestas de acuerdo al enfoque de cada cual, de cada pensador, de cada ser pensante, derecho que no se lo negamos a nadie pero cuyo tratamiento pertenece a otro terreno, ajeno a las pretensiones de la presente ponencia.

Aun cuando no pretendamos aquí, de buenas a primeras, hablar de antropología filosófica, al abordar el tema del exilio y la literatura nos sale al paso el problema del hombre, la cuestión antropológica, en el sentido filosófico, existencial. De hecho y sin ir lejos, en el mismo momento en que el individuo se plantea seguir una carrera, aceptar un empleo, comprar o no una casa o un auto, y para qué, dónde residir, contraer matrimonio o cualesquiera otras decisiones a tomar, la reflexión antropológica se hace presente, aunque más no sea durante unos segundos, o acaso durante varios días o meses. Son pues decisiones que afectan a la existencia y al destino. ¿Por qué razón, pues, hemos de desconocer este privilegio, que en muchos casos resulta acaso inconsciente pero no por ello menos real, a este ser reflexivo por naturaleza como es el escritor, el poeta, el artista? Ni qué decir cuando se halla sometido a convivir con la aguijoneante presencia de su condición de expatriado. En efecto, el exilio persigue al poeta mientras dura, y aun después. Se apega a su vida como una garrapata,

con la cual aprende a convivir. A veces le pica con intensidad, otras no tanto. Muchas veces como que duerme y pasa desapercibido. No obstante, el poeta sabe que está ahí y que no lo dejará, a no ser que llegue el indulto, la licencia, el retorno definitivo. La molesta garrapata se habrá marchado, no así su marca.

“Bajo las plantillas gastadas
de mis viejos zapatos
van pasando las calles
torrentosas del mundo: caras, voces extrañas,
manos, copas amigas.

Ausencia.

El frío del camino
se me sube a los huesos
por los hoyos del cuero
que calca en cada suela
la forma exacta
de mi patria”.

(RBS. Huellas. Pág. 31)

La condición del hombre como ser errante, o más bien, migrante, no ofrece lugar a muchas dudas (condición que convive con la tendencia al sedentarismo, a echar raíces). El sacerdote de origen canario Bartomeo Melià ha rehusado en varias ocasiones en calificar al guaraní como pueblo nómada, como se acostumbra. Al respecto, el antropólogo jesuita argumenta que los “blancos” llevan una vida mucho menos sedentaria de lo que se jactan. En efecto, el fenómeno de la migración, el traslado de las personas, individualmente o en grupos, de una región, país o continente a otro, con el fin de establecerse temporal o definitivamente en una tierra extraña a la de la infancia, ese fenómeno ha sido siempre concomitante con el desarrollo histórico de las sociedades y las civilizaciones.

Así también, a la par del espíritu aventurero o la simple

búsqueda de nuevos horizontes, acompaña a la persona el sentimiento antagónico: la querencia, ese anhelo de retornar al *tekoha*¹ de los primeros años de vida, al hábitat de origen. He aquí el contraste, la humana contradicción. El ser humano es inquieto pero teme el desarraigo, añora el retorno.

La lucha constante entre esas dos tendencias, el nomadismo y el sedentarismo, el ansia de explorar nuevas rutas y el impulso de regresar al origen, al hábitat original, acompaña al individuo humano a lo largo de su vida. En ese sentido, sin embargo, el exilio aparece casi como un accidente, una contingencia que acontece a algunos (a muchos), pero no a todos. Al menos en apariencia, pues no hace falta ausentarse del país para vivir un exilio, llámese exilio interior, llamada a silencio, hasta ceguera voluntaria.

En una entrevista a Rubén Bareiro efectuada en París en 1983, Augusto Roa Bastos ubica el poemario de aquel, *Biografía de ausente*, como uno de “los tres más importantes e intensos poemarios del exilio y con el tema del exilio de la literatura paraguaya de este siglo” (léase siglo XX), junto con *Ceniza redimida* (1950) de Hérib Campos Cervera y *El viejo fuego* (1977) de Elvio Romero. En la misma conversación, publicada en el volumen de *El séptimo pétalo del viento*, Roa realiza un paralelo entre las citadas obras y el *Canto Secular* de Eloy Fariña Núñez, como ejemplos de dos modalidades de exilio. Al respecto, expresa que dicha “oda celebratoria” es “a su modo, un encendido canto del exilio en el que la nostalgia de la ‘tierra perdida’ se transforma en un canto de esperanza y de augurios inspirado en la realidad ‘idealizada’ de nuestra tierra, de nuestra gente, del trágico destino nacional, con inquebrantable esperanza en nuestra democracia política”. “He aquí – agrega Roa Bastos – los dos polos de esta poesía del exilio y en el exilio, que Gabriel Casaccia iba a trasponer a la narrativa”. (Bareiro, Pág. 14.)

Bajo el sugestivo título de *Cuentos de las dos orillas*, Rubén

Bareiro Saguier publica en marzo de 1998 un volumen que reúne dos emblemáticas colecciones de sus cuentos: *Ojo por diente*, ganadora del Premio Casa de las Américas, de Cuba, en 1971, lo que le valió la censura al libro y la prisión al autor, y *El séptimo pétalo del viento*, aparecida en 1984. En el prólogo de dicho volumen, el desaparecido escritor y periodista Helio Vera comenta que “en *Cuentos de las dos orillas* el autor busca – desde la distancia – las raíces de su patria, explora las claves de su cultura e interroga al destino de su pueblo”. Más adelante, agrega que “lo que importa es conservar la memoria, porque ella configura los recuerdos como una nueva realidad. Si ellos se borran, desaparecen las raíces de la vida”. (2 orillas, Págs. 16-17)

Porque mantener el vínculo con la patria lejana implica hacer otro tanto con su pasado, con el origen. Y ello no implica atavismo ni inmovilidad, pretendiendo un torpe estancamiento de épocas superadas. “Un tono de nostalgia atraviesa el libro. Han cambiado muchas cosas”, dice en otro momento Helio Vera. Agregamos que dicho “tono de nostalgia” acompaña transversalmente también otros libros del autor, especialmente los poemarios. Lo mismo sucede con la poesía y la narrativa de Juan Manuel Marcos. “Vine y comprobé que todo era distinto, que había pasado una eternidad desde que la violencia nos echó de estos sitios”, dice el narrador protagonista del cuento *Pacto de sangre* (2 orillas, Pág. 94). Se mira hacia adelante pero también hacia atrás. Se mira hacia el mundo pero también hacia el terruño de la infancia. Y eso el escritor ha de plasmarlo en el la letra, en el libro.

El mismo Bareiro Saguier nos relata su vivencia a través de su poema *El río del exilio*. En el mismo explota la riqueza simbólica y metafórica del elemento río al compararlo con el exilio o con el transcurso inexorable de los acontecimientos, que marca a quienes arrastra en su camino. Al comienzo fui pez en la corriente. Es decir, compara, por no decir identifica,

el río, su corriente, con el tiempo, el cronos mitológico que devora a sus hijos, o al menos, en el mejor de los casos, los marca a hierro incandescente.

Lejos del fatalismo, el poeta deja entreabierta la ventana de la esperanza.

Claro que puedo volver,
resucitar palomas,
desmadejar memorias,
recuperar libélulas,
techar la antigua casa,
recomponer setiembrés,
embotellar el mar,
nuevamente habitar los espejismos.

(Revista del PEN Club)

Dice Bareiro Saguier en *El río del exilio*. Pero el rastro que deja ese río permanece. El poeta puede volver a la tierra, a la casa, reconstruirla, no así revertir el tiempo transcurrido.

Pero el sueño termina
con la muerte
porque el río
nunca sube de vuelta
la corriente.
Se queda la canción
que es pez ya sin declive.
Pero el río...

el río es de viento.

(Revista del PEN Club)

El exilio se encarna. Se hace carne en el poeta. Permanece en la huella y trasciende a su duración. El destierro, como medida gubernamental o como hecho histórico y factual tiene límites porque el poder despótico lo tiene, pero su impronta no. La poesía transporta esa huella a todas las orillas: a las orillas de su país, a las del presente, del futuro, de la intimidad. El déspota es poderoso pero no todopoderoso. Su

imperio tiene fin, incluso durante su ejercicio. Tiene sí soplo-
nes, adulones, cómplices, pero el poeta responde: Apuesto por
la vida.

A pesar del espía que soborna silencios
y el sabueso de sangre, traición, infamia y lodo.

A pesar del comercio diario del saludo.
Apuesto por la vida, lo nuevo y lo posible,
la cíclica sonrisa de las uvas,
la silenciosa nostalgia fluvial del arroyito,
la silenciosa nostalgia marítima del río,
la silenciosa nostalgia terrícola del mar,
jeste sueño de arcilla!

Algunos secretos alfareros están imaginando la silueta
del día.

¿Por qué ha de estar
eternamente prohibida
la alegría?

(Marcos. Poemas de la libertad II)

La distancia produce nostalgia, pero el exilio la agrava. Y el
poeta trasunta esa experiencia en su obra. Porque el exilio es,
ante todo, experiencia. Se vive el exilio. Se vive en y con el
exilio. En él y con él se trabaja, se come, se duerme, se ama, se
recuerda, se sufre. Con la literatura sucede otro tanto, solo que
el poeta – y por extensión, todo artista – lo sufre con una
intensidad muy especial, con una mayor carga emotiva, y eso
lo refleja en su poesía.

La música, la gente, el trajín, las imágenes,
la irremediable ausencia, los semáforos,
el olor del café, la moneda, el tabaco.
Todo está aquí vestido de distancia.

(Marcos, El exiliado 2)

Es decir, las cosas presentes, próximas, al alcance de la
mano, hablan de distancias, y recuerdan al poeta su condición

de exiliado. La patria está lejos, el destierro está aquí. Cansado de la lenta erosión del exilio,

del silencio infinito de la calle,
ansía como loco el regreso y el grito,
la ebriedad de la vida vivida entre otras vidas.

(El exiliado II pág. 39)

Por otro lado, el expulsado se sabe blanco del vituperio oficial, de la propaganda mezquina y malintencionada, de la inquina, la calumnia de los serviles que aprovechan la ausencia física del vilipendiado, por muy reconocida que sea su obra en otros ambientes. La dictadura se ocupa de profanar y atizar el fuego de la ignominia.

Ave de presa,
presa del odio,
de la nostalgia.

Tan lejos del agua lustral
de la primera tierra.

Ya no era yo el pájaro,
era la presa,

la rapiña del tiempo
con la espalda sangrando
de recuerdos. (Revista del PEN Club)

Me iré de ti, patria mía, tal vez por mucho tiempo. (...)

Pero me llevaré tus pájaros,
tus árboles, tus días,
tu parábola exacta,
todas tus esperanzas compartidas.

(...)

Me iré, pero contigo.

Manera de quedarse.

(Marcos. Poemas de la Embajada IV. Pág. 58)

Se produce, pues, en literatura el fenómeno de la omnipresencia. El poeta no se ha ido. Sigue presente aunque se haya

marchado. El exiliado, si es poeta, no se va del todo, ni abandona a los que quedaron. Permanece con ellos.

Será lindo volver después de tantos años.

Abrazar a los nuestros con impaciente júbilo.

Encontrar todo tan cambiado.

Y descubrir, de pronto, que no nos hemos ido.

dice Marcos en un poema de 1977. (El exiliado III pág. 41)

Porque, de nuevo la cuestión antropológica por profundamente humana, no únicamente el exiliado externo sino que

Nadie puede vivir sin este fuego.

Nadie puede engañarse, como un ciego de nacimiento

que imagina el esplendor del alba....

Nadie puede vivir sin estas llamas,

sin esta combustión invulnerable,

sin esta fiebre solidaria que abomina la muerte, sin esta primavera que nos abre los ojos,

sin esta leal fragancia que nos abre los poros,

sin esta luz sonora que nos abre los labios,

sin este amor abriéndonos las puertas de la vida.

(JMM pág. 54)

Qué duda cabe de que el destierro aviva estos requerimientos vitales y existenciales.

no hay distancia más grande ni más triste

que la que no podemos medir

cuando atardece. (JMM Atardecer. pág. 43).

Decae el día, se levantan los recuerdos. Distancia, abismo, más que apenas la distancia física, el río, el mar o hasta la línea fronteriza que separa al ciudadano de su nación. El escritor no solo poetiza su propio exilio, el vivido por él en persona. La literatura es siempre un ejercicio solidario, si bien la creación es un acto solitario e íntimo. La poesía no convierte únicamente en palabras las heridas del autor. Presta poesía a otros desterrados, se traslada y ocupa el recinto de su alma y habla por ellos.

Porque a diferencia del común de los mortales, el poeta disfruta del privilegio de transmutar esa dolorosa experiencia existencial del exilio, esa nostalgia, esa querencia, en palabras, en versos. Lo abstracto (que no hay que confundir con inexistente) se hace concreto. Puede ser visto, leído, pronunciado. Se hace visible, se hace poema. Asimismo, el poeta es consciente de su condición de errante, que peregrina por los caminos de una realidad externa que lo supera, que se impone ante él. Esta conciencia (que creemos es mayor en el escritor exiliado), lejos de constreñirlo, le otorga la libertad de saber por dónde pisar, de permanecer despierto ante los fenómenos de la existencia.

Y si yo caigo
antes del alba,
si caigo, digo,
el alba se levantará, por mí,
cada mañana. (RBS. Continuidad. Pág. 32)

Por eso, el escritor, dentro o fuera del territorio de su nación, pisa tierra siempre. Conoce su país, lo vive, y por ello su obra pertenece a su país. Al poeta exiliado le duele el destierro de los que permanecen adentro.

la gente vive enterrada en el paraje a menudo aterrada
desterrada siempre
la gente navega tierra a tierra
los niños comen tierra
y los hombres siguen comiendo tierra
fácilmente (Bareiro. Isla secreta. Estancias... Pág. 33)

Pero así como trasciende el espacio, el poeta (la poesía) trasciende el tiempo y se burla del dios Kronos. Pasado y futuro se encuentran en el presente. La poesía se hace presente, se hace actual, se hace acto. Se espera el pasado y se recuerda el futuro. O, lo que viene a ser lo mismo, el tiempo simplemente se esfuma, se diluye en la nebulosa de la memoria.

El hombre no recuerda
cuál fue el último abrazo entre los suyos,
ni el color del avión,
ni los rostros exactos de esa urgencia.
Sabe que están allá
con las manos abiertas y esperando,
y la misma mirada de aquel día. (JMM Atardecer, pág. 42)

La magia de la poesía puede lograr este fenómeno, no así
el poder político, que sí es efímero, como lo es su influencia.

Nunca vimos ese rostro.

Pero recordamos su costumbre de sonreír, callado.

Nunca tomamos esas manos.

Pero su leve tacto es una vieja amiga.

No conocimos esos labios.

Pero ya nos besaban, desde remotos ríos, la memoria.

No habían escurrido sus pasos negligentes nuestro
umbral.

Ni degradado, amable, su atardecer a solas nuestras perso-
nales escaleras.

Ni despejado su intrusa viudez de pantano nuestros
exiguos ritos cotidianos.

Pero ha llegado.

Y aunque no compartimos el pífono portátil de su idioma.
Ni ocupamos el eco nasal de su saludo.

Ni sospechamos la asmática parábola de su recién venida
alarma.

¡Le extendemos los brazos!

Nunca había estado aquí. ¡Pero ha regresado! (JMM El
exiliado, I pág. 37)

Porque la huella que deja la experiencia del destierro no es
solo física, como tampoco la distancia. La dimensión poética
no concuerda con la dimensión física, si bien la contiene y la
supera. Al igual que Fray Luis de León, quien en el siglo XVI
exalta la majestad celestial ante la pequeñez mundanal,

Cuando contemplo el cielo
De innumerables luces adornado,
Y miro hacia el suelo
De noche rodeado,
En sueño y en olvido sepultado. (Noche serena, pág. 43)
Dice Juan Manuel Marcos:

Entonces, sin sorpresa, su silueta recorre nuestra casa.
Reconoce rincones jamás imaginados.

A la noche, nos hablará, como siempre, con sus errantes
sílabas.

Conversaremos como niños que el invierno desvela
y adivinan sus huellas infinitas

bajo el silencio confidencial de las estrellas. JMM El
exiliado, I pág. 38

Es decir, las estrellas como elemento simbólico, cual
testigos silenciosos y a la vez omnisapientes bajo los cuales
resulta inútil ocultar las verdades ni tiene sentido, por ello
mismo, la soberbia, la presunción, la mezquindad de quien
ejerce el poder. El cielo *de innumerables luces adornado* ridicu-
liza al déspota y consuela al desterrado, pero también al preso,
al perseguido. El cielo – imponente, majestuoso, superior –
contiene lo imperecedero: la esperanza, la justicia, el amor.

Ese amor me ha dado fuerzas contra todas las cosas,
en medio de la angustia, clavado entre columnas,
desterrado del mundo, perseguido,
difamado, herido de amenazas,
solo como un misterio sin voces ni noticias,
escondido del buitre que sospecha del día.

(Marcos, Poemas de la Embajada I, pág. 54).

El destierro forzado impele al escritor no solo a desear
su regreso. Sueña además con que la Patria que lo expulsó
haya cambiado para entonces y lo reciba diferente y sea mejor
que como cuando lo desterró. Este deseo, en el caso de
Marcos, Bareiro Saguier, Roa Bastos, Romero y otros, se

tradujo sin más palabras en el sueño de una democracia que
sustituyera a la tenebrosa dictadura.

Te imagino en silencio. Esperando.

Te imagino angustiada, también, en esta espera de
insomnio y pesadilla.

Con las manos vacías.

(Marcos. Pág. 53 Poemas de la Embajada)

Si bien el exiliado no siempre habla de su exilio, su obra sí
lo hace. Habla de su persona. Es decir, el escritor desterrado
habla de su exilio hasta cuando no lo hace.

Bajo las plantillas gastadas
de mis viejos zapatos
van pasando las calles
torrentosas del mundo: caras, voces extrañas, manos,
copas amigas.

Ausencia.

El frío del camino
se me sube a los huesos por los hoyos del cuero que calca
en cada suela la forma exacta
de mi patria.

(Huellas. Estancias... Pág. 31)

Amanece largamente
en Provenza
sobre los menudos cielos
de la lavanda
y la madura miel secreta
de los campos.

Amanecen todas las luces
y los gallos no cantan.

(Provenza y el destierro. Estancias... Pág. 73)

No obstante, no todo en el exilio es dolor, nostalgia y
querencia. Sus huellas no han de ser necesariamente penosas.
En ese sentido, Casaccia indica que “la distancia le da (al escri-
tor) una *perspectiva*² sobre su propia realidad (se origina lo que

se ha dado en llamar, según Josefina Plá, “hecho perspectivista” de tanta significación, principalmente en la narrativa paraguaya y según el cual, las grandes innovaciones se gestan fuera de los límites nacionales, donde no es posible que la circunstancia restrictiva (...) ejerza influencia sobre el novelista), puede diferenciar mejor lo esencial de lo accesorio, lo permanente de lo efímero de ‘su’ mundo”. (Almada Roche, pág. 174).

Parece contradictorio (un contrasentido) pero no lo es. El artista necesita dejar el localismo y abrirse al exterior de su reducto, aprender del mundo, crecer, y entonces, desde afuera, mirar hacia atrás y buscar sus raíces. Oklahoma, Madrid, Buenos Aires, París, Nueva York, o Estambul, la exótica ciudad situada en el cruce entre Oriente y Occidente, entre dos orillas geográficas y culturales, donde Bareiro ubica la acción de su cuento *El séptimo pétalo del viento*. Cosmopolitismo y nostalgia, querencia y ciudadanía mundial. Así es el hombre, así es la poesía.

El creador paraguayo ha de buscar superar el provincialismo, que es lo que aísla a su país del resto del mundo, mucho más que la mediterraneidad como contingencia geográfica. Mirar hacia adentro, desde adentro, no siempre resulta provechoso. Por eso, al Paraguay como país también, irónicamente, le vino bien el exilio de sus intelectuales. Sus exiliados lo hicieron conocer. Bareiro Saguier, al rechazar la idea de que el exilio fue una suerte para los escritores que lo padecieron, responde en una entrevista hecha por Victorio Suárez que nuestro país no existía “ni en la noticia ni en la enseñanza ni en la preocupación del hombre corriente de las latitudes distantes” y que gracias a los escritores, “ahora ya existen destacados críticos o estudiosos (...) que se ocupan de la realidad sociocultural, literaria, política, lingüística o histórica del Paraguay”. (Suárez, pág.306)

Casaccia advierte, no obstante, que el exilio tiene

asimismo “muchas desventajas”, como ser el hecho de que “uno puede perder el contacto con su lenguaje, con el idioma vivo de la calle, puede desvincularse de ‘su’ realidad, convertirse en una especie de paria, en un desarraigado”.

El padre de la novela paraguaya, como con justicia lo denomina Almada Roche, aclara que esa desvinculación con el lenguaje local es más grave en un escritor realista, como es su caso, que en un autor “cosmopolita o fantástico”. (Almada Roche, pág. 174).

CONCLUSIÓN

Como hemos visto panorámicamente, el concepto de exilio es amplio y ofrece varias acepciones. Su espectro conceptual abarca mucho y ofrece diversas opciones, según la extensión semántica que se desee dar a la palabra: confinamiento, exilio forzoso, exilio interior, emigración, llamado a silencio... Ya sea limitándolo a la medida decretada por algún gobierno despótico, o como opción personal, forzada o no por circunstancias económicas, laborales, sociales, religiosas, políticas, o por mera sed de aventura, o cualesquiera otras motivaciones, un hecho es cierto: el exilio deja su impronta cuando el expatriado es poeta, es escritor, es artista, como lo son Bareiro Saguier y Marcos. El poeta, así como no se ausenta del todo, puede regresar físicamente pero la huella del destierro permanece, a simple vista o no, pero está presente, en su poesía.

El escritor amasa la experiencia dolorosa del exilio y la convierte en poesía, en algo bello. Triste, trágico, pero bello. Si esa experiencia es o no útil al hombre, si le hace crecer o lo hunde, o ambas cosas, en la constante paradoja de la vida, paradoja presente a menudo en los poemas, lo cual no sucede en balde, porque la existencia humana está saturada de contrastes y contradicciones (“No hay mal que por bien no venga”, dice la empírica y a veces ingenua pero siempre impla-

cable sabiduría oral popular). Los dictadores, ¿han hecho un favor a los expulsados? Parece innegable que a la literatura sí. ¿Les enriquecieron sin querer o hicieron que el dolor los enriqueciera? Problema existencial o filosófico, es decir, contundentemente real.

Lo cierto es que mucha literatura se ha forjado en el exilio, no solo para hablar del exilio, o para hacerlo en todo caso de un modo soterrado, esperando a que el lector avezado o atrevido desempolve su presencia subyacente. Lo contundente e innegable es que el ostracismo deja su impronta, su señal, su secuela, en el hombre y en los pueblos. Que eso sea bueno o malo, necesario o contingente, providencialismo o fatalismo, es una cuestión filosófica, es decir, interrogante, misterio. Pero ya se trate de misterio, providencia o azar, es categórico que el destierro puede pasar pero la huella queda. El exilio deja su impronta en el alma y se patentiza en el libro, en el verso, en la novela. “*Lo demás es poesía*”.

BIBLIOGRAFÍA

1. BAREIRO SAGUIER, Rubén. Estancias, errancias y querencias. Alcándara. Asunción, 1985.

2. BAREIRO SAGUIER, Rubén. El séptimo pétalo del viento. Arte Nuevo. Asunción, 1984.

3. MARCOS, Juan Manuel. Poemas y canciones. Alcándara. Asunción, 1987.

4. DE LEÓN, Fray Luis. Poesías. Losada. Buenos Aires, 1979.

5. Revista del PEN Club del Paraguay. No 16. Noviembre 2008. Arandurã. Asunción.

6. MÉNDEZ-FAITH, Teresa. Breve diccionario de la literatura paraguaya. 1a ed. El Lector. Asunción, 1994.

7. MÉNDEZ-FAITH, Teresa. Paraguay: novela y exilio. Intercontinental. Asunción, 2009.

8. ALMADA ROCHE, Armando. Gabriel Casaccia, el padre de la novela en el Paraguay. Arandurä. Asunción, 2007.

9. MEDINA, Xavier. Las migraciones vascas. Revista Estudios Paraguayos. Vol. XIX, Nos 1-2. CEADUC. Asunción, 2001.



1. Término guaraní que significa a la vez lugar físico de residencia y modo de vida.
2. En bastardillas en el original.

FERREIRA GULLAR: UNA
EXPRESIÓN RADICAL O LA
POÉTICA DE LO REAL

DAIANE PEREIRA RODRIGUES
Universidad del Norte



RESUMEN

Este trabajo reivindica la importancia de la obra de Ferreira Gullar, que últimamente ha sido un poco olvidada por la crítica literaria brasileña, que se volvió muy formalista en los últimos años. A través de la filosofía de Heidegger y del lenguaje según Coseriu, se analiza la poética del autor como un intento exhaustivo de llegar a ser esa expresión total, en la que no hay límites ni distinciones claras entre ficción y realidad, entre real e imaginario, entre poeta y ciudadano, entre política y poesía. Para ello, se verificarán tanto sus textos de crítica de arte y de literatura como sus poemas desde su primer libro, *Luta Corporal*, hasta el poemario *Muitas Vozes*, sin dejar de analizar, por supuesto, su obra maestra, *Poema Sujo*, destacando el compromiso de Gullar con los temas políticos y sociales en toda su expresión artística.

Palabras clave: literatura brasileña, poesía contemporánea, poesía social, Ferreira Gullar

I. INTRODUCCIÓN

Con entusiasmo Sergio Buarque de Holanda, uno de los historiadores más importantes de Brasil, afirmó en el prólogo de *Toda Poesía (José Olimpio)* de *Ferreira Gullar* que este es el único gran poeta brasileño de nuestros tiempos. No menos entusiastas son las opiniones de *Vinicius de Moraes* y *David Arrigucci Júnior*, para citar solo a los principales nombres de la poesía y la crítica literaria brasileñas. Eso no es solamente porque *Arrigucci* quiere llamar la atención del público lector para la calidad de la obra narrativa del poeta, refiriéndose a *Relâmpagos* en reseña de 2008, ni por la importante iniciativa de *Vinicius de Moraes* pidiendo que *Gullar* pueda volver a Brasil después de un tiempo en exilio obligatorio, en 1976. Toda crítica positiva que se le hace a *José Ribamar Ferreira* es más que merecida, porque no se puede hablar de literatura brasileña contemporánea sin mencionar su obra poética. Sin embargo, la crítica literaria brasileña todavía no le dio la debida atención a la obra de *Gullar*, posiblemente porque en Brasil, distintamente de otros países latinoamericanos, el experimentalismo y el formalismo tomaron la poesía del siglo XX y se convirtió en canon. *Italo Moriconi*, por ejemplo, en su libro de introducción a la poesía brasileña del siglo XX destaca principalmente la obra de *João Cabral de Melo Neto* como lo más importante de la literatura brasileña. Sin negar la importancia de poetas como *Manuel Bandeira*, *Mario de Andrade* y otros en el proceso de modernización de la poesía en el país, el crítico destaca Cabral como el gran nombre de lo que llama “modernismo canónico” -acá hay que recordar que en Brasil modernismo se refiere a la producción de vanguardia, que se inicia en Brasil con la semana de arte moderno en 1920.

Gullar pertenecería al pos-canon, período en el que *Moriconi* solamente sita algunos nombres y obras sin darles impor-

tancia. Importantes serán, más adelante, el grupo de concretistas de Sao Paulo, que de alguna manera tienen a Cabral como su precursor. Moriconi es un ejemplo de lo que viene siendo la tradición de la crítica literaria brasileña, en la que el formalismo viene dictando las reglas sobre lo que debe o no debe ser considerado importante para la poesía del país, haciendo que mucha poesía de contenido social y existencial no entre en las clases y libros de literatura, o que apenas se las mencione sin mayor análisis e importancia. Sin embargo, hay que darle a Moriconi el mérito por su importante contextualización cultural y política del proceso de modernización artística que culminó en el último siglo en Brasil.

En ese contexto de modernidad, la poética de *Gullar* es distinta de la producción literaria de lo que convencionalmente se considera canon y tradición en la literatura brasileña de los últimos años. Eso porque está relacionada con una visión de mundo y un concepto de arte y literatura que privilegian valores humanos radicales que la academia y la crítica no suelen valorar. En este sentido, *Gullar* posee una trayectoria importante, que va desde el experimentalismo concretista hasta la expresión más socialmente comprometida, manifestándose hasta en forma de romance de cordel, con ritmo y rimas populares. Aun así, no se debe hablar de la obra concretista de *Gullar* como puro ejercicio formal ni de la obra comprometida como simple militancia desechable, una vez que todas esas manifestaciones están directamente relacionadas al concepto de poesía y arte del escritor.

2. LA “VERDADERA EXPRESIÓN”

Para evaluarlo es importante considerar la producción crítica del autor, tanto en sus textos de crítica literaria como de crítica de arte, *Gullar* siempre reivindica lo que se podría llamar la “verdadera expresión”. En ese sentido, la poética de Ferreira

Gullar representa una postura poco común en la poesía brasileña, poética que puede justificarse desde la filosofía de *Heidegger*, que tiene el lenguaje como fundamento de la existencia humana o, en términos lingüísticos, desde el concepto de lenguaje poético de *Coseriu*, en la que la poesía (la literatura como arte) es la aprehensión intuitiva del ser, aprehensión de lo universal en lo individual. Así, la poesía puede ser considerada el propio lenguaje porque realiza todas las posibilidades de la lengua, ignorando lo que es verdadero o es falso, lo que existe o no existe, es lenguaje absoluto, lenguaje total.

Coseriu critica la tendencia estilística de analizar el lenguaje poético como desviación del lenguaje cotidiano. Para él, el lenguaje poético es la totalidad del lenguaje, en la que todas las posibilidades de la lengua son actualizadas. Otros géneros textuales (que no implican el uso artístico del lenguaje) serían una desviación del lenguaje poético, una vez que seleccionan parte del lenguaje para actualizarlo y dejan de lado otra parte (como por ejemplo el discurso científico). Para *Coseriu*, todo el potencial de actualización lingüística está en la literatura.

La poesía de *Gullar*, si no llega a ser una obsesión es por lo menos un intento exhaustivo de llegar a ser esa expresión total, en la que no hay límites ni distinciones claras entre ficción y realidad, entre real e imaginario, entre poeta y ciudadano, entre política y poesía. En la poesía de *Ferreira Gullar* eso todo convive y se completa, todo es una sola cosa, llena de humanidad. En este sentido, su primer libro, *Luta Corporal* (Lucha corporal), de 1954, representa esa pelea, esa lucha, con el lenguaje en la búsqueda incesante por la expresión auténtica, despojada de toda desviación semántica que el lenguaje cotidiano hace de la verdadera esencia de la lengua. En esa búsqueda por lo auténtico y expresivo, *Gullar* experimenta con el lenguaje, juega con los sonidos, mezclando idiomas (como en *Roçzeiral*), testando tipos y

géneros de texto, en verso, en prosa, experimentando con la forma del texto dramático (*O quartel*), o jugando con los espacios de la hoja.

Ese primer libro crea una sensación de que todo lo que hay está esperando que alguien lo nombre y lo perciba más allá de los límites del lenguaje cotidiano y banal. Así, el polvo que explota en la superficie de un mueble, el reloj que mide la muerte de las peras, el árbol que solo se hace árbol en su contacto con el pasto, todo allí, eterno y paciente esperando para llegar a ser o no ser algo más allá de su condición de polvo, reloj, árbol. Es una relación tensa, entre cuerpo, materia, existencia física y lenguaje, existencia verbal, que pasa por todo el libro y produce en el lector una sensación de incomodidad y de impotencia en la expectativa de resolver ese impase que se puede verificar en el siguiente ejemplo de

“El Infierno” (traducción mía): LUCHÉ PARA LIBERARTE
yo-LENGA,
PERO SOY LA FUERZA Y
LA CONTRA-FUERZA,
PERO NO SOY LA FUERZA
NI LA CONTRA-FUERZA,
ES QUE NUNCA ME VI NI SÉ CUALQUIER
RESIDUO MÍO
MÁS ALLÁ DE UN CERRADO GESTO DE AR
ARDIENTE
QUEMANDO EL LENGUAJE EN
SU COMIENZO
PORQUE HAY LO QUE FLORECE ENTRE MIS PIES Y
LO QUE REVIENTA
EN UN SUELO DE EXTREMO DESCONOCIMIENTO.
PORQUE HAY FRUTOS ENDURECIENDO LA CARNE
JUNTO
AL MAR DE LAS PALABRAS. Y HAY UN HOMBRE
PERDIÉNDOSE

DEL FUEGO Y HAY UN HOMBRE CRECIDO PARA EL
FUEGO

Y QUE SE QUEMA

SOLO EN LOS FALSOS Y ESCASOS INCENDIOS DE LA
SINTAXIS.

¡OH! QUE SE VUELVAN A ÉL LOS ROJOS Y MADUROS
VIENTOS DEL INFIERNO

Impase del lector, impase del poeta, que en su artículo “Cuerpo a cuerpo con el lenguaje” (título original en portugués, la traducción es mía) de 1999 afirma que su paso por el formalismo de los concretistas fue solamente un momento en el que intentaba encontrar una manera por la cual la poesía pudiera captar la compleja vibración de la vida. Para ello, era necesario “repeler todo y cualquier modo, todo estilo listo, como si fuera posible recrear integralmente el lenguaje en cada poema”. Antes de ese artículo escrito ya después de una autocrítica, *Gullar* había publicado su opinión sobre el concretismo paulista en su *Manifiesto Neoconcreto*, en el cual critica el movimiento liderado por los hermanos Aroldo y Augusto de Campos en *São Paulo*, combatiendo la tendencia matemática y científica en favor de una verdadera expresión poética:

Los poetas concretos racionalistas también pusieron como ideal un arte de imitación a la máquina. También para ellos el espacio y el tiempo no son más que relaciones exteriores entre palabras-objetos. Pues si es así, la página se reduce a un espacio gráfico y la palabra a un elemento de ello. Como en la pintura, lo visual aquí se reduce a lo óptico y el poema no ultrapasa la dimensión gráfica. La poesía neoconcreta rechaza tales nociones espurias y, fiel a la propia naturaleza del lenguaje, afirma el poema como un ser temporal. En el tiempo y no en el espacio la palabra despliega su compleja naturaleza significativa. La página en la poesía neoconcreta es la espacialización de tiempo verbal: es pausa, silencio, tiempo. No se trata, evidentemente, de volver al concepto de tiempo de la

poesía discursiva, porque mientras en esta el lenguaje fluye en sucesión, en la poesía neoconcreta el lenguaje se abre sin duración. En consecuencia, al contrario del concretismo racionalista, que toma la palabra como objeto y la transforma en mera señal óptica, la poesía neoconcreta le devuelve su condición de “verbo”, es decir, de modo humano de presentación de lo real. En la poesía neoconcreta el lenguaje no escurre: dura. (traducción mía)

En esa búsqueda por el lenguaje poético auténtico y expresivo que al mismo tiempo capte la totalidad y la universalidad del hombre y de la vida, parece que el exilio representa una importante tarea en la elaboración y conjunción de un lenguaje capaz de aprehender la “vibración de la vida”. La condición de extranjero viene refiriéndose al tránsito continuo, a una situación que nunca permanece la misma. En este sentido, el extranjero es la ilustración de la modernidad, una vez que, según *Derrida*, rompe la estabilidad y la causalidad historicista, atravesando fronteras lingüísticas, culturales, institucionales. El extranjero es el despatriado, el exiliado, el “otro”, el que no tiene ni espacio de creación ni forma preestablecidos. Al despojarse de todas las formas preestablecidas, *Gullar* logra por fin un lenguaje que logra captar la autenticidad de las cosas, de la vida. Distinto de la sensación de angustia y tensión dejada en el primer libro, *Poema Sucio* es un poema completo, en el que culminan la expresividad y la potencialidad del lenguaje. En este sentido, parece que la condición de extranjero posibilitó al escritor una visión oblicua de la realidad y una perspectiva diferenciada de la historia y de identidad de su país y de sí mismo. Así, el poeta, el militante, el niño y el hombre se completan y conviven en perfecta armonía expresiva que funde pasado, presente y futuro, realidad histórica y memoria, lenguaje y vida.

En *Poema Sucio* sigue la temática del cuerpo contenida en el primer libro, la temática de la carne, del hueso, de lo real, en

oposición a un arte desvinculada de la realidad: “ni Bilac ni Raimundo.¹ ¿Tuba de alto clangor, ¿lira sencilla?/ ni tuba ni lira griega. Supo después: habla humana,/ voz de gente, ruido oscuro del cuerpo (...)” (traducción mía). Sigue la evocación de *São Luis do Maranhão*, ciudad natal del poeta, con todo su chismerío, picardías, conveniencias sociales, niñerías, pobreza y desigualdades. Con la niñez y los recuerdos del poeta mezclados con los árboles, los gallos, el polvo, el agua, las hojas, la vida:

Y era día
como era aquel día
en la sala de nuestra casa
la mesa con la toalla las sillas el
piso muy usado
y la risa clara de Lucía meciéndose en la red
con la muerte ya mezclada
en la garganta
sin que nadie lo supiera
—y no importa—
que yo acodado en el balcón bajo el cobertizo
veía la tierra negra del patio
y la gallina picoteando
una cucaracha entre plantas
y en ese caso un día-dos
el de dentro y el de fuera de la sala
uno a mis espaldas el otro
delante de los ojos
volcándose uno en el otro
a través de mi cuerpo
días que se vuelcan ahora ambos en pleno corazón
de Buenos aires
a las cuatro horas de esta tarde
del 22 de mayo de 1975
treinta años después²

Así, el poema alcanza una expresividad que en aquel momento era rara en la poesía brasileña. En palabras de *Vinicius de Moraes*: “sinceramente –y justo en esa época de supervaloración del sonido en detrimento de la palabra– ya se me había perdido la memoria de la emoción poética en ese nivel de intensidad” (traducción mía). *Gullar* había logrado su expresividad a través de la búsqueda de cada detalle y de la captación de cada instante en la vida de la gente, de los animales, y de las cosas. Con un dominio magistral de los recursos de la lengua él juega con los sonidos, con la forma, con los espacios. La página es totalmente suya, la lengua es totalmente suya, para crear cualquier forma y cualquier significado desde su mirada sobre el cuerpo, la materialidad de las cosas. *Vinicius* afirma también: “el poema se va procesando así como el poeta-pájaro bajando y alzando vuelo, viendo lo que es para verse y no verse en su vida: lo bello, lo triste, lo injusto y misterioso ocurriendo en una terrible simultaneidad, sucias de vida y de tiempo y poniendo en el espacio de la memoria la cruda e inflexible síntesis de su fotografía, revelada en el momento de creación” (traducción mía). Esa simultaneidad mencionada por *Vinicius de Moraes* es la captación del todo: el lenguaje pleno, la vida plena, como pretendió *Coseriu* para la poesía y como pretendió *Gullar* al afirmar que lo único universal son la poesía y la vida.

Superada la tensión y encontrada la expresión auténtica, faltaría averiguar cómo esta se procesa desde entonces. En un breve análisis de los libros posteriores, se puede verificar que *Gullar* sigue coherente con su poética del cuerpo, de la vida y del hombre, en una expresión que más que nada está preocupada con la sociedad y la humanidad. El quehacer poético es un ejercicio de búsqueda de la aprensión del hombre en su cotidiano, del más sutil de los elementos vitales y humanos. Lo que se observa, por ejemplo, en poemas como “La voz del poeta” del libro *Na vertigem do dia*, en el que el metalenguaje

sirve para una vez más afirmar el ideal de poesía del autor, para quien el poema es la “voz de uno/ ¿en el balcón? ¿en la nostalgia? ¿en la cárcel?)/ voz de uno –poema: /fuego logro soledad”; o en el libro posterior, *Barulhos* (Ruidos) en el que el poema es metáfora para el hombre, el ciudadano, que se ducha, que mira tele, que es ladrón, vago, “que guarda un destello/ un diamante/ sólido como un hombre”. En el que la materialidad del cuerpo (motivo siempre recurrente) es más importante que la obra, lo que contradice lo ideal clásico de permanencia de uno en su obra, el “yo poético” quiere vivir, quiere mantener su condición de cuerpo con boca, dientes, esófago, intestinos, salivas y excrementos, como se puede observar en el siguiente trecho de “¿Quién soy?” (traducción mía):

Todo lo que sobraré de mí
es papel impreso.
Como un poco de mañana
engastado en las sílabas, es cierto, pero
¿qué es eso
en comparación con mi cuerpo real?
¿mi cuerpo
donde la alegría es posible
si manos le tocan le tocan los pelos
si una boca lo besa lo saliva
lo chupa con sus ojos brillantes?

Los ruidos y voces siguen siendo motivos en el último libro compilado en la 11ª edición de *Toda Poesía, Muchas voces* (Muchas Voces); evoca los sonidos de la niñez, de su ciudad natal, de los animales, de los medios de transporte, del silencio. Como si finalmente el poeta se convenciera de que no es su voz esa del poema sino de las propias cosas, de la gente, de los lugares, de las muchas voces que están todo el tiempo, andando por el mundo a la espera de que alguien las escuche

más allá del lenguaje común y corriente, más allá de lo banal y cotidiano.

3. CONCLUSIONES

Gullar posee una importante trayectoria poética, que se mantiene y se renueva en la medida que madura su mirada hacia la identidad de las cosas, más allá de cualquier nombre o lenguaje establecidos. Una poética y una trayectoria coherentes con su necesidad de expresar la verdad. Su poesía está un poco olvidada en el escenario crítico actual de Brasil porque la investigación brasileña se volvió hacia la producción de poetas experimentales o formales como Cabral pero es fundamental reconocer el valor de su poesía y darle su lugar entre los grandes poetas brasileños del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

1. Arriguicci Jr, Davi. “Tudo é exílio”. *Folha de São Paulo – Jornal de Resenhas* 14 Julio1998.

2. Coseriu, Eugenio. “Tesis sobre el tema ‘lenguaje y poesía’”. In: _____. *El hombre y su lenguaje*. Madrid: Gredos, 1977. Traducción Marcos Martínez Hernández.

3. Derrida, Jacques. Dufoumantele, Anne. *La hospitalidad*. 2da ed. Buenos Aires: Ediciones de la flor; 2006. Traducción Mirta Segoviano.

4. Gullar, Ferreira. *Toda poesia*. 11da ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

5. Gullar, Ferreira. “Corpo a corpo com a linguagem”. 1999. Disponible en: http://lite-ral.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo/corpo_a_corpo_com_a_linguagem.shtml?porelemesmo.

6. Gullar, Ferreira. “Manifiesto neoconcreto”. *Suplemento dominical Jornal do Brasil* 1959.

7. Moraes, Vinicius de. “Poema sujo de vida”. *Manchete* 1976.

8. Moriconi, Ítalo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.



1. Olavo Bilac y Raimundo Correia, los dos principales exponentes del parnasianismo brasileño.
2. Traducción mía.

LA VORÁGINE EN TRADUCCIÓN Y
ORIGINAL. VIAJE A LA SELVA DE
IDA Y VUELTA*

MARTHA PULIDO

Universidad de Antioquia, Colombia



RESUMEN

La perspectiva del relato de viaje y de su traducción se acerca en este artículo a lo intercontinental, en lo referente a la traducción interlingüística; pero se ocupa también de lo intercultural y transcultural criollo-indígena, ciudad-selva, sociedad urbana-sobrevivencia selvática. *La Vorágine* de José Eustasio Rivera nos servirá de referencia para señalar algunos asuntos sobre estos dos tipos de traducciones; pues en la novela o en la narración se presenta el encuentro de culturas tan diferentes como la americana y la indígena, aún más entre la cultura americana de la ciudad, de lengua castellana, y la cultura americana de aquellos que habitan en la selva y en la llanura, y cuya lengua castellana es muchas veces de difícil comprensión por parte de los que he llamado los americanos nuevos.

Palabras clave: traducción, viaje, relato, interculturalidad, transculturalidad.

ABSTRACT

Travel writing and its translation approaches in this paper to what is intercontinental regarding interlinguistic translation, but it also deals with interculturality and transculturality as far as the Creole-Indian parole, the city- jungle experience, the urban society and the survival in the jungle. *La Vorágine* by José Eustasio Rivera will serve as a reference to underline specific points about these two types of translations. In the novel or in the story many different cultures confront themselves: the American and the Native. This differentiation increases between the culture of the American-Spanish speakers coming from the city and the American culture of those who live in the jungle and in the plains whose Spanish language is often difficult to understand by those that I have called the new Americans.

Keywords: translation, travel, narrative, intercultural, transcultural.



*NOTA

Este trabajo es uno de los resultados del proyecto de investigación “La construcción del saber del traductor” financiado por la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad de Antioquia, Medellín (Colombia) y del cual la autora ha sido la investigadora principal. La primera versión de este texto fue presentada en las Jornadas de Traducción que organiza el Grupo de Investigación HISTRAD de la Universidad de Alicante, España, bajo la coordinación del Profesor Miguel Ángel Vega Cernuda, del 13 al 17 de diciembre de 2009 con la temática *América vs. Europa: oscuros objetos del deseo. Literatura de viajes y traducción.*

INTRODUCCIÓN

La segunda parte del título de esta comunicación surge o es una imitación de uno de los apartados del capítulo “Los traductores, importadores de valores culturales”, “El trasegar del traductor: viajes de ida y vuelta” (Yves Gambier, coordinador de la escritura de este capítulo con otros 9 autores, trad. del cap. al español Paula A. Montoya) (en francés: *les voyages du traducteur: un double sens*; en inglés *The translator's letter home*). En este capítulo, el autor habla de los desplazamientos que experimentaba la traducción en la Europa del siglo XII, época de la controvertida Escuela de Toledo, y de la traducción del Corán promovida por Pedro el Venerable, abad de Cluny, y en general, de los traductores que viajaban para traer de regreso manuscritos, con el fin de traducirlos y contribuir así al desarrollo del conocimiento en sus respectivos países. (Delisle y Woodsworth, ed. 2005: 159-162).

Entre los oscuros objetos del deseo de los americanos, un siglo después de las independencias, instalados y nacidos en América, muchos de ellos, en las ciudades construidas por los conquistadores y colonos, estaba el deseo del viaje a la selva, con la convicción de que este sería siempre un viaje de ida y vuelta. La mirada hacia Europa de los americanos nuevos se ve muchas veces interrumpida y enriquecida por la mirada hacia los confines de la América misma. No en busca de raíces, sino, como Colón y los conquistadores, en busca de lo exótico, de lo selvático, de lo extraordinariamente diferente, que para ellos estaba representado en las historias que escucharon de la boca de sus padres o de sus abuelos; partían con la intención de corroborar esas historias, de cumplir una tarea gubernamental o bien, de escapar de los escándalos de una sociedad que había ya establecido un *modus vivendi* aceptado sin más, tácitamente.

La perspectiva del relato de viaje y de su traducción en

esta comunicación, se acerca a lo intercontinental en lo referente a la traducción interlingüística; pero se ocupa también de lo intercultural criollo-indígena, ciudad-selva, sociedad urbana-sobrevivencia selvática. *La Vorágine* de José Eustasio Rivera nos servirá de referencia para señalar algunos asuntos sobre estos dos tipos de traducciones; pues en la novela o en la narración se presenta el encuentro de culturas tan diferentes como la Americana y la indígena, aún más entre la cultura americana de la ciudad, de lengua castellana, y la cultura americana de aquellos que habitan en la selva y en la llanura, y cuya lengua castellana es muchas veces de difícil comprensión por parte de los que he llamado los americanos nuevos.

1. LA NOVELA

La Vorágine de José Eustasio Rivera (1888 – 1928) fue publicada en 1924. La lectura misma de la obra es ya una metáfora de la selva (Ordoñez 1987: 16). El personaje principal es en realidad el viaje; el viaje de la ciudad al llano y luego del llano a la selva; para regresar si es posible a la ciudad. La naturaleza americana es descrita no desde la percepción del conquistador europeo, sino desde la mirada del criollo; mirada que expresa también un gran asombro, que esta vez no tiene que ver exactamente con el descubrimiento de una tierra -como sería en el caso del asombro y la alegría de Colón- pues la tierra está ahí, no se necesita atravesar un océano y estar a la deriva en medio del mar; el viaje tiene una ruta, muchas veces se cuenta con un mapa del lugar a donde se va aunque no sea el más preciso; el viaje se emprende a caballo o a pie, en ocasiones habrá que tomar una chalupa, pero la tierra siempre está a la vista o por lo menos se sabe cerca; el asombro podría más bien describirse como horror; el criollo que ha emprendido el viaje hacia la selva tiene poco espacio en su espíritu para regocijarse con esos paisajes de amane-

ceres y atardeceres inéditos para él hasta entonces; desde el comienzo, con una fingida esperanza, siente una desconfianza que se va convirtiendo en terror, terror de vivir en una tierra en donde la violencia de sus coterráneos es tan fuerte y desconocida como los paisajes, donde las relaciones con los hombres y con el medio, están marcadas por ese afán irracional de enriquecimiento, por la ambición descomunal, en donde la ética no existe; solo existe la ley del más fuerte, del más corrupto y del más traicionero, este es el que triunfa, el que sea capaz de someter a los demás a través del miedo. Terror de saber que esa tierra es su país, que esos hombres son sus compatriotas, terror aun más de presagiar que a medida que se van cerrando las posibilidades de salir de la selva y de regresar a la ciudad, ese criollo urbano, enamorado, casi podríamos decir insignificante e inofensivo, iría adquiriendo las cualidades sanguíneas de esos habitantes temporales de la selva.

Rafael Gutiérrez Girardot dice de la novela que, a medida que va avanzando en el viaje, Cova se aleja del “idilio o *locus amoenus*” (las descripciones de la naturaleza en la primera parte) hasta acercarlo y hundirlo en el infierno, la inversión del *locus amoenus*, en el *locus terribilis*. El viajero fugitivo es poeta y sus valoraciones (que se traslucen en las descripciones de la naturaleza de la primera parte) corresponden a las de la sociedad tradicional con rasgos pequeño-burgueses (su *hidalguía*, su ideal hogareño). Pero ese poeta *romántico*, como se suele designar a Cova con un concepto simplificado de romanticismo, toma conciencia de que la realidad a la que lo lanzó su fuga es lo contrario de lo que él había conocido. En el viaje conoce la realidad histórica: la arbitrariedad, la ley del más fuerte (la suspensión de la ley) que presencia Cova en los llanos es la forma extrema y brutal del *homo homini lupus* del liberalismo clásico. Por lo demás, esa forma fue el sustrato sobre el que se sostenía la sociedad colombiana desde el siglo

XIX y que se puso de manifiesto en la guerra de los Mil días. Mezclada con la intransigencia clerical y el dominio señorial, esa forma determinó la República conservadora, por paradójico que parezca”. (Gutiérrez Girardot en *La Vorágine: Textos críticos*, Ordoñez, coord. 1987: 234).

Rivera, el autor, viaja a las tierras que describe, las escribe primero sobre precarios trozos de papel, repitiendo luego en alta voz para sus compañeros de viaje, las palabras que transcribirá al regresar a la ciudad y que se convertirán en la novela. La narración pasa de la escritura sobre soportes precarios, a la oralidad cargada de las emociones recién nacidas *in situ*, hasta la transcripción de lo acontecido, con un poco de distancia, con la serenidad del que se siente ya en un lugar seguro, después de haber experimentado el peligro de la selva indómita, ahora en la pulcritud de una cama mullida, de un escritorio limpio y ordenado y, sobre todo, de abundancia de papel y pluma. Rivera, el autor, realiza un viaje de ida y vuelta, o casi.

El regreso de Cova, el personaje “principal”, queda en cambio, en suspenso al terminar la novela. Rivera se sirve del recurso de este personaje, para hacer un relato cercano de la autobiografía. El Cova ficticio, a diferencia del Rivera real, lleva un cuaderno en donde va dejando la descripción de sus relatos. Rivera, el autor, en cambio, ante la precariedad del papel y el lápiz, deja que los relatos le penetren en la piel y en el alma, a un punto tal que pocos años después de regresar de la selva, y luego de transcribir al papel la novela que ya había narrado verbalmente a sus compañeros de viaje, muere en Nueva York de fiebres –fiebres que ya había narrado- consecuencia de su estancia en aquella “catedral verde”.

Cuenta Miguel Rasch Isla en “Cómo se escribió la Vorágine” (Rasch Isla en Ordoñez 1987: 83-88) que:

“durante su viaje como miembro de una comisión colombiana de límites con Venezuela, aprovechó la soledad de sus

noches semi-salvajes para, metido en un rancho y abrumado por el calor y asediado por los mosquitos escribir la mayor parte de su obra. Lo hizo a lápiz, en pequeños trozos de papel, que conforme llenaba, iba guardando en una maleta de viaje. Dado que, en sitios tales como el en que se encontraba y como los que le tocaría recorrer en adelante, era justo temer que, inopinadamente, le ocurriera algún percance, decidió asegurarse contra el más probable y temido de todos que era la pérdida de la maleta y la de las páginas guardadas en ella. Por eso, extremando la capacidad retentiva de su memoria amazónica, se las aprendió tal puntualmente cual ocurrió”.

2. LECTURA Y VIAJE

Una de las metáforas con las que Jorge Larrosa presenta *La experiencia de la lectura* es la metáfora del viaje. Para él, leer es traducir, leer es viajar; podríamos continuar entonces con la premisa traducir es viajar. El apartado del libro correspondiente a este tema comienza con un epígrafe, tomado de un cuento corto de Kafka, “La partida”:

¿Hacia donde cabalga el señor?

-No lo sé –respondí-. Solo quiero irme de aquí. Partir siempre, salir de aquí, solo así puedo alcanzar mi meta.

¿Conoces pues tu meta? –preguntó él.

-Sí –contesté yo-. Lo he dicho ya.

Salir de aquí: esa es mi meta.

Franz Kafka

(citado en Larrosa 1998: 169)

Esa parece ser la meta que da comienzo a la novela: “partir”. Arturo Cova solo quiere partir, huir con Alicia. El Casanare se presenta como una posibilidad inmediata, y esta es la ruta por la que comienza su viaje. Pero la meta será siempre “partir”, al llegar a cada lugar nuevo lo asalta la idea de “partir”, “salir de aquí”, y cuando se siente ya atrapado en el torbe-

llino de la selva, y lo invade la pérdida de ese deseo, entonces termina la novela. El dinamismo de la novela está pues marcado por el gesto de la partida, por el movimiento y el deseo del viaje; al detenerse el movimiento, la novela deja de tener sentido y el autor se ve obligado a darle un final.

No hay tiempo para la preparación del viaje que emprenden Cova y Alicia. Y esto, que podría significar una desventaja para el desarrollo del viaje, sin embargo, se convierte en una fuerza poderosa que da vigor al relato y que desata la transformación de Cova. Pues Cova es uno cuando el viaje comienza, también lo es Alicia, y es otro cuando la novela termina. A este respecto Larrosa comenta lo interesante que es percibir: “cómo el leer y el viajar se reflejan mutuamente en un juego completo de metaforizaciones, cómo cada uno es pensado y descrito en términos del otro. La biblioteca es metaforizada como un laberinto en el que hay que aprender a orientarse, como un espacio de ganancia potencial que hay que saber atravesar con el máximo provecho posible, como un lugar peligroso en el que uno, si no está lo suficientemente prevenido, puede perderse. Y el espacio del viaje es figurado en términos de lectura: como un conjunto de signos que hay que saber interpretar, como un texto que hay que saber recorrer sin desorientarse, como una serie de lecciones que hay que saber asimilar.

Leer es como viajar, y viajar es como leer. Ambas operaciones igualmente ambiguas, igualmente peligrosas, igualmente útiles si se hacen con las finalidades y las cautelas convenientes” (Larrosa 1998: 170- 171). Y continúa Larrosa: “Lo que ocurre... es que las precauciones que se toman para conjurar los peligros de la experiencia de la biblioteca y de la experiencia del mundo, hacen a la biblioteca y al mundo completamente superfluos” (Larrosa 1998: 171). Y esto es precisamente lo que no hace Arturo Cova, no toma precauciones para el viaje, la decisión es súbita, como súbitas serán las reac-

ciones ante las pasiones dormidas que desata el nuevo contexto. El viaje de Arturo Cova es un verdadero viaje de formación, que implicará la pérdida de la civilidad, pues es necesario volverse agreste para sobrevivir en la selva; implicará así mismo la pérdida de relaciones humanas y sentimentales reales, pues los seres, particularmente los indios y las mujeres son allí mercancía; implicará también su propia pérdida, pues el deseo de “partir” que impulsó el comienzo del viaje, va desapareciendo a medida que los desplazamientos lo van alejando de la llanura y lo van adentrando más y más en la selva. Y carente de deseo Arturo Cova deja de vislumbrar el regreso, resignado a perder el rumbo y a poner fin a su existencia como personaje de ficción.

El libro de Rivera se va construyendo a la manera del viaje. El viajero Cova no es ya dueño de esa ruta que se había planteado al comienzo y que preveía un pronto regreso; la ruta se va apropiando del viajero, este va perdiendo la capacidad de decisión y la orientación. Diría que esto es lo que sucede con una traducción potente, el texto fuente se va apropiando del traductor y de la traducción; la metodología que el traductor se había propuesto en un comienzo, a medida que avanza el trabajo se puede ir haciendo inútil o inapropiada.

3. LA TRADUCCIÓN AL INGLÉS: VIAJE DE IDA Y VUELTA

Mencionemos las varias traducciones de *La Vorágine*:

-La primera que se hace es la traducción al inglés de Earle K. James 1935 (1926).

-Sigue la traducción al francés de Georges Pillement entre 1930 y 1934.

-Luego viene la traducción checa por Egon Ostra (1930).

-La traducción al alemán *Der Strudel*, con el subtítulo *Das Buch vom Kautschuksammler* « El libro del cauchero » realizada

por Georg Hellmuth Neuendorff publicada por Hans Müller en Leipzig, 1934.

-Al ruso en traducción de B.N. Zagorski, Moscú. 1935.

-Vuelve a ser editada en alemán por Stahlberg Verlag, Karlsruhe, 1946.

-Al portugués, traductor José Cesar Borba, Rio de Janeiro, 1945.

-Más tarde al italiano y al japonés.

La traducción es evidentemente un viaje de ida y vuelta. En este apartado analizaré la traducción que del español al inglés hizo Earle K. James, amigo del autor.

¿Qué sabemos del traductor? Muy poco. Solo hemos encontrado una referencia, muy incierta, en el libro *The sugar economy of Puerto Rico*, autores Gayer, Arthur David ; Homan, Paul, T. y James, Earle K., Colombia University Press, Nueva York, 1938. En donde Earle aparece con e final. ¿Podría tratarse de nuestro traductor? No lo sabemos. Lo que sí es cierto es que estuvo muy relacionado con América Latina y que fue amigo del autor.

Lo que también es cierto es que nos ofrece un Prólogo de 4 páginas, en donde halaga la vivencia del autor en el contexto que describe, no desde « una distancia cómoda como Chateaubriand o Bernardin de Saint-Pierre » (p. 20), sino experimentando las molestias de los mosquitos, de los pantanos, la falta de comida, las fiebres. Y aunque no se extiende en elucubraciones sobre su propio proceso de traducción, sí deja clara su posición: « No corresponde al traductor hablar de las dificultades encontradas [...] Son parte de su tarea y el producto no se puede juzgar de manera benigna a la luz de estas dificultades ». Lo que significa que el traductor no ruega, como era frecuente en los prólogos de las traducciones, ser perdonado por las muchas faltas que hubiese cometido. « En el caso de *La Vorágine* », continúa el traductor, « las dificultades son muchas, particularmente debido a la exuberancia y al rico

lirismo del lenguaje de Rivera – expresado de manera poco armónica cuando no se utiliza el castellano ; y las características psico-patológicas del egoísta y volátil Cova, que con tanta frecuencia importunan las escenas, corren el peligro de volverse insoportables para el lector anglo-sajón » (p.22)

Hay ya un encargo y una posición que es para nosotros bermaniana, cuando James afirma: « El traductor intentó seguir los deseos de su amigo de atenerse al original tanto como fuese posible (encargo). Al mismo tiempo intentó cumplir con las reglas del gusto inglés para la ficción, sin hacer anglosajón algo que es esencialmente español (bermaniano). Utilizar una escritura totalmente anglo-sajona, de manera que la traducción se leyera como si hubiera sido escrita originalmente en inglés, hubiera sin duda dado como resultado un libro más legible, pero no le hubiera rendido justicia al original ». (p. 23). Nuestro traductor es ya un extranjerizador.

Me propongo ilustrar cómo abordó el traductor algunas de las tantas descripciones cargadas de sensaciones, y que ocupan la mayor parte de la obra, pues la narración, la historia, podría contarse en unas cuantas líneas, no así los paisajes ni las sensaciones. Para entender cada reacción súbita, cada desenlace sorpresivamente trágico, para entender las tensiones de cada encuentro, estamos obligados a « entender » el paisaje. Podemos suponer que el traductor tomó como punto de apoyo el romanticismo europeo para comenzar a entender las descripciones paisajísticas de Rivera, pero la obra de Rivera no es una imitación del romanticismo europeo, en la misma medida que la naturaleza americana no es y no puede ser una imitación de la naturaleza europea:

«Rivera absorbió de los poetas románticos muchas de sus actitudes frente a la vida y frente al arte [...] uno de sus primeros proyectos fue escribir una oda patriótica a imitación de « La victoria de Junín » de Olmedo. Sus mentores literarios

fueron Antonio Gómez Restrepo, quien por muchos años trabajó en la traducción de los *Cantos* de Leopardi, y Miguel Antonio Caro, poeta y traductor de poesía romántica europea y de verso clásico [...] Rivera concibió el personaje de Cova en términos del héroe romántico que rechaza cualquier control interior de sus emociones, que se muestra receptivo a los fugaces cambios de ánimo y que se deleita con las sensaciones [...] la llanura, el río, el vórtice, la selva constituyen el paisaje real y al mismo tiempo son aspectos de la experiencia humana » (Jean Franco « Imagen y experiencia en *La Vorágine* », en Ordoñez 1987 : 135-147).

Desconozco si el traductor realizó el viaje físico de ida y vuelta a la selva –me inclinaría a pensar que no lo hizo– para impregnarse de las multiplicidades de verde, de las intensas lluvias, de las incomodidades; lo cierto es que las tradujo. En esa medida y a través de la traducción, acompañó a Rivera –cuyos maestros fueron todos escritores y traductores– en el viaje de ida y vuelta.

3.1. TRADUCCIÓN DEL PAISAJE

Luis Carlos Herrera, escribe sobre el sol en *La Vorágine* en el artículo « Arquitectura del drama riveriano » (en Ordoñez 1987 : 279-288). He tomado tres de los pasajes que él señala en donde se hace mención al sol, para compararlos con la traducción al inglés de Earl K. James, y esto para resaltar la percepción que tienen los personajes del paisaje que están viviendo; la manera como perciben el sol, va dando cuenta de su estado de ánimo y va marcando el ritmo de la novela. También la manera como el traductor percibe el sol da cuenta de su manera de comprender el paisaje.

3.1.1. En el siguiente fragmento se relata uno de los primeros momentos: la partida, cuando todavía el ánimo es de esperanza de un viaje corto y de un pronto regreso:

Alicia nos saludó con tono cordial y ánimo limpio : ¿Ya quiere salir el sol ? -Tarda todavía : el carrito de estrellas apenas va llegando a la loma. Y nos señaló don Rafo la cordillera diciendo : Despidámonos de ella, porque no la volveremos a ver. Solo quedan llanos, llanos y llanos.

Mientras apurábamos el café, nos llegaba el vaho de la madrugada, un olor a « **pajonal** » fresco, a surco removido, a leños recién cortados, y se insinuaban leves susurros en los abanicos de los « moriches ». A veces, bajo la transparencia estelar, cabeceaba alguna palmera humillándose hacia el oriente. Un regocijo inesperado nos henchía las venas, a tiempo que nuestros espíritus, dilatados como la pampa, ascendían agradecidos de la vida y de la creación. -Es encantador Casanare, repetía Alicia. No sé por qué **milagro**, al pisar la llanura, aminoró la zozobra que me inspiraba (19-20).

Alicia, refreshed by her rest, greeted us cheerfully. « Is the sun about to rise ? » she asked.

« Not for a while », said don Rafo. « The Big Dipper is scarcely reaching the hills ». Pointing to the **distant** range of mountains we had crossed in our flight from Bogotá, he added : « Let's say good-by to them, for we'll not see them again. Ahead lie only plains-and plains, and more plains ».

The freshness of early dawn greeted us as we drank our coffee, a subtle fragrance of **lush** grasses, plowed earth, newly cut-timbers. The fanlike leaves of the moriche palms rustled softly, and at times, under the starry limpidity, one of them would bow its plumbed crest toward the east. An unexpected joy swelled our veins ; while our spirits, flowing amply like the pampas, felt grateful for life and existence.

« Casanare is fascinating ! » Alicia repeated. « I don't know what its **charm** is, but I felt somehow released, just as soon as I stepped on the plains. » (39- 40).

El traductor añade el adjetivo « distant » y añade la frase explicativa « we had crossed in our flight from Bogotá », asegu-

rándose que el lector ubique la lectura en el lugar desde donde la pareja va a comenzar el viaje; quiere hacer énfasis en la distancia y seguramente en la huida.

Y esto lo hace adjetivando la cordillera, y explicando en una frase completa, lo que en el original es un gesto. Para el lector colombiano y quizás latinoamericano esta explicación es innecesaria. Según Antoine Berman, el traductor debe evitar explicitar, debió haber simplemente señalado. Al lector de la traducción le corresponde, si es su interés, buscar un mapa y observar la ruta de la que se habla. Yo, contradiciendo a Berman, aprecio este aporte del traductor.

En este fragmento aparecen entre comillas en el original « pajonal » y « moriches ». El autor llama de esta manera la atención sobre terminología que no es del uso común, del habitante de las ciudades, particularmente del bogotano, y para esto al final del libro añade un glosario. Allí encontramos: *pajonal*, vegetación de paja brava; *moriche*, especie de palmera, que el traductor resuelve con *lush grasses* para *pajonal* y *moriche palms* para *moriche*.

En lo que se refiere a “milagro”, traducido por “charm”, el traductor decide minimizar las connotaciones religiosas que impone el vocabulario utilizado por Alicia, quien a través de toda la obra aparece llena de temor y según las costumbres recurrirá a la religión o por lo menos a expresiones de carácter religioso para los momentos difíciles.

3.1.2. La descripción de un amanecer en donde en la expresión “¡Dios mío!” del final del pasaje, se presienten ya sentimientos inciertos en la impresión que causa en los personajes este derroche de paisaje:

Y la aurora surgió ante nosotros: sin que advirtiéramos el momento preciso, empezó a flotar sobre los pajonales un vapor sonrosado que ondulaba en la atmósfera como ligera muselina. **Las estrellas se adormecieron**, y en la lontananza del ópalo, al nivel de la tierra apareció un celaje de incendio,

una pincelada violeta, un **coágulo rubí**. Bajo la gloria del alba hendieron el aire los patos chillones, las garzas morosas como copos flotantes, los loros esmeraldinos de tembloroso vuelo, las guacamayas multicolores. Y de todas partes, del pajonal y del espacio, del estero y de la palmera nacía un hálito jubiloso que era vida, que era acento, claridad y palpitación. Mientras tanto, en el arrebol que abría su palio inconmensurable, dardó el primer destello solar, y, lentamente, el astro, inmenso como una cúpula, ante el asombro del toro y de la fiera, rodó por las llanuras, enrojeciéndose antes de ascender al azul. Alicia, abrazándose(me) llorosa y enloquecida, repetía esta plegaria: ¡Dios mío, Dios mío! ¡El sol, el sol! (21-22)

And dawn came up before us. Without our being able to observe the precise moment of its arrival, a roseate vapor came floating over the long grass, quivering like tenuous muslin. **The stars paled and faded**, and in the opaline distance just above the broad horizon appeared a streak of fire, a violent brush-stroke of flaming pigment, a splash of **coagulated ruby**. Cutting the crystalline air in the glory of the morning swerved flocks of shrieking ducks, slow-moving egrets that seemed soaring cotton pods, emerald parrots of tremulous wing-beat, red, blue and yellow macaws. And everywhere, in grassy plain and vast spaces, in lush pastures and in the palms, was born a breath of joy that was life, light, palpitation. Then, through the scarlet clouds sweeping open like mighty curtains, darted the first stabbing rays of the sun. Slowly it rose like a huge dome, pouring itself over the plains before astonished bull and beast, glowing red before it climbed into the blue.

Alicia, tearful, stirred, embraced me repeating: “*Dios mio!* The sun, the sun!” (42-43)

Entre “Las estrellas se adormecieron” y “The stars paled and faded” sentimos en la primera la inocencia del durmiente; la versión en inglés logra mantener la belleza de la imagen,

pero en este caso la inocencia no se percibe, le queda más bien al lector el fenómeno natural de la estrella que deja de brillar al aparecer el sol.

En español el “coágulo” que de hecho ya nos remite al color rojo, es además rubí, recibe entonces una doble adjetivación, la que ya está implícita en coágulo y la del rubí, lo que duplica la intensidad del rojo, pero además el coágulo se enaltece el la asociación al rubí. En inglés es el rubí el que está coagulado, “coagulated ruby”. En español el color rojo tiene la posibilidad de desbordarse, en inglés el color rojo está detenido.

Entre “mientras tanto” y “Then” encontramos diferencias. “Then”, entonces, es más una consecuencia, es un luego. “Mientras tanto” implica que la acción se da al mismo tiempo. En español toda esta profusión de sonidos y de luz, se da como en una cascada de sensaciones todas al mismo tiempo. En inglés se le permite al lector respirar, respiración dada también por la puntuación, para que vaya penetrando en el paisaje como por estadios. En español se empuja al lector, casi a empujones hacia el paisaje. El traductor toma precauciones con su lector anglófono.

3.1.3. En este tercer pasaje, ya se oculta el sol:

Mientras proseguíamos silenciosos principió a lamentarse la tierra por el **hundimiento del sol**, cuya vislumbre palidecía sobre **las playas**. Los más ligeros ruidos repercutieron en mi ser, consustanciado a tal punto con el ambiente, que era mi propia alma la que gemía, y mi tristeza la que, a semejanza de un lente opaco, apenumbra todas las cosas. Sobre el panorama crepuscular fuese ampliando mi desconsuelo, como la noche, y lentamente una misma sombra borró los perfiles del bosque estático, la línea del agua inmóvil, las siluetas de los remeros... (109)

As we floated along in silence, the earth began to lament **the passing of the sun**, the last rays of which were fading on

the **sandy river shores**. But it seemed that it was my sadness, like an opaque lens, that was causing dusk to fall on all things. Upon the evening scene my disconsolateness was spreading like the deepening twilight, and slowly one shadow darkened the outlines of the ecstatic forest, the long ribbon of motionless water the silhouettes of the paddlers... (160)

Considero una excelente solución “las playas” por “the sandy river shores” para especificar que no se trata de las playas del mar.

En “el hundimiento del sol” por “the passing of the sun” nos detendremos para comentarios. Arturo Cova se ha alejado del Llano y se ha adentrado en la selva; el sentimiento ambivalente que le producía a Alicia el sol cuando estaban en el Llano, aquí se despliega en toda su pesadumbre; están en la selva, al alejarse del Llano se están alejando aún más de la ciudad, de la civilización, de las costumbres y los hábitos; el viaje se vuelve más y más incierto y se torna en una aventura en la que presienten quedarán atrapados.

En español el sol se hunde, no es un “passing sun”, no pasa simplemente; en el hundimiento del sol, está también el hundimiento del alma del poeta; los sonidos recurrentes en español de la consonante “p” hacen que la marcha transmita un fuerte sentimiento de abatimiento cuando escuchamos los pasos cansados; en inglés “floated along” para traducir “proseguíamos”, deja sentir una fluidez que armoniza con la desaparición lenta del sol “the passing sun”, como si en inglés la puesta de sol no quisiera hacer tanto daño.

La frase que sigue en español es bastante pesada, para reforzar esta figura del “hundimiento”; en inglés el traductor la acorta, la hace más fluida, y omite los ruidos que el protagonista siente de manera aún más fuerte, puesto que caminan silenciosos; de nuevo en esta segunda frase, el sonido fuerte de la “p”, hace que la repercusión sea más pungente; el alma del protagonista en español gime, como la tierra por la que

camina; en inglés el personaje está triste, disminuyéndose de esta manera la dimensión del hundimiento, que es muy importante para esta segunda parte de la obra donde ya el personaje de aquí en adelante se adentrará en el paisaje selvático del que probablemente no habrá viaje de regreso. El paisaje como lo presenta Rivera confundido con los sentimientos y estados de ánimo de los personajes sería casi intraducible.

El efecto que ejerce el sol que se oculta sobre las cosas, es causado en español por el alma casi desahuciada del personaje, es su estado de ánimo el que oscurece, y esto lo logra Rivera convirtiendo “penumbra” en verbo, “apenumbrar”. En español, el alma del personaje, convertida en oscuridad, refleja directamente esa oscuridad sobre lo que encuentra a su paso, “apenumbraba las cosas”; en inglés, la tristeza del personaje hace que la oscuridad refleje su negrura en las cosas, refleja oscuridad entonces indirectamente.

Sutilezas que permiten ver que las historias que se cuentan están, la una inmersa en el paisaje del que se habla, directamente vivenciando el viaje; la otra, contada con toda la honestidad, desde una distancia en muchos pasajes infranqueable. Esto en lo que se refiere al paisaje.

3.2. TRADUCCIÓN DE CANCIONES

En *La poesía popular colombiana y sus orígenes españoles*, Andrés Pardo Tovar (1966), rastrea los orígenes del “llorao”, del que se encuentran varios en *La Vorágine* y que es tan propio de los Llanos, “al parecer tan autóctono y tan típicamente llanero, dimos con la siguiente estrofa de ocho versos, incluida por don Francisco Rodríguez Marín, bajo el número 7445, entre los cantares “jocosos y satíricos” de su célebre compilación”:

A la una nació yo,
a las dos me bautizaron. A las tres me enamoré

y a las cuatro me casaron. A las cinco tuve un niño,
a las seis lo bautizaron.

A las siete se murió

y a las ocho lo enterraron.

Y aquí viene la transculturalidad, porque Pardo Tovar dice que este cantar, que es español, suena ya a corrido llanero, pero le recuerda “una antigua seguidilla de siete versos, que figura en la *Colección de Coplas* publicada en Madrid (1799) por Nicolás Zamacola. En ella se combinan tres heptasílabos (versos 1º, 3º y 6º) y cuatro pentasílabos (versos 2º, 4º, 5º y 7º)”:

El lunes me enamoro,

martes lo digo;

miércoles me declaro,

jueves consigo;

viernes doy celos

y sábado y domingo

busco amor nuevo.

Y señala esta seguidilla como “el punto de partida hispánico del mencionado “llorao”, y que Rivera utiliza en la segunda parte de *La Vorágine*:

El domingo la vi en misa,

el lunes la enamoré;

el martes ya le propuse,

el miércoles me casé;

el jueves me dejó solo,

el viernes la suspiré;

el sábado, el desengaño...

y el domingo a buscar otra

porque solo no me amaño.

Lo transcultural es el aporte “criollo”. Los novios se enamoraban el domingo al salir de misa; pasaban del rezo al deseo; el suspiro y el desengaño de los versos 6 y 7 tienen desenlace feliz rápidamente en los versos 8 y 9. Eso es un “llorao”, un corrido llanero, producto de nuestra cultura

popular, pero con inspiración europea, o más exactamente, española”.

p. 113 Arturo decepcionado de Alicia,
el Pipa le canta para animarlo
El domingo la vi en misa,
el lunes la enamoré;
el martes ya le propuse,
el miércoles me casé;
el jueves me dejó solo,
el viernes la suspiré;
el sábado, el desengaño...
y el domingo a buscar otra
porque solo no me apaño.

p.165 en la versión de James
Sunday I saw her at mass,
Monday I courted her.
Tuesday I proposed to the lass,
Wednesday I married her.
Thursday she left me,
Friday I sighed for her.
Saturday disillusion came...
Sunday I sought another,
For alone life is never the same.

El traductor mantiene en inglés la rima, pero no logra transmitir la malicia y el juego del llanero enamorado que no se deja apabullar por los desengaños de las mujeres.

3.3. TRADUCCIÓN DE LO INTERCULTURAL E INTERPRETACIÓN

p. 159 Habla Clemente Silva

«Recuerdo que la noche de mi llegada celebraban el carnaval. Frente a los barandales del corredor discurría borracha una muchedumbre clamorosa. Indios de varias tribus, blancos

de Colombia, Venezuela, Perú y Brasil, negros de las Antillas, vociferaban pidiendo alcohol, pidiendo mujeres y chucherías. [...] Del otro lado, junto a las lámparas humeantes, había grupos nostálgicos, escuchando a los cantadores que entonaban aires de sus tierras: el bambuco, el joropo, la cumbia-cumbia. [...]

Inmediatamente otros capataces tradujeron el discurso a la lengua de cada tribu, y la fiesta siguió como antes, coreada por exclamaciones y aplausos.

p. 224

“There was a fiesta on the night I arrived. A drunken noisy mob milled in the open space in front of the main shack. Indians of different tribes, whites from Colombia, Venezuela, Perú and Brazil, negroes from the Antilles, yelled for alcohol, for women, for trinkets [...] On the other side of the clearing, homesick groups hung around smoking kerosene lamps, listening to singers entoning the airs of their countries; the *bambuco*, the *joropo*, the *cumbia-cumbia*. [...] Immediately, other foremen translated the speech into the dialect of the tribes and then the fiesta continued.

Aunque en algunos otros pasajes el traductor explicita, aquí en cambio, deja que lo extranjero cree inquietud en el lector anglosajón, dejando los nombres de los aires musicales en español y en cursiva, sin más explicaciones.

Aparece una mención a la interpretación, y esta vez son los criollos los que interpretan generosamente para los indígenas, las letras de los aires y las coplas para que estos participen del jolgorio comprendiendo los juegos de palabras.

En la p. 118 leemos “Entonces nos advirtió nuestro intérprete”, traducido por “And the distressed Pipa also went on to explain” (p. 172). En este pasaje, el autor, en voz del personaje, utiliza explícitamente el término “intérprete”; el traductor, por su parte, utiliza el sobrenombre del personaje y el verbo “explicar”. De todas maneras quiere evitarle al lector anglo-

sajón el sobresalto que le puede causar la idea del encuentro de más de dos lenguas.

Para Rivera es muy importante mostrar esta otra dificultad que experimentaban quienes vivían o pasaban por aquellas tierras: la de la comunicación, y lo resalta utilizando el término “intérprete”, para que el lector de Bogotá (se me ocurre que Rivera pensaba particularmente en los lectores bogotanos), comprendiera cómo convivían los personajes de la novela de habla castellana con los indígenas, y cuál era la calidad de esa convivencia. Esto lo hace también, porque el autor se siente Conquistador, de hecho lo dice claramente y con orgullo:

p. 124 Ya en la selva

Por aquellas intemperies atravesamos a pie desnudo, cual lo hicieron los héroes legendarios hombres de la conquista

Over those hostile regions we marched barefooted, like the legendary heroes of the Conquest.

3.4. EXPRESIONES RIMADAS

En las expresiones que siguen, llenas de musicalidad, el traductor hizo todos los esfuerzos por jugar con los sonidos y entregar al lector anglo-sajón una escritura que en inglés sonara extranjerizada, y lo logra manteniendo la rima a toda costa:

p. 52 recién llegan Alicia y Arturo Cova al Llano, estas son palabras de la niña –Griselda a Alicia

-Que el yanero es el sincero; que al serrano ni la mano.

P. 78 escena de pelea de gallos

-¡Hurra, poyito! ¡Al ojo, que es rojo; a la pierna, que es tierna; al ala, que es rala; al pico, que es rico; al pescuezo, que es tieso; al codo, que es godó; a la muerte, que es mi suerte!

p. 92 jinetes recién llegados hablan de desorientación

Yanero no bebe caldo ni pregunta por camino.

p. 86

“The plainsman is the true man; but to man who comes from high land do not even give your hand,”

p. 118

-Come on, little chicken!” yelled one of them, leaning over the rail. “At the eye, red as fire!” At the leg, tender peg! At the wing, for it’s thin! At the beak, riches seek! At the neck, dig and peck! At the elbow give’im hell! Kill and pluck, that’s my luck!”

P. 138

The plainsman drinks no soup nor asks the way.

3.5 DOMESTICACIÓN

Pero no siempre logra el traductor mantener la estrategia extranjerizante, en la expresión que sigue cambia el “riñón” por el “corazón”. El autor utiliza la expresión “el riñón de las selvas” en un pasaje en donde se habla de agua, de lluvias, de primavera. El “corazón” de la selva es un desliz romántico del traductor, sintió que cambiar corazón por riñón, era ir ya demasiado lejos en las exigencias que se le estaban planteando al lector anglo-sajón, que sin embargo es lo que quiere transmitir el autor. Aquí cuando llueve se dice que San Pedro está orinando, entonces lo del riñón corresponde a la función que cumple el riñón, que es muy diferente a la del corazón:

p. 133 sobre La indiecita Mapiripana

Vive en el riñón de las selvas

p. 192 the keeper of springs and lakes

She lives in the heart of the jungles

Pero, aunque no mantiene el “riñón”, si recupera la función de lluvias que quiere transmitir el autor, explicando el significado del nombre Mapiripana.

Este lenguaje del Pipa es ya exótico para el personaje de la urbe, Cova. Poniendo al personaje a utilizar verbos inventados, y palabras con consonantes no pronunciadas, el autor

quiere insistir en ese aspecto de la dificultad de comunicación entre los mismos compatriotas. El traductor se ve obligado a domesticar pasajes como este. Digo se ve obligado, porque en muchos pasajes difíciles ha tratado de mantener el ritmo, la extrañeza, pero aquí no le fue posible.

p. 144 – 145

-Mejor que el Pipa se picuriara –exclamó Correa-. Ese bandío endemoniao y repelente era peligroso. [...] ¡Tóos estos montes le metían mieos!

p. 152 siringueros y siringales

-Es la turca Zoraida Ayram, que anda por estos ríos negociando corotos con los “siringueros”

p. 168 siringa y sangre

Momentos después, el árbol y yo perpetuamos en la Kodak nuestras heridas, que vertieron para igual amo distintos jugos: **siringa** y **sangre**.

p.207

It's a good thing Pipa escaped, exclaimedCorrea-Thatdevilishbandit was dangerous. [...] All these jungles frightened him.

p.215

Rubber workers Rubber groves

p. 235

A moment later the tree and I perpetuated our wounds in the camera, wounds that for the same master shed different juices: **rubber** and **blood**

En este pasaje el traductor intentó mantener el juego fonético “siringa y sangre”, con workers y groves, en un primer momento se pierde lo que el autor quiso resaltar, condensar en este juego toda la historia de sometimiento de hombres, criollos e indígenas, subyugados a los señores del caucho; y es que al caucho se le llama “sangre blanca”.

p. 197 ¿dónde está la naturaleza romántica?

¿Cuál es aquí la poesía de los retiros, dónde están las mari-

posas que parecen flores traslúcidas, los pájaros mágicos, el arroyo cantor? ¡Pobre fantasía de los poetas que solo conocen las soledades domesticadas!

¡Nada de ruiseñores enamorados,
nada de jardín versallesco, nada de panoramas sentimentales! [...] Aquí,

de noche, voces desconocidas, luces
fantasmagóricas, silencios fúnebres. Es la muerte, que pasa dando la vida. Oyese el golpe de la fruta, que al abatirse hace la promesa de su semilla

p. 272-273

Where is that solitude poets sing of -where are those butterflies like translucent flowers, the magic birds, those singing streams? Poor phantasies of those who know only domesticated retreats! No cooing nightingales here, no Versailles gardens or sentimental

vistas! [...]

At night, unknown voices, phantasmagoric lights, funereal silences. It is death that passes giving life. Fruits fall, and on falling give the promise of new seed

También hay domesticación aquí en este importante pasaje de la obra, en el que el personaje se expresa con ironía evocando los autores románticos que hablan de la belleza de la naturaleza como algo benévolo; el autor testimonia que la naturaleza selvática no es para nada versallesca, y esto lo expresa con decepción. Ese sentimiento de decepción lo transmite de nuevo con los sonidos fuertes de la última frase de este pasaje “p” “b” “p” y con la esdrújula del Oyese, que llevaría tilde en la O mayúscula. En inglés es demasiado fluido, como si se diera al lector de la traducción la posibilidad de la esperanza.

3.6. CAMBIO DE REGISTRO

Esto sucede en mucha parte de la obra en la que el autor hace la diferencia entre el castellano que hablan los de Bogotá y la manera de hablar de los que se alejan de la urbe, las consonantes no pronunciadas, la h convertida en g; que el traductor resuelve en un español estándar. En cambio a lo largo de todo el texto, demuestra su capacidad para mantener el ritmo, y aquí lo hace aquí con la letanía.

p. 193

—Camaráa, siempre es mejorcito que nos volvamos. [...] Déjese de güesos, que son guiñosos. Es malo meterse en cosas de difuntos. Por eso dice la letanía: «Aquí te entierro y aquí te tapo; el diablo me yeve si un día te saco».

p. 268

Comrade, he said, I think it's better we get back [...] Leave those bones, for there's a hoodoo on them. It ain't good to meddle with dead ones. That's why the litany says: *Here I bury you, here I cover you; the devil take me, if I ever uncover you.*

3.7. COMPENSACIÓN

p. 131 itinerario de viaje

En la ranhería autóctona de Ucné nos regaló un cacique tortas de cazabe y discutió con el Pipa el derrotero que debíamos seguir: cruzar la estepa que va del Vichada al caño del Vúa, descender a las vegas del Guaviare, subir por el Inírida hasta el Papunagua, atravesar un istmo selvoso en busca del Isana bramador, y pedirles a sus corrientes que nos arrojaran al Guainía, de negras ondas.

p.189

In the native village of Ucné a cacique gave us cassava cakes and discussed with Pipa the route we should follow: across the plain between the Vichada and the Vúa rivers,

downstream to the mouth of the Guaviare, up the Inírida to the Papunagua, across the jungle isthmus to the roaring Isana, and have its currents bear us to the black waters of Guainía.

La dureza del itinerario y casi su imposibilidad asegurada es dada en español con la fuerza de los infinitivos cruzar, subir, atravesar; en inglés los infinitivos son remplazados por preposiciones que dan por sentado que llegarán a su destino. Las perspectivas de lo que se avecina son diferentes. Pero el traductor equilibra estas sensaciones con el siguiente pasaje, en el que hace explícita la dureza de la ruta que van a emprender, dando explicaciones sobre la seguridad y facilidad del viaje, seguridad y facilidad que no aparecen en el original.

p. 131

Este trayecto, que implica una marcha de meses, resulta más corto que la ruta de los caucheros por el Orinoco y el Casiquiare.

p. 189

The trip would involve several months, yet it was shorter than the one followed by Barrera and his gang. They were traveling to the Guainía by Orinoco and the Casiquiare rivers, a safer, easier but longer journey

Aquí el traductor hace énfasis en la dureza del itinerario, especificando los lugares por donde pasan, lo que en español no se hace.

CONCLUSIÓN

En lo que se refiere al paisaje, y en el caso de esta narración en particular, en donde las historias que se cuentan son secundarias, diría que le es imposible al traductor ser fiel a un paisaje que no conoce. Pues preguntémosnos, ¿se puede ser fiel a algo sin conocerlo? Pero la discusión aquí, y de ahora en adelante en traductología, no puede seguir siendo la de la fidelidad- infidelidad. El traductor percibe las múltiples voces que

habitan la narración en esa lengua extranjera, los extraños sonidos, las angustias, los temores, las sorpresas. Su esfuerzo es inmenso para transmitir una extrañeza que él mismo no alcanza a comprender en su totalidad. Quizás podríamos decir eso de todo texto; ningún texto se comprende en su totalidad. La traducción más que un acto lingüístico, terminológico, es un acto hermenéutico y un acto de valentía. El traductor seguramente nunca ha podido ser fiel, a través de la historia. Pero esto nunca ha impedido que el traductor abra vías de acceso, en nuestro caso a paisajes nuevos y a sensaciones inesperadas, pero lo más importante es que *el traductor invita al viaje*.

Debemos agregar un quinto paso a los cuatro que plantea Steiner en el desplazamiento hermenéutico en traducción –*la confianza preliminar*, es decir la lectura desprevenida del texto que se va a traducir; *la agresión*, que es incursiva y extractiva, el lector deja de ser desprevenido y se vuelve selectivo; *la incorporativa* en la que se realizan importaciones de significado y forma, el lector se va transformando en traductor; y *la restitativa*, que implica la creatividad y juicio del traductor inmerso ya en la aventura de la transferencia–. El quinto paso que quiero hacer visible (y que lo plantea Gadamer) es el de la *apropiación* de la cual es “víctima” el traductor y, por ende, la traducción; a medida que se da ese trasegar de ida y vuelta, el texto fuente va tomando posesión del traductor y de la traducción, las estrategias traductivas se vuelven insuficientes, perdiendo, por lo tanto, sistematicidad. El traductor atrapado por el texto fuente, crea así una traducción quizás infiel, pero con seguridad potente y por ende trascendental.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones de *La Vorágine* consultadas:

Rivera, José Eustasio, *La Vorágine* (2006). Prólogo de Germán Espinosa. Bogotá: Editorial Panamericana.

Rivera, José Eustasio, *La Vorágine* (1984). Prólogo de Juan Luis Panero. Bogotá: Círculo de lectores, S.A.

Rivera, José Eustasio, *La Vorágine* (1976). Prólogo y Cronología de Juan Loveluck. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

Rivera, José Eustasio, *La Vorágine*, <http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/libros/brblaa619043.pdf>

Rivera, José Eustasio, *The Vortex* (2003). Traductor Earl K. James. Ed. Panamericana, Bogotá.

Otras obras consultadas sobre *La Vorágine*:

Pachón Farías, Hilda Soledad (1993). *Los intelectuales colombianos en los años veinte: El caso de José Eustasio Rivera*. Bogotá: Colcultura.

Ordoñez, Montserrat (comp.) (1987). *La Vorágine: Textos Críticos*. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana

Herrera, Luis Carlos, S.J. “José Eustasio Rivera, poeta y novelista” en *Gran Enciclopedia de Colombia*, El Tiempo, Literatura I, (2008) pp. 265-278.

Obras sobre el viaje y la lectura:

Larrosa, Jorge (1998). *La experiencia de la lectura. Estudios sobre lectura y formación*. Barcelona: Laertes

Obras sobre la poesía popular colombiana:

Pardo Tovar, Andrés (1966). *La poesía popular colombiana y sus orígenes españoles*, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/ppopular/presenta.htm>

LA VISIÓN DEL MATRIMONIO EN
EL POEMA DE JOHN LYDGATE
“PAYNE AND SOROWE OF EVYLL
MARYAGE” (PAIN AND SORROW OF
EVIL MARRIAGE)

JOSÉ ANTONIO ALONSO NAVARRO
Universidad del Norte



RESUMEN

El objetivo de este artículo es llevar a cabo un análisis acerca de la visión que se ofrece del concepto de matrimonio en el poema de John Lydgate “Payne and Sorowe of evyll maryage” al tiempo que se hace un repaso general del matrimonio como institución social en la Edad Media a partir de su establecimiento e institucionalización.

Palabras clave: matrimonio, Edad Media, John Lydgate, institución social.

ABSTRACT

The aim of this article is to carry out an analysis of the concept of marriage as viewed in the poem written by John Lydgate “Payne and Sorowe of evyll maryage” while conducting a general review of marriage as a social institution in the Middle Ages from its establishment and institutionalization.

Keywords: marriage, Middle Ages, John Lydgate, social institution.



EL POEMA DE JOHN LYDGATE LLAMADO *PAYNE AND SOROWE OF Evyll Maryage* (Pain and Sorrow of Evil Marriage) puede encuadrarse dentro una de las siguientes categorías: la sátira, el género de los fabliaux (o pequeños cuentos llenos de comicidad y desparpajo y algo de tono erótico), los poemas de tipo secular, los tratados didácticos, y los textos homiléticos dentro de los siglos XIII y XV fundamentalmente. Todos estos textos, de alguna manera, ponen de relieve todos los tópicos de una institución como el matrimonio o expresan lo que el pueblo llano y la aristocracia opinaba en circunstancias puntuales acerca de este.

Eve Salisbury (2002) llama la atención sobre el hecho de que el matrimonio, que se convirtió en un sacramento muy respetable durante el siglo XII, pudiera estar sujeto en el ámbito literario a la parodia, la sátira y la crítica. Poemas análogos como el que presentamos revelan los aspectos positivos y negativos del matrimonio o sus gozos y desventuras desde un punto de vista cómico y festivo. La Edad Media, indica Salisbury, toma muy en cuenta la concepción del matrimonio que se tiene en el mundo clásico griego y romano y en la diversidad de los textos bíblicos; concepción que apunta “a la fuerza de la fusión de dos cuerpos en un alma” (...) y/o “dos almas en un solo cuerpo” (Salisbury 2002).

En el Génesis se coloca en el mismo centro de la creación a la unión marital estableciéndose vínculos muy compactos entre lo divino y lo humano. El monje cisterciense francés Bernardo de Claraval (1090-1153) relaciona el matrimonio (espiritual) con el deseo del alma de buscar el gozo a través del abrazo con Dios. Para Bernardo de Claraval el matrimonio adquiere el sentido metafórico de la sublimación al igual que en la concepción de San Jerónimo y de San Agustín de Hipona.

Para San Jerónimo¹, especialmente, el matrimonio perfecto no acepta el deseo sexual considerando que la relación sexual causa impureza. Además, este sustenta la firme creencia de que el matrimonio es indisoluble. En el libro de *Tobías* se hace referencia al contrato matrimonio, contratos que se remontaban hasta el siglo V a. de C. En el libro de *Tobías* se habla del matrimonio entre Sara y Tobías, sin que esta unión implique necesariamente el amor o algún tipo de cohabitación sexual obligada.

1. En la carta a Joveniano, Jerónimo escribe: “El placer por la carne era desconocido hasta el diluvio universal; pero desde el diluvio se nos han embutido las fibras y los jugos pestilentes de la carne animal... Jesucristo que apareció cuando se cumplió el tiempo, volvió a unir el final con el principio, de manera que ya no nos está permitido comer más carne (...) y por eso os digo, si queréis ser perfectos, entonces es conveniente no comer carne”. (*Adversus Jovinianum* 1,30).

En casi todo el Antiguo Testamento el propósito del matrimonio era tener hijos. El amor no era ni la causa ni la fuente primordial del matrimonio. San Agustín de Hipona concede un gran valor al matrimonio como institución y reconoce el sentir de la filosofía jurídica acerca del matrimonio en la época imperial como la unión perfecta de los cuerpos y de las almas basada en una entrega incondicional y sin reservas.

San Agustín añade que la esencia del matrimonio estriba sobre todo en la fusión de las almas y no tanto en la unión carnal. En su concepción particular es el valor de la *fides* y no de la *commixtio carnis* lo que conforma el matrimonio en esencia. En el Nuevo Testamento la Virgen María y su esposo José nos ofrecen un perfecto y acabado modelo de perfección. En el Nuevo Testamento, además, puede interpretarse el episodio de las Bodas de Caná como el origen divino de la sociedad conyugal. San Agustín confirma esto al referirse a los

conceptos de la *propagatio* y de la *conformatio*. El primer concepto resalta la obra del hombre destinada a la reproducción, y el segundo destaca el compromiso auténtico de Dios dentro del matrimonio.

Los ascetas llegaron a radicalizar cualquier noción en torno al matrimonio (llegando incluso a renegar de este) imponiendo en el mismo la virginidad y la continencia.

Los eustazianos, por su parte, se convirtieron en grandes enemigos del matrimonio y la familia, y los maniqueos y gnósticos renegaron en el matrimonio de la unión sexual y de la generación. San Agustín modera las opiniones contrarias al matrimonio y a toda actividad sexual dentro de su ámbito, afirmando que el matrimonio consiste en el modo lícito y decoroso de usar de él con miras a la propagación de la prole y no al goce libidinoso. San Pablo compara la relación de un esposo y una esposa en el contexto del matrimonio con el de Cristo y su Iglesia. A su vez, San Pedro² concibe los deberes de los esposos y de las esposas dentro de una vida regida por la pureza y el temor de Dios.

2. “También vosotras, esposas, obedeced a vuestros maridos (...) observando (una) vida pura y en el temor de Dios. Que vuestro adorno no sea exterior en peinados, adornos de oro o vestidos lujosos, sino que sea el interior del corazón, lo incorruptible de un espíritu manso y silencioso. Esto es valioso ante Dios. Asimismo, vosotros, maridos, dirigíos prudentemente con vuestras esposas (...) para que no encuentren obstáculos en la oración” (Pedro 3:1-7).

San Juan Crisóstomo³ afirma que la prosperidad del matrimonio se cimenta en el amor recíproco, en la confianza y en el respeto mutuos. A partir del siglo XII en adelante, cuando el matrimonio se convirtió en sacramento, fue posible evitar ciertos abusos maritales ejercidos contra la esposa por parte de la nobleza y aristocracia. Esto derivó, además, en dos

tipos diferentes de matrimonio: el matrimonio laico (defendido por la aristocracia francesa) que estaba destinado a salvaguardar el orden social, y el modelo eclesiástico, que se centraba eminentemente en salvaguardar el orden divino.

Salisbury (2002) explica que la aristocracia propugnaba y defendía un sistema de matrimonio tradicional y patriarcal que limitaba la elección de los jóvenes casaderos en términos de pareja. Los matrimonios eran concertados por los padres que buscaban alianzas sociales y políticas con otras familias de la comarca.

El modelo eclesiástico exige el consentimiento mutuo de las partes y que los votos se lleven a cabo en un lugar público en presencia de testigos. Sin embargo, el derecho canónico permitía la cláusula *sub virga et potestate*, esto es, autorizaba al esposo a ejercer autoridad sobre la esposa en asuntos jurídicos y domésticos. A partir de los dos siglos siguientes “marriage ordinances were increasingly clarified and a definitive set of rules and regulations eventually disseminated to the public”. (Salisbury 2002:1).

En algunos países como España, el matrimonio en la Alta Edad Media constituye una institución basada en el derecho germánico. A partir del siglo XII, el matrimonio comienza a sacralizarse y a perder sus tradicionales raíces godas. Durante la Alta Edad Media, en España, el matrimonio legal se dividía en dos fases, los esponsales y la entrega de la esposa. Generalmente, el matrimonio era pactado entre el padre de la mujer y el marido, sin necesidad de obtener el consentimiento de la mujer. El novio pagaba una dote que consistía en la entrega de un patrimonio en tierras, castillos, o siervos que se hacía constar por escrito en un documento legal llamado *carta de arras*. Culminada la boda, que se llevaba a cabo a través de una ceremonia solemne, la mujer abandonaba la casa paterna y se iba a la casa de su esposa para habitar con él (*traditio puellae*).

Era el momento en que la patria potestad recaía sobre el esposo. Transcurrida la noche de bodas, la esposa recibía un obsequio de su marido a cambio de su virginidad (*matutinale donum*).

3. San Juan Crisóstomo, por otro lado, despotricó en sus sermones contra las extravagancias en el vestir de las mujeres (solteras y casadas).

Durante la Baja Edad Media el matrimonio se fue convirtiendo en un rito sacramental que fundamentaba el casamiento en el consentimiento mutuo de los contrayentes y en la “gracia sacramental”. En la literatura inglesa del siglo XIV en adelante, especialmente, en algunas obras de Geoffrey Chaucer, se tocan temas que surgen antes ciertos cambios económicos, sociales, y políticos que se producen en la sociedad y que conviven con la aparición de cierto número de mujeres que desafían la autoridad conferida tradicionalmente al varón dentro del matrimonio. Entre estos temas destacamos la preocupación extrema del varón por la castidad de la mujer, su preocupación por convertirse públicamente en un marido cornudo (*cuckold husband*) o en un marido calzonazos (*hen-pecked husband*), la magnificación del vigor sexual y el temor a hacer el ridículo en el lecho. Estos temas dan como resultado, a su vez, un conjunto de obras que versan sobre la misogamia o el odio u oposición al matrimonio.⁴

El concepto de *mundus inversus* remite de una dislocación o trasposición del universo marital en la que las mujeres que vapulean a sus maridos aparecen representadas en tallas eclesiásticas, en los márgenes de manuscritos o en los *fabliaux* y, en consecuencia, en una visión burlesca del matrimonio como institución, en una visión anti-clerical del estamento religioso, y en una parodia sexual de los esposos que rompe con la idea de la “santificación” de los mismos. Esta visión distorsionada del matrimonio o alejada de lo sacro y de cualquier idea de

sublimación religiosa arraiga en obras como *Dame Sirith* e *Interludium de clerico et puella*. No obstante, a pesar de su visión cómica y de los temas que trata, como el engaño de carácter sexual, la infidelidad, o la necesidad del marido engañado, los *fabliaux* ingleses tratan de frenar e impedir, en opinión de Melissa Furrow (en Salisbury 2002), una conducta moralmente ilícita y reprobable, en lugar de favorecerla.

Salisbury (2002) menciona *The Wright's Chaste Wife*, obra en la que una joven esposa defiende su castidad ante tres pretendientes que tratan de minar su voluntad. En cambio, la obra *A Talk of Ten Wives on Their Husbands' Ware* aborda una línea temática diferente al ofrecer en un estilo predominantemente eufemístico una visión femenina un tanto osada para la época de los atributos del esposo.

4. A este respecto Salisbury (2002) apunta: "As in most comedy, so in comic and satiric misogamy, the humor derives from a clear incongruity between what is and what should be; between legal and social models and situational ethics, on the one hand, and actual human behavior, on the other; between institutionalized male superiority and occurrences of marital *mundus inversus*".

El poema constituye todo un auténtico ejercicio léxico de creatividad e imaginación. En ocasiones, la infidelidad matrimonial está aderezada con ciertos toques de anti-clericalismo, algo común en los siglos XIV y XV. En el poema *The Meaning of Marriage*, que menciona también Salisbury (2002), el viejo esposo es maltratado por su joven esposa y además, engañado por ésta cuando la joven tiene relaciones con un sacerdote.

La literatura satírica y cómica de los *fabliaux* ingleses o franceses contrasta con obras de carácter didáctico en las que se tocan temas como el matrimonio y las relaciones familiares con un sentido instructivo, dogmático y moral. La obra *Gesta Romanorum* contiene historias moralizadoras que tratan de

preservar los aspectos positivos del matrimonio al tiempo que tratan de entretener a sus lectores u oyentes. El tratado (*treatise*) de Wycliff sobre el matrimonio contiene principios teológicos que se utilizan con el fin de aconsejar a los destinatarios del mismo acerca de cómo deberían tratarse mutuamente maridos y esposas y acerca de cómo deberían educar a sus hijos. De manera adicional, en el tratado se ofrece una definición para dos tipos de matrimonio: uno entre Cristo y la Iglesia, y otro entre hombres y mujeres de mutuo acuerdo.

El tratado⁵ se refiere a la virginidad como un estado superior que solo unos pocos pueden alcanzar y expone que el matrimonio debería tener como finalidad la procreación o servir como una medida frente a la fornicación.

Estos tratados didácticos se alternan asimismo con poemas de tipo secular en los que se tiende a parodiar las instituciones oficiales a la luz de la permisividad de ciertas festividades concurrentes sobre todo a finales de la Edad Media en Inglaterra y en los que se muestran abiertamente la luz y la oscuridad del matrimonio. Los personajes que predominan en este tipo de poemas seculares son la mujer virtuosa, el infortunado anciano, la joven esposa dominada por la pasión y un pretendiente apasionado. El poema de John Lydgate *Payne and Sorowe of Evyll Maryage* (Pain and Sorrow of Evil Marriage) ofrece un enfoque bastante negativo del matrimonio y en su fuero interno el poema construye un perfil de la mujer que recurre a todo tipo de tretas y artimañas para engañar, que es caprichosa, rebelde y dominante además de inconstante, vanidosa, hipócrita y mezquina.

Y tal como apunta Eve Salisbury: "(...) the treatise spends considerable time addressing household governance, reminding husbands to love their wives and to refrain from beating them "without reasonable cause" (Salisbury 2002).

John Lydgate of Bury (en torno a 1370-1451) nació en

Lidgate, Suffolk, Inglaterra. Fue monje en el monasterio benedictino de Bury St. Edmunds.⁶ Tocó casi todos los géneros chaucerianos, excepto aquellos que resultaban inadecuados a su condición de religioso: los *flabiaux*. Escribió poemas alegóricos, fábulas y romances. Sus obras más destacadas son el “Libro de Troya”, el “Asedio de Tebas” y la “Caída de los Príncipes”. Como traductor, se destacó al traducir los poemas de Guillaume de Deguileville al inglés. Fue un gran admirador de Geoffrey Chaucer y amigo de su hijo Thomas.

El poema de Lydgate “Payne and sorowe of evyll maryage” (Pain and sorrow of evil marriage) está extraído del manuscrito Bodleian Library MS Digby 181 (SC 1782), fols. 7a-8b en la versión de Eve Salisbury (2002). Existen, no obstante, otros manuscritos que contienen el poema en sí: El MS Cambridge University Library MS Ff. 1.6, fols. 155a-156b (c. 1500); el MS de la Biblioteca Británica Harley 2251, fols. 45a-51a (1464-83); y el Rome Engl. Coll. MS 1306/1127/A.347, fols. 80b-82a (1436-56). El poema consta de 126 versos repartidos en 18 estrofas de 7 versos cada una y está dirigido al público en general pero sobre todo a un sector formado por jóvenes varones e ingenuos en edad casadera que desconocen los ardidés de las mujeres y del matrimonio en general, no solo como estado civil y eclesiástico, sino como un proyecto prolongado de vida.

El poema está escrito en clave de humor aunque su intención sigue siendo la de advertir con cierto propósito moral y de autoridad contra los malos matrimonios que pueden pasar trágica factura en el ánimo espiritual y físico de quienes se embarquen ciegamente en ellos. Desde el principio el poema de Lygate quiere recurrir a una serie de argumentos indirectos a través de la arquitectura de una imagen negativa de la mujer-esposa que persuadan al oyente-lector juvenil a evitar tomar una decisión precipitada que le haga formar parte de aquellos que son esclavos de sus falsas esposas.

El poeta tratará de revestir sus argumentos con alguna cita

que otra y mencionará a algunos personajes históricos ilustres y relevantes que tengan como finalidad persuadir y convencer con más eficacia y servir como referentes retóricos, dialécticos y de cierto peso. Las sentencias morales y graves suelen formar parte del material homilético, didáctico, moral y doctrinal. El poema no está exento de cierta ironía acre y un sarcasmo no menos ácido.

Allí vivió prácticamente toda su vida desde los quince años dedicado al cultivo del espíritu y de su gran pasión, la literatura.

El narrador del propio poema al que podíamos identificar con el propio Lydgate, se pone él mismo al frente de un discurso narrativo en primera persona y se erige como ejemplo de alguien que también fue tentado y seducido por los encantos de una bella dama, pero deja claro que el consejo sabio de unos ángeles lo libraron de caer en la trampa del matrimonio. En este sentido, la mujer representa o simboliza lo terrenal y lo mortal, la vanidad, la falsedad, y el camino errado y, por ende, la perdición moral mientras que los ángeles constituyen el buen camino, el juicio y la razón, la luz y la lúcida y preclara guía moral, la salvación del alma y de la mente, el bienestar y la felicidad.

Por otra parte, Lydgate despoja al matrimonio de cualquier asociación a un modo de vida honesto y virtuoso y afirma taxativamente que a este suele accederse por el camino de la lujuria y no por el deseo de llevar una vida moralmente ejemplar. El estado del matrimonio es comparado, según el poeta, a los peligros del infierno. La mención al propio Dios en su papel de evitar que el narrador “experiencial” caiga en el error del matrimonio está destinado a provocar en el lector un fuerte rechazo por el propio matrimonio y sus lazos (o responsabilidades y cargas) y por la propia mujer-esposa, de la que se trata de crear constantemente una imagen negativa y antipática que linda con la misoginia más radical y explícita.

Algunas estrofas nos hacen recordar las parábolas bíblicas escritas con el propósito de transmitir una enseñanza destinada a ser recordadas con gran facilidad en el tiempo. Otras envuelven imágenes metafóricas de gran viveza como aquella que anuncia que “quien toma una esposa está destinado a zozobrar como una barcaza en medio de una gran tempestad, y de gozar de la libertad pasa a sufrir la esclavitud.” Pero el poema no solamente agrade y degrada a la mujer también desprecia y ridiculiza a los hombres que se someten a las mujeres arrogantes. El insulto hacia este tipo de hombre suele ser constante, en especial hacia aquellos que no dudan en humillarse y rebajarse a sus esposas a la hora de acatar sus deseos.

La mujer-esposa es vista en el texto en general como inconstantes, falsas, soberbias y caprichosas. Además, tenemos la impresión que, según Lydgate, la hermosura que caracteriza a muchas de ellas no debe ser causa de admiración sino de perdición a la hora de reforzar el poder tentador de la mujer a la hora de tratar de lograr sus propósitos más funestos y reprobables.

En ocasiones, el poeta lleva a cabo un “discourse shifting” y pasa de un discurso ideológico indirecto hecho a base de expresiones desviadas y lejos de un criterio lineal a recurrir a sentencias manifiestamente directas y transparentes que revelan su juicio y criterio ante la cuestión del matrimonio: “El matrimonio es un constante sinvivir”. No puede evitarlo. Su condición de hombre de iglesia le impide permanecer mucho tiempo encorsetado en una dialéctica escolástica que resulte poco comprometida. Para reforzar su opinión subjetiva y taxativa recurre a la experiencia de quienes han alcanzado ya su veteranía dentro del matrimonio y la utiliza como ejemplo y prueba manifiesta de sufrimiento, martirio y aflicción. Y para rematar el pésimo concepto que el autor posee de la esposa y del matrimonio, recurre al argumento bastante efectivo que

sitúa a la mujer-esposa como enemiga principal del propio esposo a la par que anuncia la degradación y corrupción del propio matrimonio y la destrucción de los valores principales que podrían asociarse a él, como el compañerismo, la ayuda mutua, la sinceridad y lealtad entre ambos, la mutua comprensión, el respeto, la tolerancia y la solidaridad recíproca.

Todos esos valores se echan en falta y brillan por su ausencia dentro del poema en sí. El nivel de tensión discursivo sube de tono, además, cuando la esposa, lejos de apoyar al marido y de solidarizarse con él en la desgracia, lo humilla más y le atribuye con descaro la causa de los males que ambos padecen y esa misma tensión alcanza su clímax cuando se toca lo máspreciado del varón: su virilidad, virilidad asociada a su autoestima como hombre, como ser dominante o dominador.

La “castración” del varón se produce en tanto en cuanto la esposa cuestiona y pone en duda la capacidad potencial del varón para ejercer un rol sexual primario y efectivo en la cama como amante. Esa forma de actuación en la esposa reduce más al hombre a la condición de ser “dominado”, a un estado de víctima infeliz humillado y segregado del grupo de hombres potencialmente viriles. Se produce en este punto, por lo tanto, un nuevo intercambio de papeles en el que el hombre pierde su condición de “macho dominante” a “macho dominado”. Se trata de una agresión verbal, pero psicológicamente reductora y deconstructora de ciertos valores que resultan esencialmente motivadores en la conducta sexual del varón. Sin embargo, seguidamente se nos dice en el poema que esta afrenta verbal se materializará en términos reales en una angustiada y turbulenta infidelidad en la que el marido pasará a ser ridiculizado socialmente directa o indirectamente a causa de ello.

El poeta critica asimismo la ausencia de valores morales y

espirituales de la mujer al poner de relieve el interés de aquella por los aspectos materiales del culto religioso en detrimento de los aspectos religiosos asociados a la devoción de los santos y sus reliquias. La conclusión final posee, si cabe, el tono autoritario moral y didáctico más acentuado cuando el poeta se dirige directamente a los jóvenes y les emplaza a evitar un calamitoso matrimonio con una mujer de doble filo, es decir, falsa y sagaz que guíe a su esposo siguiendo sus propios caprichos y su propia veleidad haciendo uso de una afirmación apocalíptica y condenatoria propia de los apocalipsis: “o sino lo pagaréis caro (lit. “caeréis en la trampa). El texto contiene determinado tono bíblico que trata de conceder cierto revestimiento moral y dogmático al texto. El tono otorga esa “musicalidad”, esa voz propia de los sermones y homilias destinados en la Edad Media a ser creídos a pies juntillas.

Por otra parte, no faltan en el mismo texto las referencias a ciertos santos como personas de autoridad a los que se tilda de ángeles: Pedro Corbelio, Juan Crisóstomo y (San) Lorenzo.⁷ Dijimos antes que tras la tonalidad moral del poema y la voz grave y circunspecta en términos morales del poeta, se esconde una cierta veta de comicidad. Al menos esa es la recepción que puede tener el lector moderno de hoy en día. Llama la atención esa mezcla de ironía y humor en la parte en la que el poeta denuncia la existencia de un grupo de necios infaustos infelizmente casados que le instan a unirse a su aflicción a través de su unión matrimonial con una hermosa dama. Las referencias mitológicas y astrológicas sirven de excusa de igual manera para arrancar una sonrisa al menos jocoso de los lectores. Nótese la referencias a Febo y a Géminis y a su conjunción armónica entre ambos para propiciar la lujuria y la felicidad. Y añade más comicidad al poema la “musiquilla” de seriedad y circunspección latente, como hemos dicho ya, a lo largo de todo el poema.

El estilo del texto está caracterizado, sin dejar de ser

directo en términos generales, por ciertas dosis de sencillez y simplicidad en su sintaxis y léxico religioso (tan conocido por los hombres y mujeres del Medievo) y apoyado por el formato poético y, por ende, por la rima de las terminaciones de las últimas palabras en cada uno de sus versos. El poema también se concibió en la escritura para ser recitado porque este hace uso de las típicas fórmulas destinadas a la oralidad y al despliegue auditivo. “*Take hede and lerne: take heed and learn*” constituye una de ellas.

San Lorenzo (c. 10 de agosto de 225-10 de agosto de 258) se toma como modelo de autoridad moral y de mártir cristiano.

El lenguaje es el resultado de la fórmula o ecuación combinatoria: Biblia, Apocalipsis y Religión. Hay referencias a Dios, a la Trinidad, al infierno, a los ángeles y santos, etc. Nótese la mención a la figura e imagen de la “serpiente” (*serpent*), asociada esta siempre al demonio o al diablo. Este lenguaje se erige, por otro lado, como el esqueleto externo sobre el cual va a cimentarse su contenido dogmático e ideológico desde el inicio del poema hasta su conclusión final.

El lenguaje es también fatalista y propenso a anticipar siempre en el futuro un final trágico y negativo. Y todo este lenguaje en conjunto estará mimetizado y abocado a una única direccionalidad: servir de advertencia contra un mal matrimonio, advertencia que alcanzará su máximo cénit al final del poema, en sus dos últimos versos: *Wherfore, yonge men, to eschewe sorowe and care,/Withdrawe your foot, or ye fall in the snare.* (Así pues, jóvenes muchachos, si deseáis evitaros sufrimiento y preocupaciones innecesarias, guardaros del matrimonio o lo pagaréis caro: lit. “retirad el pie o caeréis en la trampa”).



TRADUCCIÓN EN PROSA DEL POEMA DE JOHN LYDGATE “PAYNE and sorowe of evyll maryage” (pain and sorrow of evil marriage) por José Antonio Alonso Navarro. El texto original puede encontrarse en el siguiente enlace: <http://d.lib.rochester.edu/teams/text/salisbury-trials-and-joys-payne-and-sorowe-of-evyll-maryage>

Prestad atención y sabed, hijo mío, que el pasado no volverá nunca más. En la juventud aplicaros al cultivo de las virtudes y no permitáis que el pecado haga mella en vuestro corazón para que en vuestra vejez no os lamentéis ni del tiempo perdido ni de la falta de sabiduría. Tened esto que os digo siempre presente.

Gloria a Dios, y alabanzas y bendiciones a Juan, Pedro y también a Lorenzo, que me protegieron del diluvio de la peste mortal y de la tormenta de la mortífera violencia e impidieron que enloqueciera bajo el yugo y los lazos del matrimonio.

Por tener la determinación de tomar esposa y casarme por voluntad propia con una dama muy hermosa con quien pasar el resto de mi vida llevado por mi terquedad, un grupo de necios que vivían en la desgracia trataron de hacer que sufriera tanto como ellos.

Me acosaron sin tregua y me instaron a que me uniese a ellos haciéndome partícipe una y otra vez de la sufrida vida que padecían mientras ponían en peligro mi alegría y se regocijaban noche y día al querer contar con un compañero que viviera con ellos en la desgracia.

Pero Dios, en su gracia, me protegió en virtud del sabio consejo de estos tres ángeles que me libraron de las puertas del infierno en ese momento de vacilación en que los jóvenes andan fogosos y el resplandeciente Febo se halla en Géminis, la estación de la lujuria y la felicidad, justo cuando estaba a punto de casarme en la primera ocasión.

Puse mi corazón en una dama que sobresalía por su hermosura y esa misma hermosura me condujo a la esclavitud bajo el yugo de la eterna tribulación. Sin embargo, Dios, en su infinita bondad, a

través de los ángeles que antes me oísteis mencionar, impidió que me adentrara en los peligros del infierno.

Entre estos ángeles, que hacían tres, apareció uno procedente del Sur que habló primero profiriendo una sentencia de la Trinidad bien conocida. Este ángel se llamaba “Juan Pico de Oro”, el cual concluyó con una sentencia notable que decía que las esposas por costumbre son de humor variable.

Después de Juan, tal como dice la historia también, para confirmar la debilidad de las esposas, Pedro Corbelio afirmó claramente que estas son falsas de corazón, taimadas, impacientes y también soberbias, y cuanto más desean algo, más vociferan.

Quien toma una esposa está destinado a zozobrar como una barcaza en medio de una gran tempestad, y de gozar de la libertad pasar a sufrir la esclavitud. Las esposas de buena talla son tan arrogantes que los maridos no se atreven a contradecir sus deseos, sino que, por el contrario, se arrastran vilmente y obedecen como corderitos.

El esposo vive siempre turbado, pues antes de poner fin a un quebradero de cabeza en seguida le sobreviene otro. Todos los días su esposa le somete a un duro batallar al ser capaz esta de cambiar su humor con facilidad y mentir fingiendo decir la verdad. Con todo ello lo que consigue es convertir a su esposo en un ignorante jamelgo sin ninguna posibilidad de escapar de su condición.

De este modo el matrimonio es un constante sinvivir. Los esposos con experiencia son conscientes de su martirio y eterno pesar. Justamente hay una sentencia que versa sobre las esposas que gobiernan solas la hacienda cuando estas osan imponerse a sus esposos.

Y si el esposo prospera, la esposa dirá que ello es debido a su prudente administración, pero si es todo lo contrario, dirá que es por su mala administración. Si son pobres y caen en desgracia, entonces dirá que es por su desatino e ignorancia. En cualquier caso, la esposa siempre echará al esposo la culpa de todo.

Y si resulta que el esposo no es un buen amante en el lecho,

entonces su esposa le pondrá unos cuernos más grandes que los de un toro Miura, lo que hará que por fuera el desventurado esposo resulte alegre y por dentro lleve una triste procesión.

Y si se pierde algún bien de la casa, ya sea por la mañana o por la tarde, entonces el rampón del esposo se llevará siempre la parte más sufrida.

La verdad es que el esposo tiene motivos de sobra para preocuparse por la esposa, los niños, la hacienda y los criados, y si de bienes carece el esposo, la esposa jurará y perjuraré una y otra vez que “el esposo es un despilfarrador y que nunca prosperará en la vida”. Pero Salomón dijo que hay tres cosas que hacen que los esposos abandonen sus hogares: las esposas de mal genio, la lluvia y el humo negro.

Las esposas son como las bestias, muy inconstantes en sus deseos inalterables; como una golondrina insaciable y como Caribdis que vive en las aguas turbulentas. Pero además, las esposas son como una ola en calma, llena de peligros, capaz de engatusar y de arrastrar a la perdición al mismo tiempo y como las sirenas, que son propensas a la inconstancia.

Las esposas se complacen en ver y ser vistas y con frecuencia buscan la compañía de otras personas tratando de caminar en grupo por el campo. También les complace asistir al teatro y, si son hermosas de rostro, se sientan en lugares altos, pero si son feas, se muestran afables en medio de toda clase de flirteos y devaneos.

Por su naturaleza, las esposas se regocijan en poner falsamente un rostro de santidad durante la liturgia y cuando se dirigen a los santuarios a visitar a sus amigas, más les agrada acercarse a las piedras preciosas que las albergan que a las reliquias y a los huesos de santos. Y el colmo hallamos cuando estas no buscan besar los santos sepulcros a la manera tradicional para obtener el perdón de sus pecados, sino las jóvenes y lozanas imágenes que allí se hallan.

Y para concluir y no extenderme demasiado acerca del matrimonio de los necios sin miras que cayeron en él, os diré que no hay veneno más doloroso y dañino ni una serpiente más espantosa y

peligrosa que una esposa de doble filo. Así pues, jóvenes muchachos, si deseáis evitaros sufrimiento y preocupaciones innecesarias, guardaros del matrimonio o lo pagaréis caro (lit. "retirad el pie o caeréis en la trampa").

Explicit

BIBLIOGRAFÍA

1. Duby, Georges. *Medieval Marriage: Two Models from Twelfth-Century France*. Trans. Elborg Forster. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

2. Edwards, Robert R., and Stephen Spector, eds. *The Olde Daunce: Love, Friendship, Sex and Marriage in the Medieval World*. Albany: State University of New York Press, 1991.

3. Gies, Frances, and Joseph Gies. *Marriage and the Family in the Middle Ages*. New York: Harper & Row, 1987.

4. Helmholz, R. H. *Marriage Litigation in Medieval England*. London: Cambridge University Press, 1974.

5. Hugo, John J. *St. Augustine on Nature, Sex, and Marriage*. Chicago: Scepter, 1969.

6. Joyce, George Hayward, S. J. *Christian Marriage: An Historical and Doctrinal Study*. Second ed., rev. and enl. London: Sheed & Ward, 1948.

7. LeClerq, Jean. *Monks on Marriage: A Twelfth-Century View*. New York: The Seabury Press, 1982.

8. Leyerle, John, ed. "Marriage in the Middle Ages: Introduction." *Viator* 4 (1973), 413-18.

9. McFarlane, Alan. *Marriage and Love in England: Modes of Reproduction 1300-1840*. Oxford: Basil Blackwell, 1986. 10.

Noonan, John T., Jr. "Marriage in the Middle Ages: 1. Power to Choose." *Viator* 4 (1973), 419-34.

11. Outhwaite, R. B., ed. *Marriage and Society: Studies in the Social History of Marriage*. New York: St. Martin's Press, 1981.

12. Palmer, Robert C. "Contexts of Marriage in Medieval

England: Evidence from the King's Court circa 1300." *Speculum* 59 (1984), 42-67.

13. Sheehan, Michael M. *Marriage, Family, and Law in Medieval Europe: Collected Studies*. Ed. James K. Farge. Toronto: University of Toronto Press, 1996.

14. Stone, Lawrence. *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*. Abr. ed. New York: Harper & Row, 1979.

15. Teams Middle English Text Series: <http://d.lib.rochester.edu/teams/text/salisbury-trials-and-joys-payne-and-sorowe-of-eyyll-maryage>. From *The Trials and Joys of Marriage* (Eve Salisbury: Editor 2002).

16. Van Hoecke, Willy, and Andries Welkenhuysen. *Love and Marriage in the Twelfth Century*. Leuven: Leuven University Press, 1981.



1. St. Augustine. *The Good of Marriage*. In *Saint Augustine: Treatises on Marriage and Other Subjects*. Trans. Charles T. Wilcox, et al. Ed. Roy J. Deferrari. Washington, DC: Catholic University of America, 1955.
2. Brooke, Christopher Nugent Lawrence. *Marriage in Christian History: An Inaugural Lecture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
3. ---. "Marriage and Society in the Central Middle Ages." In Outhwaite. Pp. 17-34.
4. ---. *The Medieval Idea of Marriage*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
5. Chrysostom, John. *On Marriage and Family Life*. Trans. Catharine P. Roth and David Anderson. Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary Press, 1986.
6. Davies, Kathleen M. "Continuity and Change in

Literary Advice on Marriage." In Outhwaite. Pp. 58-80.

7. Donohue, Charles, Jr. "The Canon Law on the Formation of Marriage and Social Practice in the Later Middle Ages." *Journal of Family History* 8 (1983), 144-58.

INFANCIAS BAJO LOS LAPACHOS
DE ALAIN SAINT-SAËNS: POEMAS
QUE DUELEN

LENI PANE

Academia Paraguaya de la Lengua Española



I*nfancias entre los Lapachos*, es un libro de poemas bilingüe: español-francés del escritor y educador Alain Saint- Saëns. El título parece propio de un libro romántico, sentimental y tierno. Sin embargo, si bien algunos de los poemas nos remiten a una bonita cotidianeidad, el libro nos muestra con fuerza la denuncia de una realidad social muy dura y muy actual, donde los lapachos son la metáfora del Paraguay. Esos poemas duelen. Me duelen.

Me duele que en mi país existan aproximadamente cien familias oficialmente aprobadas por los organismos legales competentes que asumen voluntariamente el trabajo de proteger a un niño o a una niña, por un tiempo, mientras dure el proceso legal que ocasionó la llegada a esa casa, denominada Casa de Abrigo.

Se calcula que son dos mil los niños y adolescentes quienes viven en hogares de abrigo. De estos, según el informe de la ONG Enfoques, solo tres de cada diez hogares de abrigo trabajan en la reinserción del niño o de la niña a una familia. Siete no lo hacen, porque se necesitan más técnicos, más profesionales, más asistentes sociales que trabajen en el complejo caso de restituir un niño o una niña a un ámbito

familiar seguro. El proceso de darle a un niño una familia definitiva toma un año. El tiempo es muy largo, el proceso legal también. Hay demasiada burocracia, demasiada mora judicial.

Mientras tanto varias formas de abuso infantil tienen lugar en las calles. La maquinaria perfectamente organizada de la industria de la miseria se pone en marcha a las 7 de mañana, no antes. Organizadamente se distribuyen niños andrajosos en las esquinas que piden monedas y cuando lo logran rápidamente la llevan a la 'supervisora,' casi siempre una mujer sentada en la vereda con un pequeño papel en la mano en donde constata el aporte de cada uno. ¿Para quién juntan el dinero? ¿Usted...sabe para quién aporta?

Otra forma de abuso son los padres, tíos que alquilan a los lactantes-bebés ¿Se han dado cuenta de que siempre están dormidos, bajo el cruel sol o la lluvia? ¿Se han preguntado qué le dan para que nunca lloren? Hay niños que no son ni contratados ni alquilados, cuyos padres, tíos o abuelos los envían a mendigar con los otros hermanos. No responden a ninguna supervisora, pero deben pedir permiso al 'dueño de la cuadra' y pagar un permiso que puede ser en efectivo, en servicios sexuales o lo que le mande el 'patrón' de la esquina.

Estos niños prefieren no ir a su casa si no llevan dinero suficiente para la bebida o droga de uno de ellos, madre, padre, padrastro, y duermen en la calle, donde conviven con personas de todo tipo de sexualidades, drogadictos y degenerados, quienes a su vez les 'enseñan' a drogarse y convivir con ellos.

Por eso, ¿quién llora al niño que muere en la calle? Nadie. Alain Saint-Saëns, el poeta de *Infancia bajo los Lapachos*, no lo dice porque solo él lo llora en el poema: *Pequeño insecto dañino/ Ha muerto de la calle el niño*. Otros niños y niñas huyendo de la noche en la calle y su olor a podredumbre

Ella mendiga vergonzosa

Un óbolo en el colectivo;

no tienen mas remedio que buscar el refugio en lo que podemos llamar 'su casa' y allí el poeta dice:

Ya viene la noche de desgracia

Con su exceso de caricia

Prohibida y maldita

Del padre a su nenita

De día mendiga, de noche violada en un horroroso e interminable purgatorio del cual esa niña espera que la muerte le ponga fin.

¿Qué será de las niñas se pregunta el poeta en este mundo de concupiscencia y horror? Le pasará lo mismo, a la inocente niña que bebe una taza de leche desde la ventana, y que sin duda, algún borracho la violará y la embarazará truncando así su juventud, convirtiéndola en madre pobre y soltera, con un hijo o hija que continuará el modelo de pobreza en un círculo sin fin.

La calle no es vida. La calle es muerte. ¿Falta de gobierno? ¿Excesos del capitalismo? ¿Transición de la democracia? Lo peor del caso: es indiferente a los miles que transitan por ella. ¿A quién echar la culpa? Lo más común es escuchar: No es problema nuestro. No es mi problema. Es problema de la pobreza. La pobreza no es pretexto para justificar las violaciones, los abusos, la drogadicción en ningún ser humano y menos en niños. Alguna vez habrá que enfrentar la realidad.

Irónicamente Jesús, el niño tetraplégico, con sida

Sangre podrida

Su lástima

No ve ni escucha

bien parece ser un retrato de la sociedad paraguaya enferma.

No es nuevo este panorama, ya en la época de Charles Dickens la injusticia social, el realismo de una época en la que el trato inhumano a diario contra las personas se veía reflejado en Oliver Twist y David Copperfield. Lo que es diferente en

comparación con la época de Charles Dickens es que hoy hablamos de la Constitución Nacional, de los Derechos de los Niños y Niñas y de los Adolescentes. Hay Leyes, Acuerdos Internacionales, y todo este complejo legal ante la diaria realidad se vuelven una curiosidad. El poeta simboliza en Zinedín el niño-hijo, la generación siguiente, la que deberá enfrentar esta realidad de su país que como la *'anaconda curiosa'* (su sociedad) *'digiere un perro perdido'* (perro-niño callejero). El mundo de la calle es para esos niños un mundo cruel con el cual Zinedín, símbolo de futuro, deberá vivir, convivir y mejorar para sobrevivirlo como ser humano.

El poeta muestra esperanza y confianza en el futuro, al relatar el esfuerzo y la actitud voluntariosa de los niños protagonistas por salir adelante. Hay esperanza también en el poeta cuando esta trasciende en Nati que podrá ir a la escuela, porque la escuela, para el poeta-educador que es Alain Saint-Saëns, es un camino para salir de tanto oprobio. Pero no el único, ni lo suficiente. El otro es el cambio que debe operarse en el seno mismo de la sociedad. Es la reflexión y autocrítica que cada uno debe hacerse, como individuo y parte de una colectividad.

Somos, yo formo parte de ella, una sociedad alienada, que festeja con algazara y regalos, el Día del Niño, en el aniversario de la Batalla de Acosta Ñu y de la cruel muerte por las tropas brasileñas, de tres mil quinientos niños, durante la Guerra de la Triple Alianza. Alain Saint-Saëns, el poeta de los niños dolientes, tiene un poema, 'Soldaditos de plomo,' que debe llevarnos también a reflexión como sociedad, y a un serio cuestionamiento a nivel de docencia de la historia paraguaya.

Acosta Ñu, lugares malditos,
Tres mil quinientos soldaditos,
Hijos de Paraguay tan valiosos
Contra bárbaros odiosos
Lucharon como hombres

Cayeron gentilhombres.

¡Que nadie sobreviva al día!

¡Que se mueran todos, sin misericordia!

¿Dónde está la Placa de Bronce que recuerda los nombres de estos valientes? ¿Alguna vez Brasil pidió disculpas por la muerte de tantos niños? No hay nombres, no hay culpa. Hoy hay niños en la calle sin nombre, sin identidad, solo niños de la calle. El campo de batalla no es un pastizal como Acosta Ñu, sino las aceras, la calzada, el asfalto. El verdugo hoy es la calle, igual que en Acosta Ñu no hay nombres, no hay culpa.

Según la Encuesta Permanente de Hogares en 2012, en el Paraguay trabajan más de trescientos mil niños y niñas menores de 18 años. Se estima que un 8% de los niños y niñas que trabajan lo hacen en las calles. Otro porcentaje ha roto su vínculo familiar y vive en situación de calle, algunos de ellos bajo la dependencia de las drogas y cola de zapatero. Se estima que en el Gran Asunción existen alrededor de 15.000 niños que trabajan en las calles, con ocupaciones diversas, desde la mendicidad, hasta de carretilleros en los mercados, vendedores ambulantes, etc. Por otro lado, existen aún unos doscientos niños que viven en las calles, sin familia, sin hogar. Las zonas con mayor índice en este sentido son las de la Terminal de Ómnibus de Asunción, y la de los Mercados de Abasto y Número 4.

Por eso el poeta nos cuenta con esperanza que Zinedín, el niño símbolo del libro y su generación, pinta, pinta el futuro

De color y forma

Su mundo se transforma. (...)

¿Al pie de qué día levantino

Pasa alguien a ser diamantino

Y de simple mortal un arcángel?

Y en esa tarea de pintar, el niño pintor cambia y transforma su mundo y el mundo de todos los niños incluyendo el espantoso mundo de los niños de la calle.

Este es un libro en el que el uso de la lengua, el francés original y su traducción hecha por el mismo autor, se lleva a cabo en forma de enunciados escritos concretos y singulares, como lo diría Mijail Bajtin en *Estética de la creación verbal* en la traducción de Tatiana Bubnova:

‘de una u otra esfera de la praxis humana. Estos enunciados reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas por su contenido temático, por su estilo verbal, por la selección de los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de las dos lenguas, y ante todo, por su composición o estructuración están vinculados indisolublemente en la totalidad.’

Manifiesto el deseo que estos poemas que son hoy el espejo de una sociedad indiferente pero muy herida y por eso enferma, encuentren su repercusión y su voluntad de solución en la mente y el corazón de los hombres y mujeres que lean estos versos.

