**ACTAS ELECTRÓNICAS DEL OCTAVO SIMPOSIO ANUAL DE ESPAÑOL SAINT LOUIS UNIVERSITY, MADRID CAMPUS (2018)**

**El léxico de Twitter: El caso de las *influencers***
Elena Arbe Milara, Universidad Autónoma de Madrid

**La narrativa de la memoria en Álvaro Bisama: Análisis de los relatos *Los muertos* y *Patria automática***
Josep Belda Roselló, Universidad Complutense de Madrid

**¿Estamos ante la decadencia del español en Alhucemas?**
Maha Boulayoun, Universidad Autónoma de Madrid

**"Funes el memorioso" de Borges: Identidad heterotópica**
Ana Fernández del Valle, Universidad Complutense de Madrid

**Pragmática y discurso: El operador *en plan* en el habla actual de los jóvenes**
Carmen González Gómez, Universidad Autónoma de Madrid

**Renacimiento y educación: Juan Luis Vives y la enseñanza de la mujer**
Sergio Montalvo Mareca, Universidad Complutense de Madrid

**Miguel de Unamuno y los entes de ficción: El problema de la (no) existencia de los personajes literarios**
Katarzyna Barbara Parys, Universidad de Varsovia / Universidad Autónoma de Madrid

**"Pegado a las rocas al mar y a las montañas" – El paisaje chileno en la obra del poeta Raúl Zurita**
Theresia Clara Beatrix Schönner, Universidad Complutense de Madrid

**Edición**: Aitor Bikandi-Mejias, y Dmitri Martínez
ISSN 2530-5417

**El léxico de Twitter: El caso de las *influencers***

Elena Arbe Milara, Universidad Autónoma de Madrid

**RESUMEN**: Las redes sociales son un instrumento que la mayoría de la población usa, ya sea para estar en contacto con familiares y amigos, estar informados o, en el caso más excepcional, trabajar. En este trabajo se estudiará el léxico en Twitter, servicio de microblogging, y más concretamente el léxico de personas que tienen muchos seguidores en esta plataforma, influencers.

Se hace un análisis del tipo de léxico que utilizan y se clasifican los fenómenos léxicos que se obtienen al estudiar sus perfiles de Twitter durante un mes. Para terminar, se plantean una serie de preguntas acerca del léxico que se usa en las redes sociales para que se pueda continuar su investigación en el futuro.

***Palabras clave***: redes sociales, Twitter.

**ABSTRACT**: Social networks are a tool that most people use, either to be in contact with friends and family, to be informed or, in the most exceptional case, to work. In this essay we will study the vocabulary on Twitter, microblogging service, and more specifically the vocabulary from people who have a huge following in this platform, influencers.

We made an analysis of the type of vocabulary and also a sorting of the lexical phenomena we found after studying their Twitter profiles for a month. Finally, a series of questions about the vocabulary used on social networks were laid out so the investigation about this topic can continue in the future.

***Keywords***: social networks, Twitter.

# El léxico de Twitter: El caso de las *influencers*

## 1. Introducción

### 1.1. Justificación

Las redes sociales son utilizadas por las grandes masas y el léxico que se utiliza en ellas supone un campo de estudio muy interesante. Además, no es un tema que se haya investigado con profundidad en el ámbito académico y menos aún el léxico de Twitter. Twitter se basa en lo que sus usuarios escriben, por eso el interés en esta red social.

Para realizar este trabajo, se han escogido a personas que tienen un gran seguimiento en esta red, *influencers*, pues su léxico está expuesto a un gran número de personas y los fenómenos léxicos que utilizan se pueden extender.

### 1.2. Objetivos

El objetivo de este trabajo es averiguar qué léxico utilizan este tipo de cuentas en Twitter y aunque no se pueden sacar conclusiones concluyentes por la limitación del trabajo, sí que se plantearán una serie de preguntas abiertas para la investigación futura sobre el léxico en las redes sociales, más concretamente en Twitter.

### 1.3. Estructura del trabajo

El trabajo se divide en dos partes principales. La primera son los fundamentos del estudio en los que se ha basado este trabajo de léxico. Se han recogido trabajos sobre el estudio de léxico en las redes sociales o sobre las redes sociales en sí. Y la segunda parte es el análisis del léxico en tres perfiles de Twitter. Primero se ha desarrollado la metodología y después se han presentado los resultados de los análisis realizados en los tuits de estas *influencers*. Por último, se ha hecho una pequeña conclusión y se han propuesto futuras preguntas de investigación.

## 2. Fundamentos del estudio.

Antes de empezar a estudiar el léxico en las redes sociales y los diferentes estudios que se han hecho, hay que definir que son estas plataformas. Según Alemañy[1]: «Las Redes son formas de interacción social, definida como un intercambio dinámico entre personas, grupos e instituciones en contextos de complejidad. Un sistema abierto y en construcción permanente que involucra a conjuntos que se identifican en las mismas necesidades y problemáticas y que se organizan para potenciar sus recursos».

[1] Se encuentra en: Educación, D.L. Y. «Cuadernos de Educación y Desarrollo.» 2009.

Una vez visto que son las redes sociales y para qué sirven es importante conocer cómo se define el léxico de internet. Berlanga y Martínez (2010) definen la jerga en internet como ciberlenguaje y este es:

> El lenguaje [utilizado por usuarios no especializados] de géneros como el "chat" y los mensajes enviado por teléfono móvil, que se caracteriza por recurrir a las abreviaturas de modo poco canónico, por emplear emoticonos o *smiles* (sonrisas) para expresar sentimientos y emociones que contienen sensibilidad al mensaje (:51).

La investigación que se ha hecho hasta ahora del léxico en las redes sociales es mínima, puede que sea porque las redes sociales en sí son muy recientes o porque no se ha visto el potencial que estas ofrecen. Hasta ahora la mayoría de los trabajos que existen sobre redes sociales se han hecho sobre la jerga juvenil porque según Silva-Corlován (2001) son el grupo social que tiene un léxico más característico dentro de los grupos de edad, ya que les sirve para identificarse entre ellos y además les hace ser parte del grupo. Sin embargo, en Twitter no es tan fácil utilizar la variante de edad porque no es un campo obligatorio e incluso se pueden hacer cuentas anónimas sin que aparezcan los datos de la persona que se encuentra detrás de esa cuenta. Puede que sea una de las razones por las que no se ha estudiado el léxico en esta red social.

El trabajo de Torrego (2011) sobre Tuenti se centra en el léxico de los jóvenes y cómo lo usan en esta red social. Precisamente el punto de mira se puso en este grupo social porque Tuenti tenía una demografía muy homogénea. Twitter, sin embargo, presenta perfiles muy diversos, pues la mayoría de los representantes políticos tienen una cuenta oficial, pero también encontramos cuentas oficiales de músicos, actores, periodistas, etc. Asimismo, tenemos las cuentas no verificadas que pertenecen a distintos grupos sociales y generaciones.

En 2013 Steve Faktor publicó un artículo en la revista *Forbes* en el que mostraba su clasificación de los distintos tipos de cuentas en Twitter. Él las divide en diez tipos dependiendo de cómo usan su perfil y con qué propósitos: *undead* (muerto viviente; no utilizan su cuenta), *protector* (tienen protegidos sus tuits), *chirper* (piador; utiliza ocasionalmente su cuenta sin una estrategia clara), *fan* (utilizan su cuenta para seguir a sus ídolos), *networker* (cree que su perfil es importante para su carrera profesional), *scouts* (explorador; descubre contenido que le gusta en otras cuentas), *stars* (estrellas; tienen un gran seguimiento), *e-lebrities* (famosos en internet; intentan alcanzar sus metas con el seguimiento que tienen en las redes sociales), *mediaCo* (medios de comunicación) y *organizations* (organizaciones). Solo con esta clasificación ya se ve lo variopinta que es la demografía de Twitter.

Los fenómenos léxicos que observó Torrero (2011) son: «Los jóvenes utilizan cotidianamente un lenguaje cargado de neologismos, acortamientos, préstamos de otros idiomas y crean nuevas colocaciones o unidades fraseológicas» (: 5). No obstante, a pesar de las diferencias demográficas de Twitter y Tuenti, algunos de estos fenómenos siguen formando parte del vocabulario usado en las redes sociales.

La investigación sobre el léxico en las redes sociales no es muy extensa y tampoco está muy actualizada. Hoy en día estas plataformas tienen un papel mucho más importante y muchas más funciones que las que tenían hace diez años y eso aún no se ha recogido en los estudios de léxico. Uno de los usos que no se ha recogido es el papel comercial que tienen estas redes sociales y como las empresas utilizan a los perfiles muy conocidos para hacer publicidad. El cambio de temáticas y de uso de las redes sociales pueden influir enormemente en el léxico que se decide usar.

## 3. Estudio

### 3.1. Metodología

La red social escogida para realizar el trabajo es Twitter y se ha escogido porque es una red de *microblogging* y se basa principalmente en lo que sus usuarios escriben en ella. Muriel (2008) la define así: «Twitter es compartir, con una red de usuarios (a los que sigues y con los que te siguen) lo que te pasa por la cabeza en cada momento, de manera rápida y brutalmente simple». En los diez años que han pasado desde que se escribió este artículo, Twitter no ha dejado de ser esto, pero se ha convertido en mucho más, por ejemplo, se han creado y extendido movimientos sociales muy importantes como *MeToo* o *BlackLivesMatter*. En la actualidad tiene trescientos millones de usuarios en todo el mundo.

El primer paso una vez escogido el tema era escoger un grupo concreto al que estudiar en Twitter. Debido a que Twitter no exige poner datos personales en el perfil, o que estos sean ciertos, escoger un grupo típico de estudio, por ejemplo, jóvenes, era una tarea más complicada porque se tendrían que haber comprobado los perfiles. Se ha seleccionado un grupo, *influencers*, que supone un gran interés por dos razones:

1. Se han hecho famosos gracias a las redes sociales.
2. Tienen un gran número de seguidores.

Las *influencers* se pueden definir como: «Social media influencers (SMIs) represent a new type of independent third party endorser who shape audience attitudes through blogs, tweets, and the use of other social media» (Freberg, Graham, McGaughey & Freberg, 2011).

Una vez elegidos los sujetos de estudio, el siguiente paso era recoger los datos para el estudio, en este caso tuits. Se decidió recoger todo el mes de febrero para tener suficientes tuits

para poder reunir un número adecuado de fenómenos léxicos. Solo se escogieron los tuits que aparecen en su página de perfil en Twitter.

A continuación, se analizaron todos los tuits y se clasificaron los fenómenos léxicos que aparecen en estos. Debido a la limitación del trabajo se hizo una clasificación muy general sin entrar en detalle dentro de esta clasificación. Se buscaron sobre todo los fenómenos que Torrego (2011) nombraba en su trabajo: «un lenguaje cargado de neologismos, acortamientos, préstamos de otros idiomas y crean nuevas colocaciones o unidades fraseológicas» (:5).

### 3.2. Análisis de tuits y clasificación de fenómenos léxicos

En este apartado se mostrará los resultados obtenidos de la clasificación de los fenómenos léxicos recogidos de los tuits de las tres *influencers* seleccionadas como sujetos. Se aportará información sobre ellas y los temas de los que han hablado durante el mes de febrero para dar contexto a los tuits y fenómenos.

#### 3.2.1. La vecina rubia

Es una joven de identidad desconocida que se ha hecho famosa en las redes sociales por su positivismo, su ingenio y su sentido del humor. Empezó en Instagram hace más de tres años y desde entonces su popularidad no ha dejado de crecer. La vecina rubia además de promocionar su marca y escribir tuits que tienen que ver con ella o con su vida, también trata temas más serios como el Día Mundial del Cáncer, el Día de las Enfermedades Raras o el Día Mundial del Cáncer Infantil y temas actuales y banales como Operación Triunfo, San Valentín, los premios Goya o los carnavales. Tiene trescientos noventa y un mil seguidores en Twitter.

**Fenómenos léxicos**

Se han encontrado los siguientes fenómenos en los tuits de La vecina rubia:

- **Neologismos.** Palabras que La vecina rubia se inventa y que llegan a formar parte de su marca: jelipóller, brillibrilli (purpurina), porsiacasos.
- **Creación de nuevas unidades fraseológicas.** Al igual que los neologismos, La vecina rubia crea expresiones que se convierte en parte de su marca: Amancio de (para referirse al dueño de una empresa); madrugar (o cualquier cualidad que ella considera que es buena) es de guapas; me gusta ser rubia, pero a veces es difícil; tener pelazo y cerebro debajo; me estoy haciendo ilusiones y me están quedando preciosas; etc.
- **Frases que se han hecho famosas en internet.** Estas frases forman parte de la cultura de internet y La vecina rubia las utiliza para pertenecer a ese grupo: ¡Claro que sí, guapi!; Velázquez, ¿yo soy guapa?; me bajo de la vida; no te rayes, tía.
- **Creación de nuevas colocaciones.** Coge expresiones y las modifica para adaptarlas a su marca o no ser soez: le ha echado muchos “tacones”; hijo de purpurina;

pienso, luego tengo pelazo; gracias de antepelazo; tensión textual; mi corazón late purpurina; polvo somos y en purpurina nos convertimos, los que se megustean, se desean; amar en tiempos de redes sociales; haz lo que te salga del unicornio; cada granito de purpurina.

- **Anglicismos.** Al igual que muchas personas en internet, La vecina rubia incorpora en sus tuits préstamos del inglés: stories (de Instagram); eyeliner; fan; Oh my crush!; Oh my God!; YouTuber; dramaqueen.

### 3.2.2. Andrea Compton

Se hizo famosa a través de *Vine*, aplicación que servía para compartir vídeos de seis segundos, en los que hacía doblaje cambiando el diálogo original para hacer vídeos cómicos. Después se pasó a *YouTube* donde sigue haciendo vídeos de un carácter cómico y relajado. A diferencia de la vecina rubia, Andrea Compton utiliza su cuenta de Twitter para temas más triviales como promover su trabajo en la radio, sus obsesiones con las series o sus grupos o cantantes favoritos. No tiene una marca tan definida como la vecina rubia, pero hay elementos característicos en su léxico en las redes sociales. Tiene trescientos siete mil seguidores en Twitter.

**Fenómenos léxicos**

Se han encontrado los siguientes fenómenos en los tuits de Andrea Compton:

- **Utiliza expresiones del español de américa:** bien linda; qué buenos todos.
- **También escribe algunas palabras de manera seseante:** destrosada; felis.

Estos fenómenos son muy interesantes porque ella es española y sus padres también, pero en sus vídeos en YouTube sí que habla de vez en cuando con acento de Sudamérica por dar un tono más humorístico y dramático a su discurso. Según ella, lo hace imitando las telenovelas que veía de pequeña.

- **Creación de nuevas colocaciones:** Sant wodosos los ojos que te ven; A wodos on a dei kip de doctor owey (expresión inglesa: An apple a day keeps the doctor away); A quien madruga, wodos le ayuda.
- **Cambia elementos al género femenino:** pasándola bien.
- **Expresiones del lenguaje juvenil:** fan; qué está pasando; me mato.
- **Usa el género incluyente:** todxs.
- **Utiliza anglicismos:** ft.; mood; couple goals; spoilers; aka.

En su caso, utiliza muchos elementos del lenguaje juvenil para mostrar que pertenece a este grupo. De Andrea Compton se han obtenido menos fenómenos porque el número de tuits era mucho menor que el de La vecina rubia o la Señorita Bebi.

### 3.2.3. Señorita Bebi

También se desconoce la identidad de la persona que se encuentra detrás de este perfil, pero se sabe que es criminóloga de profesión. Su fama comenzó en Twitter en el 2013 por sus tuits sin tapujos en los que siempre expresa lo que piensa. La Señorita Bebi mantiene en su perfil de Twitter un discurso feminista permanente. Utiliza su perfil para hacer reivindicaciones tanto políticas como feministas. La señorita Bebi tampoco tiene una marca tan definida, aunque sí promociona su libro *Amor y asco*. Tiene medio millón de seguidores en Twitter.

**Fenómenos léxicos**

Se han encontrado los siguientes fenómenos en los tuits de la Señorita Bebi:

- **Acortamiento de palabras.** Tiende a escribir las palabras comiéndose letras al igual que se hace en el lenguaje oral: ansiedá; repachingá; tos mu nerviosos; juzgao; ejcupi; ara zi; pofavó.
- **Palabras con seseo:** bellesa, sierto.
- **Palabras malsonantes:** gilipollas; coño; mierda, cabrones, puta.
- **Creación de nuevas colocaciones.** Al igual que La vecina rubia, coge expresiones y las modifica para hacer juegos de palabras o hacer los tuits más graciosos: Houston tenemos una solución; felices los 34 468 y el perro (Felices los 4, canción de Maluma); tó esto antes era karma; ante la duda me la suda.
- **Expresiones coloquiales:** se le ha ido la olla; poner a huevo; tía, te has pasado.
- **Anglicismos:** like; all day, all night; in love; on fire; underground; influencer.
- **Neologismos.** La mayoría de ellos tienen que ver con el feminismo: libfem; neomachistas; heteronorma; machistada; heteraz; bollodramas.

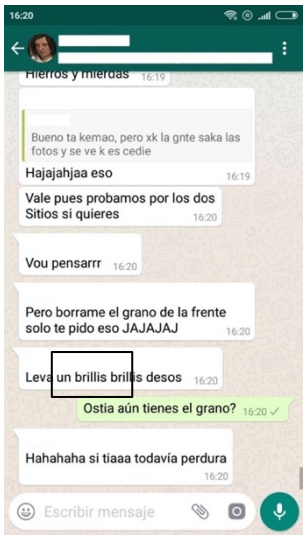
Se puede ver en los análisis de los tuits de estas tres *influencers* que hay elementos que se repiten como son los anglicismos, los neologismos y la creación de nuevas colocaciones. Aun así, los datos y el número de sujetos de los que se ha dispuesto son muy pequeños para afirmar que estos fenómenos aparecen en los perfiles de otras *influencers*, pero existe la posibilidad.

## 4. Conclusiones

Aunque el tamaño del estudio es pequeño, se han podido sacar algunas conclusiones. Lo primero que se ha observado es que todas utilizan un léxico coloquial e intentan imitar la lengua oral con sus tuits. Además, intentan ser ingeniosas cambiando expresiones ya conocidas. Este fenómeno se ha podido observado en los tres sujetos y se debe a que en Twitter se necesita ser agudo para llamar la atención del resto de usuarios. Debido a la limitación del estudio no se ha podido estudiar más allá de los fenómenos léxicos ni el léxico en profundidad.

Sin embargo, a lo largo del estudio han surgido preguntas para futuros trabajos de investigación en este campo: ¿todas las colocaciones modificadas, las unidades fraseológicas y los neologismos llegarán a formar parte del léxico del español, será un uso generacional o se utilizarán solo en las redes sociales? ¿Se utilizarán estos elementos léxicos sin que los usuarios sepan de dónde provienen?

Por ahora esas preguntas no se pueden responder porque solo el paso del tiempo dará respuesta, pero lo que de momento se ha podido observar es que se ha extendido la expresión de La vecina rubia: *brillibrilli*. La imagen de la derecha es un anuncio de la compañía Treatwell que me apareció en Instagram. Y la foto de la izquierda es una conversación de Whatsapp que me pasó una compañera que sabía que estaba realizando este estudio.



## Obras citadas


Alemañy Martínez, Cristina. "Redes sociales: una nueva vía para el aprendizaje". *Cuadernos de Educación y Desarrollo*, vol. 1, no. 1, 2009.

Aslam, Salman. "Twitter by the Numbers: Stats, Demographics & Fun Facts". *Omnicore*, 2018, https://goo.gl/Fzz5wM. 3 de marzo de 2018.

Berlanga, Inmaculada y Martínez, Estrella. "Ciberlenguaje y principios de retórica clásica. Redes sociales: el caso *Facebook*". *Enl@ce: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, vol. 7, no. 2, 2010, p. 47-61.

Cañada, Rocío. "La Vecina Rubia, la joven 'sin rostro y sin nombre' que arrasa en las redes sociales". *El Mundo*, 8 de diciembre de 2017, https://goo.gl/GhrVds. 13 de abril de 2018.

Clavo Vega, Irene. "Entrevista a @srtabebi 'No me escondo porque no tengo por qué hacerlo'". *BlastingNews*, 16 de diciembre de 2015, https://goo.gl/T5wq1R. 13 de abril de 2018.

@andreacompton. *Twitter*, 3 de marzo de 2018, https://twitter.com/andreacompton.

Faktor, Steve. "The 10 Types of Twitterers and How to Tame Their Tweets". *Forbes*, 4 de enero de 2013, https://goo.gl/JitvTK. 10 de abril de 2018.

Freberg, Karen, Graham, Kristin, McGaughey, Karen y Freberg, Laura A. "Who are the social media influencers? A study of public perceptions of personality". *Public Relations Review*, vol. 37, no. 1, 2011, p. 90-92.

Jocan. "Andrea Compton, la reina del Vine". *Búho*, *El Mundo*, 7 de febrero de 2016, https://goo.gl/p2ib7d. 13 de abril de 2018.

@lavecinarubia. *Twitter*, 3 de marzo de 2018, https://twitter.com/lavecinarubia.

Muriel, Sebastián. "¿Por qué tuitear? Twitter: lo que cada uno quiere que sea". *Bit*, no. 169, 2008, p. 58-59.

Silva-Corvalán, Carmen y Enrique-Arias, Andrés. *Sociolingüística y pragmática del español*. Washington, D.C.: Georgetown University Press, 2001.

@srtabebi. *Twitter*, 10 de marzo de 2018, https://twitter.com/srtabebi.

Torrego González, Alba. "Algunas observaciones acerca del léxico en la red social Tuenti". *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, no. 21, 2011.

**La narrativa de la memoria en Álvaro Bisama: Análisis de los relatos *Los muertos* y *Patria automática***

Josep Belda Roselló, Universidad Complutense de Madrid

**RESUMEN**: El objetivo de este análisis se centra en una aproximación a la literatura del escritor chileno Álvaro Bisama. Para llevar a cabo nuestro propósito, hemos seleccionado dos cuentos de su libro *Los muertos* (2013) con una serie de características comunes, que permiten percibir una línea temática en el autor sobre la que sostenemos nuestra hipótesis, y que consideramos extrapolable al conjunto de cuentos que componen la obra de referencia.

***Palabras clave***: Bisama, memoria, testigo, postdictadura, testimonio.

## La narrativa de la memoria en Álvaro Bisama: Análisis de los relatos *Los muertos* y *Patria automática*

### Contexto de producción y acercamiento al autor

En un primer acercamiento, que a continuación especificaremos más rigurosamente, podemos aventurar la existencia de dos etapas diferenciadas en su escritura donde –bajo nuestro punto de vista– existe una evolución que busca la construcción de una voz propia dentro del ámbito chileno contemporáneo. Lo que proponemos en este apartado no pretende realizar una biografía pormenorizada de fechas y datos fácilmente localizables en sitios web o en cualquier obra del autor. Queremos, por contra, realizar un breve recorrido centrándonos en la trayectoria literaria de Álvaro Bisama y en cómo su escritura ha madurado paulatinamente hasta encontrar la personalidad que es producto de la confluencia del tiempo en que escribe y la relación del escritor con el lugar en que sitúa su narración.

Debemos centrar el contexto en el Chile postdictatorial, un territorio que es producto de una ambivalente política neoliberal encubierta de transición democrática donde: "convive tanto el deseo de conocer la verdad de lo ocurrido en dictadura (Informe Rettig), como el deseo de evasión y de olvidar todo el desastre que produjeron los años de dictadura." (Chamorro Salas, 2012: 30). No obstante, en esta construcción bipolar del imaginario colectivo, se impone la exención de responsabilidades con una voluntad de continuidad cultivada en la dictadura; el Informe Rettig como resultado de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación no enfrentaba la realidad del golpe retrotrayéndose a "la situación anterior al 11 de septiembre de 1973, y sus consecuencias" (Lira et al., 2001: 157), justificando la culpa en el pasado y, de algún modo, refrendando el golpe como algo inevitable. El efecto de esta elusión implica cimentar el orden social en una entelequia disfrazada de progreso, este hecho será uno de los motivos que llevarán al cuestionamiento por parte de la literatura de ese pasado reciente no resuelto y las consecuencias del mismo en los sujetos que pueblan el país.

Antes de adentrarnos en lo que entendemos como una segunda etapa, en que lo anterior tendrá una importancia central, hay que destacar un período inicial en la producción de nuestro autor que corresponde a sus ensayos en *Zona Cero* (2003) y *Caja Negra* (2006), con "un estilo más ligado a lo punk, zombis y al cine de terror" (Anabalon, 2016: 92). Este motivo estético provocó su inclusión dentro del denominado *Freak Power*, término acuñado por Patricio Jara (2008) en "La Nueva Literatura Fantástica Chilena: Freak Power" que servía para conceptualizar un grupo conformado por autores como Jorge Baradit, Francisco Ortega y Mike Wilson; sin embargo, no hay una pretensión por parte de los autores de entenderse como generación, se oponen al academicismo de los nombres y reivindican una producción heterogénea que no determine la libertad creativa de cada uno de ellos. Será, pues, la primera característica que los hermana: la disolución del canon literario chileno que produce "una ruptura, un deslindamiento con las narrativas del boom y también con los de la generación del 90, los llamados NN" (Baeza Barra, 2014: 11), articulándose mediante la matriz de la ficción con temas diversos que van del *ciberpunk* a la novela negra donde la imaginación cuestiona la mímesis proponiendo tramas alternativas y reactualizadas. En palabras de Oyarzo Hernández:

> Lo distintivo de esta nueva literatura gestada en Chile, radica en el rescate de elementos mitológicos conjugados con elementos propios de la cultura pop, generalmente ambientados en escenarios distópicos o ucrónicos, en los cuales la tecnología alcanza un nivel de penetración total en el sistema social y humano. (2013: 28).

Entendemos que esta primera etapa funcionará como sustrato en su producción posterior, volviendo a contenidos ya tratados pero con una profundidad intencional más madura y una apertura de sentidos que desde la introspección pretende resolver incógnitas que se esconden tras los relatos de los supervivientes a la Historia, "hablando desde la intimidad de los hechos" (Anabalon, 2016: 92). Se instaura, pues, esta nueva etapa desligándose del Freak Power con la publicación de *Estrellas Muertas* (2010), por ello nuestro libro de estudio: *Los muertos*, que se publicaría tres años después, puede enmarcarse dentro de esta tendencia en que Bisama se ha constituido como una de las voces fundamentales de la escritura contemporánea chilena.

Se puede entrever de lo dicho anteriormente que el material histórico es indispensable como deseo de revisión y rastreo del tejido subjetivo que construye la *biografía de los hijos*, en "una escritura en la que reconocemos tanto un afán de hacer memoria, como una voluntad de desmantelar la idea de la 'gran historia'" (Rojas, 2015: 239). Adelantamos que el acto de escribir supone un (re)conocimiento por parte del narrador donde la voz portadora de sentido es representativa de una sensibilidad identitaria con el tiempo y el espacio que envuelve al texto, modificándose la focalización en "el abandono de la carretera y la opción por los caminos entierrados" (Bottinelli W., 2016: 9). Nos resulta muy útil este último concepto de *caminos entierrados*, ya que en él entendemos que se aglutinan dos nociones esenciales para la literatura contemporánea: por un lado, el carácter de *tierra* como lo que está dentro de las fronteras y es propio, Chile, y por otro la condición de *entierro* como algo que ha muerto o está escondido y pretende esclarecerse.

**La(s) subjetividad(es) de la(s) Historia(s): Memoria**

Nos aproximaremos en esta sección al tema que valoramos primordial para los relatos que nos proponemos a analizar. Además, estimamos nuclear su aparición en la trama como fuerza generadora, permitiendo la apertura fractal de motivos subsidiarios que se interrelacionan entre sí dotando de sentido la intencionalidad de la escritura, los cuales examinaremos en el último apartado que cierra el trabajo. Esto es, el hecho de que la Memoria sea la base constructiva del relato, en nuestra opinión, determina la existencia de elementos específicos que articulan los cuentos, dependientes directamente de esta.

En la obra de Álvaro Bisama, la memoria configura un *continuum* temporal enlazando pasado-presente-futuro: "todo lo que digo acá, desde una perspectiva torcida es verdad o fue verdad o será verdad" (Bisama, 2013: 19). La naturaleza del tiempo como unidad organizativa pierde su alcance, se supedita al universo de la memoria como exploración subjetiva, se acepta la imposibilidad de confirmación de aquello que se vive. En ambos relatos –*"Los muertos"* y *"Patria automática"*– se nos presentan dos personajes marginales por medio de un narrador en primera persona que habla del pasado desde el presente sin agotarse en este tiempo, transmitiendo la sensación de dos relatos orgánicos que viven aún cuando acaba la narración, dando "cuenta de la temporalidad como totalidad" (Klein, 2008: 1). Este flujo de conciencia en el cual el narrador recorre ambos relatos, se confecciona en un aparente diálogo cuando lo que realmente cristaliza es un "monólogo de memoria" (Vernon, 1989: 434), entendido como introspección identitaria donde "el sujeto es lector y escritor de sí mismo" (Klein, 2008: 5) reconstruyendo su existencia personal por medio del conocimiento de las historias secundarias.

Se puede inferir de lo anterior, que la presencia de la memoria implica la evocación voluntaria de la historia, cuya aparición está mediada por la subjetividad de quien narra a través una serie de estrategias narrativas. En los relatos seleccionados, así como en el conjunto de historias que ocupan el libro de cuentos, vemos el empleo de una serie de estructuras discursivas que parten de una base común: la 'intrahistoria'[2]; por consiguiente, el acercamiento al pasado se forma del entrecruzamiento de las historias anónimas y silenciadas, que contrastan con el metarrelato oficial. Esto es, se examina como documento de memoria aquello que la historia ha decidido marginar a documento de olvido, en cambio en Bisama tanto muertos como proscritos retoman la voz y el protagonismo negado por el poder. Al finalizar la lectura del conjunto de relatos que conforman el libro, obtenemos de los retazos un puzle plural que patentiza la hibridez social caracterizadora del territorio chileno.

El hecho de que se manifiesten las voces socialmente subalternas, supone una (re)presentación crítica respecto al entorno social, lo que Fernando Moreno (2016) ha llamado "resemantizar la Historia". Entendemos, pues, que bajo la simulación descriptiva y ficcional se esconde el interés reivindicativo. En estrecha relación con lo anterior recuperamos a Fernando Moreno, puesto que este autor realiza una sistematización de la literatura chilena contemporánea en una división tripartita que aceptamos como válida y que aplicaremos a nuestra obra de referencia. Infiere que, la materialización de la Historia en el texto literario es el resultado de

> tres importantes cronotopos a los cuales las narraciones se vuelcan para resemantizar la Historia, a saber, un pasado inmediato (dictadura), un pasado lejano (fundacional), y una vinculación entre pasado y presente. (Chamorro Salas, 2012: 22)

Bajo nuestro punto de vista, sostenemos que en la cita anterior está comprendida una síntesis efectiva de los relatos que queremos examinar. En primer lugar, el relato *"Los muertos"* que da nombre al libro de Bisama, entraría dentro de la categoría que corresponde al pasado inmediato de dictadura; en segundo lugar, en el cuento *"Patria automática"* constatamos el regreso a un origen remoto y fundacional de Chile, con la figura de Bernardo O'Higgins, reconocido como *padre de la patria de Chile*. El autor, introduciendo a uno de los próceres principales de la historia de Chile, nos retrotrae al período de Independencia pero desenfoca este acceso al pasado mediante una estructura enmarcada –con el empleo de la técnica de las cajas chinas– que mediante una serie de remisiones acaba llegando a la oralidad del presente escritural.

[2] Recogido en el DRAE como: "Vida tradicional, que sirve de fondo permanente a la historia cambiante y visible". Acuñado por Miguel de Unamuno.

Esta última conexión con el presente nos concede la capacidad de relacionar con el último punto señalado por Fernando Moreno, ya que "para Álvaro Bisama, el asunto de la memoria no existe en pasado sino en presente, se reescribe de modo constante con los objetos de la cultura" (Anabalon, 2016: 92). Por ello, ambos relatos aunque distanciados temporalmente confluyen en la misma dirección y muestran la misma dificultad que supone una escritura fragmentada en la que siempre quedan preguntas por resolver y datos inconclusos; estructuralmente esto se evidencia en la desintegración de la rigidez de los géneros clásicos, combinando lo documental con la historia personal sin fronteras que delimiten ninguno de los dos.

Vincular el presente con un pasado que solo se conoce a través de otros implica entablar una nueva relación respecto a los hechos, es lo que se ha llamado 'posmemoria' y que en palabras de Velázquez Soto se define como:

> el vínculo que guarda una generación con un hecho traumático del pasado, del cual no fue víctima ni cómplice, pero que la ha marcado a través de diversos relatos que revelan y ocultan la complejidad del suceso en cuestión. (2013: 77).

Es desde esta 'posmemoria' desde donde Álvaro Bisama se acerca a la historia, por este motivo los relatos se articulan mediante los procesos que hemos destacado anteriormente como la oralidad, la fragmentariedad y la imperfección informativa que siempre genera dudas respecto a la verosimilitud de los argumentos.

Queremos cerrar este apartado retomando la idea de que la memoria personal se vincula con el olvido colectivo impuesto:

> Chile está lleno de gente así, gente que escapa del olvido abrazando a sus antepasados como si fueran su último aliento. Chile está lleno de gente así, que se aferra a los apellidos, que vive por las historias de otros. (Bisama, 2013: 41)

En la reconstrucción de las ruinas, la voz del narrador asume las voces de aquellos que han sido invisibilizados, evidenciando: "un cuerpo hecho de humo y ectoplasma" (Bisama, 2013: 27).

**Voz-testimonio. Personaje-testigo**

Apreciamos que, aunque haya podido insinuarse en lo expuesto hasta el momento, las dos unidades que distinguimos en este apartado merecen singularizarse como elementos que gravitan en la narrativa de la memoria confeccionada por Bisama. Nos hemos tomado la licencia de anexionar, junto a las dos categorías comunes en todo relato –voz y personaje–, otros dos apéndices relevantes –testimonio y testigo– respectivamente; creemos que la significación que añade esta composición califica pragmáticamente los dos motores narrativos que activan el relato, pudiendo incluso proponer la hipótesis de la existencia de dos nuevos actantes interrelacionados para este tipo de literatura, como intentaremos demostrar a continuación.

En referencia a la voz del narrador como testimonio, se traduciría en una voz que asume y sintetiza la diversidad de voces que deambulan por los intersticios de la historia oficial del país. Por este motivo hablábamos anteriormente del puzle compuesto por todas esas piezas que son los discursos de los márgenes, esta sería la tarea inabarcable en la cual "la voz del narrador es la respuesta a una exigencia que lo excede: la de tener que *contar la historia*" (Rojas, 2015: 235). El protagonismo de este monólogo en primera persona está problematizado desde este propósito, puesto que se orienta hacia la descripción de las historias con anhelo de informador: "yo aparezco un poco, quizás como una excusa para contarla, para cerrarla" (Bisama, 2013: 19). Esta particularidad compositiva es compartida por más autores de la postdictadura, dado que para elaborar un mapa de ausencias ¿qué mejor que un narrador elidido? Se hace patente desde el mismo ejercicio literario el obstáculo expresivo que lleva asociada la revisión de la memoria, son "voces que antes que todo se exponen desde la falla, desde esa falta constitutiva que es la vivencia de la catástrofe" (Bottinelli, 2016: 14); no obstante, y esta premisa es esencial, en esta voz ausente se evidencia una crítica al silencio generado por los organismos de poder, no hay neutralidad descriptiva en ella sino una concesión individual para recomponer lo colectivo.

Por último se agregan a lo anterior, funcionando como estructura bipolar y encadenada, los sujetos que exteriorizan la

> emergencia de lo que Annette Wieviorka llama "la era del testigo", que privilegia, frente a los documentos, los testimonios de los supervivientes de acontecimientos traumáticos. Después de décadas de invisibilidad y marginación, el testimonio y la figura de la víctima han cobrado una centralidad sin precedente en la esfera pública. (Vivanco, 2013: 34)

Se modifica el punto de vista legitimado por la autoridad acudiendo a la intimidad de los damnificados, vemos en cada uno de ellos la representación de traumas individuales que agrupados dan muestra de una experiencia dramática compartida, reunida en un mismo sujeto colectivo: "él solo era la voz de un relato que, tiempo atrás, le había sucedido a los otros" (Bisama, 2013: 41).

El hecho de reorientar la validez del testimonio a modo de aproximación histórica supone, a su vez, focalizar la cotidianidad como eje válido e informativo. Esta cuestión obstaculiza lo que entendemos por memoria, ya que suponemos lo cotidiano como lo frecuente o común; es decir, lo intrascendente y olvidable que no sobresale, "implica complejizar la simple y natural oposición entre memoria y olvido, pues con lo de la cotidianeidad se trata de una memoria del olvido" (Rojas, 2015: 249). No obstante, creemos que Bisama contradice esta distinción, dado que en un presente impuesto donde los sujetos transitan carentes de indentidad y atravesados por las lógicas de la conformidad histórica, regresar a lo cotidiano supone un ejercicio de (re)construcción subjetiva y simbólica, en esta retrospectiva el testimonio individual se convierte en legitimante del proceso histórico alternativo.

Deteniéndonos en lo reflexionado hasta el momento, y como cierre del trabajo, debemos entender que estos personajes-testigos son ficticios aunque estén narrados con una verosimilitud periodística que los humaniza. El narrador produce desde la reivindicación de su propio autoconocimiento, almacenando como una base de datos y resolviendo el gran dilema de la narración postdictatorial "cómo contar desde la posición del hijo la posición de los padres, esto es, cómo narrar lo que no existe, la ausencia" (Sánchez y Martínez, 2013: 4).

**Obras citadas**

Anabalón, Natalia A. "Escribir después del desastre: recuerdo y testimonio en *Estrellas Muertas* de Álvaro Bisama". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 4, no. 6, 2016, p. 90-103.

Baeza Barra, Iván R. *El arcaísmo en* Kalfukura, el Corazón de la Tierra *de Jorge Baradit*. Tesis Doctoral. Universidad de Concepción, 2014.

Bisama, Álvaro. *Los muertos*. Chile: Ediciones B, 2013.

Bottinelli W., Alejandra. "Narrar (en) la "Post": La escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra". *Revista Chilena de Literatura*, no. 92, 2016, p. 7-31.

Chamorro Salas, J. *Estudio comparativo acerca de la configuración del* yo *y de* mi alrededor *a través de la Memoria y la Fotografía, en los personajes de tres novelas chilenas contemporáneas*. Tesis Doctoral. Universidad de Chile, 2012.

Jara, Patricio. "La Nueva Literatura Fantástica Chilena: Freak Power". *Revista El Sábado de El Mercurio*, 2008, p. 36-37.

Klein, Irene. *La ficción de la memoria: la narración de historias de vida*. Buenos Aires: Prometeo, 2008.

Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria*. Argentina: Paidós, 1991.

Lira, Elizabeth [et al.]. *Historia, política y ética de la verdad en Chile, 1891-2001. Reflexiones sobre la paz social y la impunidad*. Santiago: LOM Ediciones, 2001.

Moreno, Fernando. La charla "Literatura e Historia en la Narrativa de Postdictadura", 13 de septiembre de 2016. Café Literario Parque Balmaceda, Santiago, Chile. Ponencia.

Oyarzo Hernández, Karin P. *Espacio y deshumanización en la construcción de la distopia postmodernista en dos obras de ciencia ficción contemporánea chilena:* Ygdrasil *de Jorge Baradit y* Zombie *de Mike Wilson*. Tesis Doctoral. Universidad de Magallanes, 2013.

Rojas, Sergio. "Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena". *Revista Chilena de Literatura*, no. 89, 2015, p. 231-256.

Sánchez, Mariela y Martínez Rubio, José. "Cruces atlánticos de la memoria: Narrativa de España y Argentina". *Olivar*, vol. 14, no. 20, 2013, p. 15-20.

Velázquez Soto, Armando O. "Metaficción y ficciones de memoria, estrategias en la construcción del relato". *Cuadernos Americanos: Nueva Época*, vol. 1, no. 143, 2013, p. 65-86.

Vernon, Kathleen M. "El lenguaje de la memoria en la narrativa española contemporánea". *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Berlín y Frankfurt am Main*, Vervuert, 1989.

Vivanco, Lucero de (ed.). *Memorias en tinta: ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2013.

**¿Estamos ante la decadencia del español en Alhucemas?**

Maha Boulayoun, Universidad Autónoma de Madrid

**RESUMEN**: Tras tantas décadas del auge del español en Marruecos, donde ha sido la segunda lengua oficial en las instituciones marroquíes, así como la más hablada entre la población del norte marroquí después del árabe marroquí y del rifeño (las lenguas maternas de las diferentes zonas norteñas); hoy en día ya no se puede decir lo mismo. En la última década, los cambios negativos que está teniendo, tanto a nivel académico así como en el porcentaje de las personas que lo hablan en la calle son evidentes. Debido a ello, queremos arrojar luz sobre los problemas que está teniendo últimamente la lengua española en Marruecos, en general, y de manera específica en la ciudad de Alhucemas de la cual tenemos datos estadísticos recientes.

Estos problemas se ven reflejados, sobre todo en el número decreciente de los estudiantes marroquíes que escogen la lengua española como segunda lengua en su primer año en el instituto marroquí. También en el disminuido número de los niños de tres y seis años que se han matriculado estos últimos años en el instituto español Melchor de Jovellanos en infantil y primaria respectivamente.

Por lo que llegamos a la conclusión de que podemos estar ante una lenta decadencia de la lengua de Cervantes en Alhucemas.

***Palabras clave***: español, decadencia, Alhucemas, Marruecos, ELE.

## ¿Estamos ante la decadencia del español en Alhucemas[3]?

¿Estamos ante la decadencia del español? Una pregunta que hoy en día muchos de los habitantes de Alhucemas nos hacemos. Para los rifeños que convivieron durante muchos años con la lengua española, para los que aprendimos a usarla en nuestro día a día y a amarla. Para los que, incluso pensamos en español y para los que nos alimentamos gracias a esta lengua nos cuesta asimilar lo que está ocurriendo en la actualidad y el cambio que está teniendo el español, tanto en Marruecos como en la ciudad de Alhucemas. En esta última llama mucho la atención que haya disminuido tanto el número de los estudiantes marroquíes que escogen la lengua española como segunda lengua en su primer año en la enseñanza secundaria marroquí (equivalente a 4°de la ESO en la enseñanza española), así como el número de los niños que se han matriculado estos últimos años en el instituto español Melchor de Jovellanos en infantil y en primaria respectivamente.

En este cuadro seguido del gráfico podemos observar el cambio que ha sufrido la lengua española en el número de alumnos que han escogido el español como lengua extranjera en los institutos marroquíes de Alhucemas en los últimos diez años.

| Año | 4º de la ESO | 1ºBac | 2ºBac |
|---|---|---|---|
| 2007/2008 | 435 | 319 | 226 |
| 2008/2009 | 380 | 296 | 201 |
| 2009/2010 | 333 | 240 | **189** |
| 2010/2011 | 290 | 201 | 171 |

[3] Alhucemas (en rifeño: ⵜⴰⵖⵣⵓⵜ Taghzut, en árabe الحسيمة, Al-Hoceima, que significa «espliego»; también está extendida la transcripción francesa Al Hoceima) es una ciudad de Marruecos, capital de la provincia del mismo nombre, situada en la costa mediterránea, en la parte oriental de la bahía homónima y junto al peñón de Alhucemas, que es una plaza de soberanía española.

| | | | |
|---|---|---|---|
| 2011/2012 | 240 | 196 | 162 |
| 2012/2013 | 205 | 170 | 135 |
| 2013/2014 | 240 | 155 | 119 |
| 2014/2015 | 186 | 156 | 125 |
| 2015/2016 | 170 | 144 | 116 |
| 2016/2017 | 156 | 101 | 76 |
| 2017/2018 | 143 | 100 | 69 |

**Cuadro 1: Nº de alumnos que estudian ELE en los institutos marroquíes de Alhucemas.**

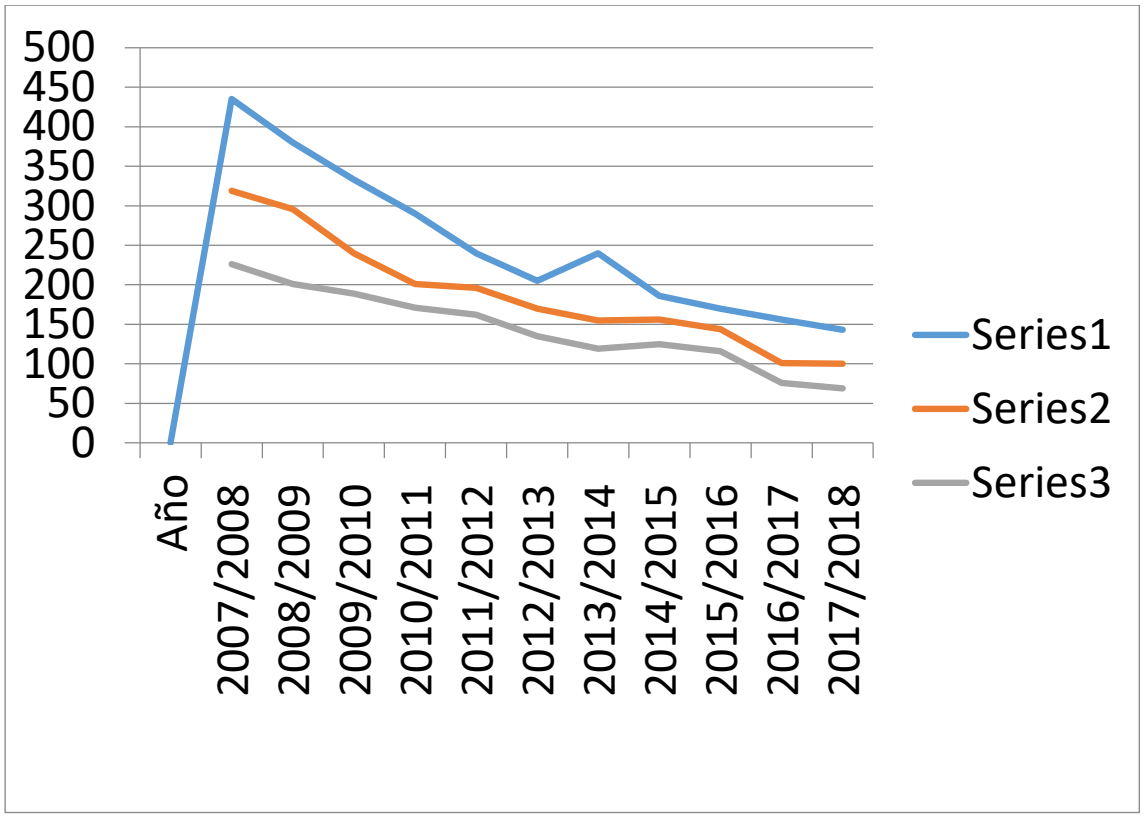



**Gráfico 1: Nº de alumnos que estudian ELE en los institutos marroquíes de Alhucemas.**

En este otro cuadro junto al gráfico se ve claramente el decreciente número de alumnos matriculados en el instituto español Melchor de Jovellanos de Alhucemas en la última década.

| Año | EI+EP |
|---|---|
| **2008/2009** | **125** |
| **2009/2010** | **127** |
| **2010/2011** | **115** |
| **2011/2012** | **115** |
| **2012/2013** | **97** |

| | |
|---|---|
| **2013/2014** | **83** |
| **2014/2015** | **77** |
| **2015/2016** | **62** |
| **2016/2017** | **53** |
| **2017/2018** | **71** |

**Cuadro 2: Nº de alumnos en infantil y primaria del instituto español Melechor de Jovellanos.**

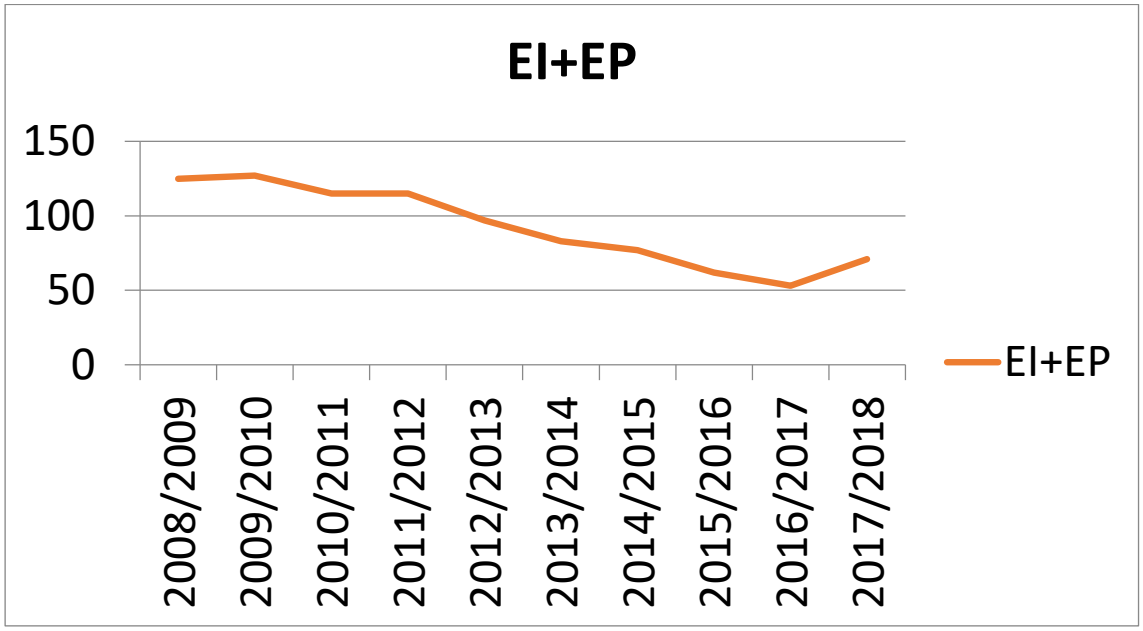



**Gráfico 2: Nº de alumnos en infantil y primaria del instituto español Melechor de Jovellanos.**

Tampoco nos podemos olvidar del instituto Cervantes donde se imparten clases de español como lengua extranjera para obtener el DELE, un diploma necesario para acreditar el conocimiento del español en diferentes países extranjeros, así como en España. En Alhucemas son muy pocos los que se matricularon en los últimos seis años, según confirmaron varios profesores en el mismo. Por otro lado, lejos del ámbito académico, no hay que olvidar el español aprendido de forma indirecta por los habitantes de Alhucemas, sea a través de la tele,

la radio, por la larga convivencia con los españoles que estuvieron viviendo en la ciudad durante y después del Protectorado o por la contigüidad geográfica de España con Marruecos. Un español que, hoy en día solo lo hablan las personas mayores y los inmigrantes, tanto los que han vuelto a Marruecos tras unas largas temporadas en España, como los que siguen allí y vuelven a su país de vez en cuando. La mayoría insistimos, son personas mayores.

**La lengua española en Marruecos y en Alhucemas:**

Marruecos es un mercado lingüístico donde están presentes muchas variedades lingüísticas. Las más importantes son: el árabe marroquí o dariya,la lengua amazige o bereber y sus diferentes dialectos,el árabe estándar,el francés,el español y el inglés.

En cuanto al español, se puede hablar de tres períodos importantes en la introducción y la pervivencia del mismo:

1-El período anterior al Protectorado español hasta 1912. Aquí cabe destacar la gran influencia de los moriscos tras su expulsión de España en 1609 y posterior emigración a Marruecos.

2- Durante el Protectorado Español en Marruecos (1912-1956): el español se convirtió en la lengua de administración. Este período ha sido muy importante, ya que es a partir del cual el español dejó una huella en todo el territorio y permaneció, incluso después de la independencia en 1956.

3- Desde la independencia (1956) hasta hoy día: la introducción del español en el ámbito económico y cultural.(Ettahri, A. *El contacto lingüístico hispano-rifeño: sus situaciones, motivaciones y consecuencias*, 2015, p.122).

Hoy en día la mayor parte de los hablantes de español se centra en el norte del país, debido a la antigua presencia colonial española en esta zona y a su mayor cercanía con la Península. Una presencia que se hace relevante en las regiones cercanas a Ceuta y Melilla.

A pesar de que el francés es hoy en día la lengua extranjera más hablada en Marruecos, además de su carácter semioficial en el país, podemos decir que, en el norte de Marruecos el español es cosiderada como una segunda lengua por muchos de sus habitantes, sobre todo en la ciudad de Alhucemas donde el francés no lo usa prácticamente nadie.

Para entender mejor esta situación, enumeramos algunos de los factores positivos que han propiciado al español el estatus de la segunda lengua durante mucho tiempo, y también las causas que, en la actualidad pueden ser las responsables de la lenta decadencia.

**Factores positivos:**

Son diversos los factores que han favorecido al español para mantener el estatus de la segunda lengua durante varios años:

- La contigüidad geográfica de España con Marruecos, sobre todo con el Rif.
- La instalación de España en las ciudades de Ceuta y Melilla en el norte de Marruecos.
- La implantación del español en Marruecos, como lengua oficial durante el Protectorado (1912-1956).
- La convivencia de los habitantes de ambos países como consecuencia de colonización o de vecindad.
- Las relaciones económicas y comerciales entre españoles y rifeños.
- Los medios de comunicación muy importantes en la difusión del español en la zona del Rif. La mayoría de los habitantes de esta zona han aprendido español de manera indirecta gracias a la televisión y a la radio.
- El papel importante del I.E. Melchor de Jovellanos y del Instituto Cervantes en la difusión de la lengua y cultura española en Alhucemas.

**Causas de una posible decadencia del español en Alhucemas:**

- La subida de tasas de matrícula en I.E. Melchor de Jovellanos causó una importante bajada en el número de estudiantes.
- El miedo a un futuro desconocido de la lengua española en Marruecos, debido a que en los seis últimos años no han salido oposiciones para acceder como profesores de ELE en los institutos marroquíes.
- Poca demanda en el mercado laboral (anterior a los seis últimos años)
- La última crisis en España, un freno para la mayoría de los jóvenes rifeños.
- El acceso limitado a la televisión española.
- Las dificultades que encuentran varios jóvenes marroquíes para viajar a la Península o a las ciudades de Ceuta y Melilla. Estos problemas están relacionados, sobre todo con la obtención del visado.
- El número muy bajo de los españoles que actualmente viven en la ciudad de Alhucemas. Este número está formado por los actuales profesores del I.E. Melchor de Jovellanos, algunas monjas que siguen sirviendo en el hospital de la ciudad y algunos de los que trabajan en la misión católica.
- El inglés, el idioma de las ciencias y la tecnología, la lengua más exigida por los padres.

- La desaparición de muchas empresas españolas en Alhucemas.
- Falta de convenios entre el instituto Melchor de Jovellanos y los institutos marroquíes.
- La situación política actual en la ciudad de Alhucemas.

**Manifestación de los padres por la subida de las tasas en el instituto español Melchor de Jovellanos**

**Propuestas para la supervivencia del español:**

- Aprovechar la existencia del instituto español para realizar e intensificar actividades conjuntas.
- Abrir la biblioteca del centro para el público. El miércoles 28 de febrero del año 2018 comenzó una nueva etapa para la biblioteca del I.E. Melchor de Jovellanos, una biblioteca renovada, más amplia, con más fondos, con nuevos servicios y un nuevo nombre, el de Juan Román[4]. Una biblioteca abierta a todo el público a partir de entonces.
- Facilitar el acceso a la Península y a Ceuta y Melilla para todo aquel que estudie español y necesite investigar o realizar un curso fuera.
- Intercambios entre institutos marroquíes y españoles para conocer el idioma y la cultura del uno y del otro.
- Voluntarios para dar clases de español gratis.

[4] Artista hispano-rifeño (Alhucemas 1935-Melilla2000). Tras su fallecimiento en el año 2000, se convierte en el último español natural de Alhucemas (la antigua Villa Sanjurjo).

- Creación de organizaciones formada por jóvenes investigadores marroquíes y españoles para divulgar estos problemas, proponer ideas y crear actividades y talleres en español.
- Acceso público a las actividades que se hacen en el I.E. Melchor de Jovellanos y animar a otros estudiantes a participar en ellas.

## Obras citadas

Ettahri, Azeddine. "El contacto lingüístico hispano-rifeño: sus situaciones, motivaciones y consecuencias". *Perspectivas de la Comunicación*, vol. 8, no. 2, 2015, p. 119-141.

Fernández Vítores, David. *La lengua española en Marruecos*. Rabat: Embajada de España, AECID, Instituto de Estudios Hispano-Lusos, 2014.

Martínez Jiménez, Clara. *El español en Marruecos: su influencia en el desarrollo sociocultural del país*. Trabajo Final del Grado. Universidad Pontificia de Comillas, 2015.

Moustaoui, Adil. "Conflicto lingüístico y política lingüística en Marruecos: una propuesta de análisis". *Fòrum Universal de les Cultures*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2004.

**“Funes el memorioso” de Borges: Identidad heterotópica**

Ana Fernández del Valle, Universidad Complutense de Madrid

**RESUMEN**: Desde el siglo XX, la cuestión de si la subjetividad del lenguaje empaña el valor de la memoria histórica ha sido foco activo de reflexión de no pocos pensadores y filósofos de la Europa continental. Pero la problemática de la inconsistencia de una «verdad» resultante de procesos de selección guiados por propósitos prácticos también encuentra su espacio de discusión en la literatura de los márgenes. Borges, a caballo entre el arraigo porteño y el cosmopolitismo adquirido en la biblioteca inglesa del padre y en la estancia europea, ocupa un lugar de honor en el elenco de figuras que asimilan en su obra la concepción del conocimiento del mundo como especularidad representativa de aquello que efectivamente ha tenido lugar.

Coherente con este sustrato que implica la asunción de la verdad histórica como constructo de procedimientos textuales, el uso de técnicas de expresión de la irrealidad sustituye las habituales demarcaciones entre las categorías ontológicas de realidad/ficción por una noción del lenguaje como testimonio del ser y medio de identización. Con este telón de fondo se propone un acercamiento a la peculiar óptica de la especificidad de lo hispanoamericano que se infiere de «Funes el memorioso». Para ello se tomará como hilo imbricador la concepción borgesiana del lenguaje y se localizará en un viaje a través de la evolución de sus procedimientos narrativos las trazas rizomáticas que permiten adscribir el texto a la literatura del nuevo paradigma, simulacro bifronte como su mirada transculturada que le permite ejercer la crítica de una realidad convulsa.

***Palabras clave***: Borges, cuentos, “Funes,” memoria y lenguaje.

# "Funes el memorioso" de Borges: Identidad heterotópica

> La memoria del hombre no es una suma; es un desorden de posibilidades indefinidas. San Agustín, si no me engaño, habla de los palacios y cavernas de la memoria. La segunda metáfora es la más justa.
>
> JORGE LUIS BORGES: «La memoria de Shakespeare»

Desde el siglo XX, la cuestión de si la subjetividad del lenguaje empaña el valor de la memoria histórica ha sido foco activo de reflexión de no pocos pensadores de la Europa continental. Pero la problemática de la inconsistencia de una verdad resultante de un proceso de selección dirigido por condicionamientos y objetivos (Todorov, *Los abusos* 22) también encuentra su espacio de discusión en los márgenes. Borges, entre el arraigo porteño y el cosmopolitismo, ocupa un lugar de honor en el elenco de figuras que asimilan en su obra la concepción del conocimiento como especularidad representativa. Coherente con este sustrato que implica la asunción de la verdad histórica como constructo, la expresión de la irrealidad sustituye las demarcaciones entre las categorías ontológicas de realidad/ficción por una noción del lenguaje como medio de identización (Toro, «El productor rizomórfico» 136). Con este telón de fondo y desde la conciencia de que la ambigüedad inherente a la ruptura del canon mimético contagia de simulacro toda interpretación, es propósito de las siguientes páginas un acercamiento a la óptica de la especificidad de lo hispanoamericano que se infiere de «Funes el memorioso» (1944).

En las primeras líneas del texto, la evocación del episodio por medio de la repetición de la palabra «recuerdo» (485), la descripción de Funes como un «orillero antiguo» y la fecha del último encuentro, «en 1887», sitúan al lector en la época modernizadora de las naciones hispanoamericanas. En la primera mitad del siglo XIX la cuestión del lenguaje había signado los albores de las letras «nacionales» argentinas, que debían «liberarse del español por el camino de las lenguas y del resto de literaturas de Europa» (Sarlo, *Borges* 28). La cuestión de la soberanía se extrapola al panorama lingüístico dando inicio a un debate en torno al español considerado por los nacionalistas lastre colonial. En este tenor el proyecto de repudio de los valores hispánicos y prehispánicos ideado por Juan María Gutiérrez (1837) plantea la tentativa de inventar una nación *ex nihilo* por medio de pactos formales, pero la controversia sufre un giro de perspectiva con la escalada de violencia que desemboca en la conquista del Desierto en

1879.

Tras el estallido de las utopías republicanas, cuando los intelectuales tienen que afrontar las anomalías que ha supuesto el «vacío fundacional», la mezcla lingüísticamente heterogénea en que la inmigración ha convertido Buenos Aires pone sobre la mesa la cuestión de los vínculos de lo social y el pasado empieza a ser considerado una época en la que la sociedad poseía cualidades resultantes de la pertenencia a un territorio. Autores como Leopoldo Lugones o Ricardo Rojas descubren las paradojas insostenibles de los proyectos fundacionales decimonónicos, insertando la *literatura menor* de los gauchos en el centro de un nuevo programa de defensa de la lengua. Su diagnóstico revela que los pactos formales que habían dado lugar a la Argentina moderna habían resultado inútiles para la construcción de una nación por el rechazo de los valores hispano-criollos, y con esto se afianza el convencimiento de que se hallan ante una sociedad que ha olvidado sus orígenes (Sarlo, *Borges* 138).

Para entender el posicionamiento de Borges respecto a la identidad argentina en 1944, hemos de remontarnos a 1921, cuando regresa definitivamente a América. En el recién llegado al sentimiento de pérdida de una tradición se une la búsqueda personal de sus raíces vernáculas desdibujadas tras los años en el extranjero. Borges prosigue la línea inaugurada por los autores críticos con la sociedad del ahora, unida por la culpa de un pasado fratricida y por el discurso de las oligarquías, integrando en sus textos el tópico de la pérdida junto al del advenedizo instalado en una tradición olvidada (Sarlo, «Oralidad» 32). Los vestigios de estos tópicos se contemplan en la fascinación que el narrador siente por «el Sur»: «[…] ya enloquecían los árboles; yo tenía el temor (la esperanza) de que nos sorprendiera en un descampado el agua elemental» (485); y en los orígenes de Funes, «hijo de una planchadora del pueblo, María Clementina Funes, y que algunos decían que su padre era un médico del saladero, un inglés O'Connor, y otros un domador o rastreador del departamento del Salto» (486); que refractan la ambivalencia de la propia estirpe de Borges, entre la civilización europea y la barbarie americana.

La incertidumbre del origen –«[r]ecuerdo, (creo) » (485); «[y]o soy tan distraído» (486)– encaja con la definición de Borges del pasado argentino, que es «ilusorio» (*OC* 81), como apunta en «Fundación mítica de Buenos Aires» (1929), porque las formas de su tradición cultural son ecos desvaídos en el presente. De ahí que se precise la construcción de un simulacro lingüístico de esta tradición para reivindicar un espacio y una memoria histórica (Sarlo, *Borges* 139). El ejercicio rememorativo del narrador evoca este propósito, la restauración de un mito «monumental como el bronce, más antiguo que Egipto, anterior a las profecías y a las pirámides» (490). Esta idea ya se encuentra implícita en ejercicios escriturales como los poemas

de *Fervor de Buenos Aires* (1923) y es legataria de la filosofía de Schopenhauer en cuanto a su noción del arte como herramienta de creación, pero también hunde sus raíces en la filosofía de Mauthner con la que Borges había entrado en contacto a raíz del estudio de *El mundo como voluntad y representación* (Irby ctd en Rodríguez Monegal 125).

Como se ha ido viendo hasta ahora, en «Funes el memorioso» se conjugan las dos tendencias de la Argentina decimonónica: la nacional a la búsqueda de una tradición y la cosmopolita europeísta. La presencia de esta doblez jánica que tiñe de relativismo la hermeneusis del texto halla su justificación en otro texto, «El escritor argentino y la tradición», donde la cuestión identitaria se aborda poniendo de relieve que «más que de una verdadera dificultad mental entiendo que se trata de una apariencia, de un simulacro, de un seudoproblema» (*OC* 267). El parangón se establece con su intento de reconstrucción del imaginario porteño en «libros felizmente olvidados» (270) en los que «traté de redactar la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires». Esto es, es deber del escritor argentino el manejo de una temática universal de acuerdo con sus intereses porque la indiosincrasia latinoamericana radica en la mirada transculturada de individuos como él mismo, cuyo conocimiento de las diferentes tradiciones le permite contemplar desprejuiciadamente la cultura (Julián Pérez 14).

Comenta Todorov que el hombre desarraigado al principio sufre porque se encuentra fuera de su marco, pero que con el tiempo «aprende a dejar de confundir lo real con lo ideal, la cultura con la naturaleza» (*El hombre* 29). Bajo esta consigna de ciudadanía de mundo Borges inscribe «Funes el memorioso» en la línea del «El escritor argentino y la tradición», como se advierte cuando el narrador opta por no «reproducir sus palabras, irrecuperables ahora» (488) porque prefiere «resumir con veracidad las muchas cosas que me dijo Ireneo» dejando a un lado el color local; en las lecturas que el narrador lleva en su equipaje y en la crítica encubierta a Nietzsche. Esta última alusión cobra sentido con la lectura de «La doctrina de los ciclos», un análisis crítico de la eterna repetición en el que Borges demuestra que esta hipótesis ya es conocida desde el tiempo de los pitagóricos. De la misma forma que el imaginario republicano había pretendido construir la nación argentina *ex nihilo*, la teoría de Nietzsche rehúye reconocer precedentes por razones de estilo, el propio de «las fábulas o miedos o diversiones que recurren lentamente» (*Historia* 83).

A partir de la óptica que proyecta «El escritor argentino y la tradición», «Funes el memorioso» dibuja las matrices de la etapa postvanguardista borgesiana, el intento de superación de la estética inicial que encuentra en la literatura fantástica la posibilidad de plasmar la idiosincrasia latinoamericana (Julián Pérez 15). Desde su experiencia marcada por

el escepticismo schopenhaueriano, Borges juega con los medios expresivos dinamitando la mimesis como se ha mostrado con la autorreferencialidad y la presencia de prolegómenos. Al fruto de este enfrentamiento de espejos se puede aplicar el concepto de «hiperrealidad» surgida «a partir de células miniaturizadas, de matrices y de memorias, de modelos de encargo» (Baudrillard 10) repetidos *ad infinitum*, cumpliéndose en tanto reconfiguración de lo real en un «tercer espacio», el escriturario. De ahí la ironía del narrador en sus correciones a las dos tradiciones, de fronteras ya difuminadas («no me hizo caso», 488; «Funes no me entendió o no quiso escucharme», 489); o la heroica declamatoria de Funes (487) con el contrapunto de su ordinario fallecimiento.

A raíz de este cambio por el que Borges se distancia de las tradiciones, confiere a la vida valor de símbolo (Julián Pérez 15) y concibe una literatura como multiplicación de códigos en rizoma (Toro, «El productor» 136), se le ha reprochado ser un escritor cerebral, apátrida y decididamente europeísta. Empero, «no por conducirse de modo diferente dejan estos individuos de ser humanos» (Todorov, *El hombre* 29). Detrás de la máscara de escritor se esconde el hombre de «ideas platónicas» (490), con conflictos a los que da cauce en su escritura. Con respecto al concepto de identidad que se colige de esta combinación, Ludmer sugiere interpretar la reconfiguración de lo real que lleva a cabo Borges como una marca de la cultura «aristocrática» argentina de la generación de 1880. La invención de una tradición pergeñada por las instituciones republicanas se proyectaría sobre la literatura del siglo XX como una parodia, sin acabar con ella pero sí socavándola con sus mismas herramientas discursivas (26).

Por inferencia, las reflexiones sobre el lenguaje que recorren los textos de Borges vienen a probar que el cambio de modelo se gesta antes de sus resultados, como «Funes el memorioso», y que estos son susceptibles de interpretarse como un cuestionamiento de los conceptos tergiversados de tradición y de identidad. Como comenta Piglia, «[b]astaría hacer la historia del sistema de citas, referencias culturales, alusiones, plagios, pastiches, que recorre la literatura de Sarmiento hasta Lugones para ver hasta qué punto Borges exaspera y lleva a la parodia y al apócrifo esa tradición» (71). Pero si el descreimiento de la capacidad del lenguaje de la primera etapa resulta explícito, en la segunda Borges troca la exposición conceptual por la representación de la idea recurriendo a la enumeración caótica («Ireneo empezó por enumerar, en latín y en español, los casos de memoria prodigiosa registrados por la *Naturalis historia*» [...], 488) y a la explicación del sistema en sí, como el método de numeración que inventa Funes:

> En lugar de siete mil trece, decía (por ejemplo) *Máximo Pérez*; en lugar de siete mil catorce, *El Ferrocarril*; otros números eran *Luis Melián Lafinur*, *Olimar*, *azufre*, *los bastos*, *la ballena*, *el gas*, *la caldera*, *Napoleón*, *Agustín de Vedia*.

> En lugar de quinientos, decía *nueve*. Cada palabra tenía un signo particular, una especie de marca; las últimas eran muy complicadas...

Molloy resume este ejercicio enumeratorio con una frase de Proust: «Nuestra atención coloca objetos en una habitación; el hábito los retira de ella, haciéndonos un lugar» (165). En este pasaje se encuentra el estatuto del lenguaje como pilar para la edificación de la identidad junto con el espacio y lo real, lo imaginario y lo simbólico (Castellón y Araos ctd en Mansilla Torres 133), o, lo que es lo mismo, lenguaje e identidad se encuentran vinculados al territorio. Así lo evidencia el empeño clasificatorio con el que Funes elabora *ab ovo* un sistema que tiene como objetivo la organización de sus pensamientos. De modo que la misma idea plasmada en «El idioma analítico de John Wilkins», a partir de la cual Foucault acuña el término *heterotopía* (1), se refleja en la actividad clasificatoria a la que está condenada la memoria de Funes: «*Más recuerdos tengo yo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo*»; «[m]*is sueños son como la vigilia de ustedes*»; «[m]*i memoria, señor, es como un vaciadero de basuras*» (488).

Según Foucault, Borges formula la imposibilidad de determinados pensamientos produciendo «monstruosidades discursivas» (1) como la memoria heterotópica de Funes, que puede recordar infinitamente pero es incapaz de pensar «porque pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer» (490). Con el fracaso de sus dos proyectos desde la premisa de la *tabula rasa*, «un vocabulario infinito para la serie natural de los números, un inútil catálogo mental de todas las imágenes del recuerdo» (489) Borges revela que el discurso solo cobra sentido si se asienta en su correspondiente espacio epistemológico (Foucault 3) y la necesidad de modelos verbales en forma de narración para explicar los cambios apelando a leyes generales de causalidad («*Luis Melián Lafinur*, *Olimar*, *azufre*, *los bastos*, *la ballena*» [...], 489) (Molloy 177). De esto se deriva que el historiador desempeña una labor esencialmente poética por la que representa anticipadamente el dominio histórico, preparándolo como un espacio epistemológico sobre el que aplica una teoría específica para explicar su versión de los hechos.

Es decir, la condición existencial determina el estatuto de «traza rizomática» de todo recuerdo –o de todo pretexto–, de donde se colige que el origen es un constructo de signos diseñado para afrontar los problemas del hombre, menos intangibles cuando se fijan por escrito; y, por lo tanto, la llamada *realidad* se reduce a representación semiótica y la historia a hipótesis (Toro, «Cervantes» 58). En este aspecto, la memoria heterotópica de Funes sirve de ejemplo diáfano del convencimiento de que toda restauración integral del pasado es virtual y «monstruosa». Contraviniendo la afirmación platónica de que «todo conocimiento es memoria»

(*OC* 533) que encabeza «El inmortal» de *El Aleph* (1949), en «Funes el memorioso» se presenta una situación en la que la incapacidad del protagonista para tener «ideas generales, platónicas» (490), es decir, para seleccionar información, hace de su memoria el oxímoron del olvido (Rosa 169).

No obstante, la memoria constituye una mezcla heterogénea de conservación y obliteraciones necesaria para seguir viviendo. Como denota Todorov, «el restablecimiento integral del pasado es algo por supuesto imposible, por otra parte, espantoso. La memoria, como tal, es forzosamente una selección, pero conservar sin elegir no es una tarea de la memoria» (*Los abusos* 22), sino de instituciones formales ajenas a todo proceso natural. Por lo tanto, y tratando de sintetizar las implicaciones de esta «parábola tragicómica acerca de las posibilidades y los obstáculos de la representación» (Sarlo, *Borges* 53), la conciencia del estatuto instrumental del lenguaje permite interpretar la condición teratológica de Funes como una emulación paródica de la memoria histórica argentina. La pretensión de construir desde el «vacío fundacional» una tradición por medio de la implantación de una historia evidencia la condición heterotópica de una sociedad virtual, desmemoriada por su condición de advenedizo o irremediablemente sentenciada, como Funes, a aceptar la arbitrariedad del discurso.

La paradoja de «Funes el memorioso» ilustra, por lo tanto, el «didactismo subversivo» (95) que Pezzoni atribuye a Borges, cuyos textos destruyen los marcos epistemológicos y los discursos de poder porque cuestionan «las relaciones habituales entre práctica discursiva y realidad», porque «se oponen a las formas institucionalizadas de entender o de ver la realidad» y porque «están exponiendo un conflicto que existe entre las formas institucionalizadas de las superestructuras». Esta posibilidad de lectura refuta su reputación como escritor «inhumano» a la vez que pone de manifiesto el carácter dialéctico y bimembre de la ironía que embebe el texto, cristal del mundo intersticial y catacrético al que apunta la inoperancia del lenguaje.

**Obras citadas**

Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1984.

Borges, Jorge Luis. *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Emecé, 1989.

----- *Obras Completas I*. Barcelona: Emecé, 1989.

----- *La memoria de Shakespeare*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

Foucault, Michel. Prefacio. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, por Foucault, Siglo Veintiuno, 1981, p. 1-10.

Julián Pérez, Alberto. "Génesis y desarrollo de los procedimientos narrativos en la obra literaria de Jorge Luis Borges". *Jorge Luis Borges*. *Variaciones interpretivas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, editado por Blüher y de Toro, Vervuert, 1995, p. 12-26.

Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito*. Buenos Aires: Libros Perfil, 1999.

Mansilla Torres, Sergio. "Literatura e identidad cultural". *Estudios Filológicos*, no. 41, 2006, p. 131-143.

Molloy, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1999.

Pezzoni, Enrique. *Enrique Pezzoni, lector de Borges: lecciones de literatura, 1984-1988*. Compilado y prologado por Annick Louis, Sudamericana, 1999.

Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Planeta Argentina, 2000.

Rodríguez Monegal, Emir. *Borges: una biografía literaria*. Traducción por Homero Alsina Thevenet, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Rosa, Nicolás. "Texto-palimpsesto: memoria y olvido textual". *Jorge Luis Borges*. *Variaciones interpretivas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, editado por Blüher y de Toro, Vervuert, 1995, p. 169-176.

Sarlo, Beatriz. "Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX". *Oralidad y argentinidad: estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*, editado por Berg y Schäffhauser, Gunter Narr Verlag, 1997, p. 28-41.

----- *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2008.

----- *El hombre desplazado*. Madrid: Taurus, 2008.

Toro, Alfonso de. "El productor rizomórfico y el lector como detective literario: la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto-deconstrucción-rizoma)". *Jorge Luis Borges*. *Variaciones interpretivas*

*sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, editado por Blüher y de Toro, Vervuert, 1995, p. 133-168.

----- "Cervantes, Borges y Foucault: la realidad como viaje a través de los signos". *El siglo de Borges*. *Vol. II: Literatura – Ciencia – Filosofía*, editado por de Toro y Regazzoni, Iberoamericana-Vervuert, 1999, p. 45-65.

White, Hayden. *Metahistoria*. *La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

**Pragmática y discurso: El operador *en plan* en el habla actual de los jóvenes**

Carmen González Gómez, Universidad Autónoma de Madrid

**RESUMEN**: El operador *en plan* se ha introducido en época reciente en el discurso de los jóvenes. A pesar de que la expresión ya existía a finales del siglo XIX, se utilizaba de modo diferente a como se emplea hoy día. Durante algo más de un siglo *en plan* funcionó exclusivamente como locución adverbial, pero desde hace menos de dos décadas esta estructura se emplea también como un operador de reformulación. Este último uso corresponde casi de forma exclusiva al etalecto juvenil. El análisis que ahora presentamos pretende dar cuenta del funcionamiento del operador y de la evolución que ha sufrido.

***Palabras clave***: *en plan,* operador discursivo, restricción, locución adverbial, reformulador.

**ABSTRACT**: The present paper intends to carry out a study on the discursive marker *en plan*, a structure that can be traced fairly recently in the discourse of young people. Although this expression already existed at the end of the 19th century, it had a different meaning than nowadays. For a about a century, it was used exclusively as an adverbial phrase, but in the last two decades it has also been used as a re-stating marker. This last use corresponds almost exclusively to the speech of young people. The analysis we present tries to describe the use of this discourse marker as well as the evolution it has undergone.

***Keywords***: *en plan,* discursive marker, restriction, adverbial locution, re-stating marker.

# Pragmática y discurso: El operador *en plan* en el habla actual de los jóvenes

## 1. INTRODUCCIÓN

A pesar de ser un tema cada vez más recurrente en la investigación lingüística, el estudio de las partículas discursivas continúa teniendo muy poca presencia en las aulas de gramática. En ellas, el tiempo y los esfuerzos se consagran al estudio de las categorías gramaticales (morfología) y de los principios que rigen la combinatoria de las palabras (sintaxis). Esto explica que, con frecuencia, la gramática se haya olvidado de los operadores del discurso, pues ni constituyen una categoría gramatical, ni su ámbito se restringe a la sintaxis oracional.

El estudio de estas partículas lo asume con frecuencia la pragmática, que explica su significado y uso en los contextos en los que aparecen. Aun cuando esta información pueda resultar útil, no se ha de perder de vista que la utilización de cualquier elemento lingüístico está regida por leyes gramaticales. Y que son estas leyes las que explican el funcionamiento del lenguaje, con independencia del significado que adquiera el mensaje en un determinado contexto. Dicho de otro modo: de la misma manera que las implicaturas de *Estoy un poco cansada* no disuaden de estudiar la estructura como un predicado nominal, tampoco las inferencias de *Bueno, venga, vale… iré* nos eximen de explicar el funcionamiento de los marcadores *bueno, venga* y *vale.* Las consideraciones pragmáticas no deben, en definitiva, suplir el estudio gramatical, sino completarlo.

El presente trabajo pretende llevar a cabo un análisis sobre el uso del marcador *en plan.* El interés que suscita este operador se debe en parte a su incorporación relativamente reciente al castellano hablado, pero sobre todo al gran éxito que ha cosechado el marcador en el etalecto juvenil. Tanto se ha afianzado, que incluso se puede afirmar que constituye un elemento claramente característico del habla de los jóvenes. Denostado en algunos foros, *en plan* ha sido considerado como la palabra comodín de los adolescentes. Pero, como veremos, su frecuente uso no debe conducir a afirmar que se usa sin restricciones, según criterio propio. Al igual que el resto de marcadores, *en plan* conoce limitaciones de tipo gramatical y pragmático, esto es, contextos en los que o bien no se puede emplear, o bien, pudiéndose usar, ningún hablante nativo de español lo utilizaría.

## 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El operador del discurso *en plan* todavía no ha sido abordado en la tradición filológica española con la profundidad que merece. La *Gramática Descriptiva de la Lengua Española* (1999) no lo recoge en su exhaustivo capítulo sobre los marcadores. Tampoco el *Diccionario*

*de la Lengua Española,* elaborado por la Real Academia Española, recoge esta expresión; simplemente se limita a aclarar en la octava acepción de *plan* que dicho sustantivo puede tener coloquialmente el significado de "actitud o propósito", como en "Todo se llevó a cabo en *plan* amistoso". Sí quedan recogidas, sin embargo, las locuciones *a todo plan* y *no ser plan algo* (s. v. *plan*).

El estudio de *en plan* se reduce, por tanto, a algunos trabajos realizados en época reciente, entre los que destacan "Valores pragmático-discursivos de la construcción lingüística de *en plan*. ¿Formación de un nuevo marcador" (Méndez Orense, 2016) y el trabajo de investigación "Marcador conversacional *en plan* en el habla actual de Galicia" (Rodríguez Lage, 2015). Ambos dan cuenta de su ampliación de usos, así como de la transformación gramatical que ha sufrido hasta terminar convirtiéndose en un marcador discursivo. El objetivo de este trabajo es profundizar el análisis llevado a cabo por los estudios citados.

## 3. METODOLOGÍA

El conjunto de ejemplos que se han analizado procede en su mayoría de mensajes de texto extraídos de WhatsApp, conversaciones escuchadas en diferentes espacios públicos y enunciados leídos en las principales redes sociales (Facebook, Twitter e Instagram). Esta metodología persigue un doble objetivo: de un lado, evitar caer en la tentación de trabajar con un corpus de ejemplos sesgado, elaborado *ad hoc* con el único fin de demostrar una tesis preconcebida; de otro, ser fiel a la realidad lingüística, tomando como base del trabajo expresiones totalmente espontáneas del habla cotidiana. Respecto a este último punto, es necesario aclarar que los ejemplos recabados de las redes sociales son muchas veces un buen reflejo del habla oral, pues utilizan sus mismos recursos. Además de dichas fuentes, se han utilizado también los bancos de datos elaborados por la Real Academia Española, esto es, el *CREA*, el *CORDE* y el *CORPES*.

## 4. CARACTERIZACIÓN DE *EN PLAN*

### 4.1. Historia y evolución de *en plan*

En contra de lo que pudiéramos pensar –dada la exigua bibliografía de *en plan*–, la expresión puede rastrearse en textos españoles de finales del siglo XIX:

> (1) "y esto no por instinto o por casualidad, sino a sabiendas y reflexivamente, *en plan* meditado y no como obra de unos pocos, sino del espíritu nacional" (*CORDE,* Costa, *Historia crítica de la revolución española,* 1875).

Como es de imaginar, es difícil determinar si en el ejemplo anterior *en plan* equivale a *de modo* o, si por el contrario, el autor se refiere a un *plan* meditado. Aunque esta última fuese la interpretación adecuada, es interesante llamar la atención sobre la ambigüedad que hoy percibimos, pues ese "uso recto" originario podría explicar la transformación que *en plan* ha sufrido hasta convertirse en una partícula discursiva. Menos duda suscitan los ejemplos de la primera mitad del siglo XX recogidos en el *CORDE*, en los que *en plan* aparece con un valor muy cercano –si no idéntico– al que tiene hoy en día:

(2) [acotación teatral] "Vecina (*en plan* confidencial). Dime" (*CORDE,* Lorca, *Bodas de sangre,* 1933)

(3) "Hablan los Cinco Sentidos *en plan* mitinero" (*CORDE*, Hernández, *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras,* 1934)

(4) "Es "evidente" para la vista mental o para el entendimiento funcionando *en plan* visual" (*CORDE,* García, *Invitación a filosofar,* 1940-1942)

Tanto los datos del CORDE como los del CREA muestran que el uso de esta unidad se mantiene vigente durante todo el siglo XX, con un significado parecido al de las locuciones adverbiales *de modo* o *de forma* que ha llegado inalterado hasta nuestros días ("No lo haremos *en plan* chapuzas"). Además de este uso, actualmente *en plan* ha adquirido una nueva función: la de reformular o ejemplificar ("Es fácil, *en plan* ↓ se soluciona rápido" y "Los sitios pequeños, *en plan* ↓ el Achuri, me agobian", respectivamente). Por ahora consideraremos que existe una sola unidad, y no dos, pero conviene aclarar que *en plan* se utiliza en español al menos de dos formas claramente diferenciadas, como vemos en los siguientes ejemplos:

(5)

a. María va *en plan* representante de su empresa

b. María va *en plan* ↓ representando a su empresa

(6)

a. Vamos este finde a Toledo *en plan* guiris

b. Vamos al curso con un montón de alemanes, *en plan* ↓ guiris que han venido de vacaciones

En los ejemplos de (a), *en plan* funciona como una locución adverbial y tiene el significado de `en calidad de´ o `como´; en (b), sin embargo, se utiliza *en plan* con el propósito de reformular o explicar lo que se ha mencionado anteriormente. También la entonación corrobora la existencia de los dos usos; mientras que en (a) no existe pausa prosódica entre *en plan* y el segundo miembro, en (b) existen dos posibilidades: o bien hay una pausa entre el operador y el

miembro, o bien la pronunciación del marcador es suspensiva. Este corte o suspensión lo representamos mediante el símbolo ↓ por conllevar una entonación descendente de la partícula.

Teniendo en cuenta lo que hemos visto, no sería aventurado pensar que en la historia del español *en plan* ha sufrido dos recategorizaciones: la primera, consumada ya en los años 30 del siglo pasado y conservada en la actualidad, hizo que se convirtiese en una locución adverbial con un significado cercano al de *de modo;* la segunda, mucho más reciente, ha convertido a *en plan* en un reformulador explicativo frecuente en el discurso oral y coloquial de los jóvenes de hoy en día.

### 4.2. *En plan* como marcador del discurso

De acuerdo con la definición tradicional, un marcador discursivo es una unidad lingüística invariable, que no ejerce función sintáctica en el marco de la predicación oracional y que posee el cometido de guiar, de acuerdo con sus propiedades morfosintácticas, semánticas y pragmáticas, las inferencias que se realizan en la comunicación (Martín Zorraquino y Portolés, 1999: 4057). La expresión *en plan* se ajusta a esta definición: está desprovisto de significado conceptual –no evoca necesariamente un *plan*– y contribuye al enriquecimiento contextual de los hablantes –no se infiere lo mismo de *me lo dijo como amigo* que de *me lo dijo en plan amigo*–. Aunque no nos detengamos todavía en el funcionamiento de dicho operador, sí podemos anticipar que *en plan* introduce un matiz específico, que hace que la segunda oración se pueda parafrasear fácilmente por *me lo dijo haciéndose mi amigo* o que podamos decir *me lo dijo en plan amigo, pero sé que le caigo mal,* algo que no es posible en el primer caso.

La idea de que *en plan* está totalmente gramaticalizado se ve reforzada por su gran versatilidad: puede aparecer precediendo a adjetivos (7), nombres (8), adverbios (9), verbos (10) y, por supuesto, a cualquier locución o expresión equivalente a una de estas categorías gramaticales; puede situarse asimismo delante de pronombres (11) e interjecciones (12) o introducir oraciones y enunciados (13).

(7) Cuando te pones *en plan* tonto, no te soporto

(8) ¿Dices ciudades grandes *en plan* Madrid?

(9) Es gente que lo hace *en plan* mal, ¿sabes?

(10) Hizo lo que le dijeron, *en plan* ↓ cedió

(11) No puede ir cualquiera, tiene que ir alguien *en plan* tú.

(12) ¡Menuda cagada! Si vieras su cara *en plan* ↓ ¡mieeerda!

(13) Es *en plan* "tú no te enteras de nada" / Es *en plan* "ni de coña".

Este último rasgo, el de preceder prácticamente a cualquier enunciado, es el que permite que *en plan* se utilice de forma tan frecuente. Esta particularidad no debe conducir, sin embargo, a la conclusión de que puede ocupar cualquier posición dentro del discurso. *En plan* conoce restricciones; entre ellas, la de no ser un operador autónomo y no poder aparecer solo en un acto de habla (14). Asimismo le está vetada la posición final de enunciado (15) y tampoco admite con facilidad ir acompañado de otro operador discursivo, salvo cuando este introduce otro enunciado (16):

(14) - ¿Pero a ti te apetece ir?

\+ **En plan*

(15) *No estoy de acuerdo con lo que dice, *en plan.*

(16) *Yo no quiero ir, *en plan, o sea,* no me apetece

Después de describir de forma somera su posición y uso, nos centramos en los siguientes subapartados en sus valores y funciones, señalando dos tipos: el *en plan* generalizador que funciona como una locución adverbial (No te pongas *en plan* madre); y el *en plan* que constituye una partícula discursiva, ya tenga valor de concreción (Me queda poco para acabar, *en plan* ↓ un ejercicio) o de reformulación (No voy a salir, *en plan* ↓ no me apetece).

### 4.2.1. *En plan* como locución adverbial de generalización

El uso de *en plan* como operador de generalización se caracteriza, como ya hemos dicho, por formar un "bloque" con el miembro al que acompaña, esto es, por pronunciarse sin ningún tipo de pausa o entonación suspensiva entre el marcador y el segundo miembro:

(17) - ¿Cómo estás viviendo esta situación política?

\+ Alejada y *en plan* pasota

(18) He estado con colegas, pero *en plan* vip

(19) No puedo con él, de verdad, cuando se pone *en plan* gilipollas

Cuando esto sucede, *en plan* se interpreta con el significado de "de forma…" o "de modo…", por lo que inmediatamente se generaliza alguna de las cualidades del segundo miembro. "Estar *en plan* pasota" equivale a "estar como estaría cualquier persona pasota" y lo mismo sucede con (18) ("acudir como alguien vip") y con (19) ("comportarse como alguien que fuese gilipollas"). De los dos usos de *en plan* que vamos a mencionar, este es el más transparente, ya que remite todavía al sustantivo *plan,* entendido como "actitud o propósito"–

tal y como recogía la RAE en su octava acepción–. De hecho, es perfectamente posible recuperar el sustantivo *plan*:

(20) - Me molesta que Juan se ponga *en plan* abogado defensor.
+ Ya, yo tampoco entiendo que se ponga en ese *plan.*

Por último, cabe señalar que *en plan* generalizador también puede introducir nombres y adverbios ("Que no vean que estás ahí *en plan* interés", "Yo no lo decía *en plan* mal, ¿vale?") siempre y cuando se pueda extraer del segundo miembro una información de carácter general.

### 4.2.2. *En plan* como partícula discursiva

Cuando *en plan* funciona como partícula discursiva, puede adquirir dos funciones en la comunicación: bien la de la reformulación, bien la de la concreción. Estos dos usos están íntimamente relacionados, pues, como veremos, el *en plan* de concreción introduce con frecuencia una información que concreta y reformula al mismo tiempo. Así, aunque de forma prototípica se pueda hablar de un *en plan* reformulador y un *en plan* de concreción, en la práctica hay numerosos usos donde están presentes los dos valores.

#### 4.2.2.1 En plan como partícula de concreción

Partiendo de la clasificación elaborada por Zorraquino y Portolés (1999: 4139), los operadores de concreción se engloban dentro de los operadores argumentativos. Estos últimos son definidos como "marcadores que por su significado condicionan las posibilidades argumentativas del miembro del discurso en el que se incluyen, pero sin relacionarlo con otro miembro anterior". A diferencia de los conectores o los reformuladores, que sí relacionan los miembros por su significado (Estoy cansando, y *además,* no me apetece), los operadores argumentativos se limitan a conexiones de tipo pragmático (Viviría en una gran ciudad, *en concreto,* en Nueva York). Además de las partículas de concreción, también los operadores de refuerzo argumentativo (*en el fondo, de hecho*) formarían parte de los llamados operadores argumentativos.

Los operadores de concreción presentan el miembro del discurso que los incluye como un ejemplo de una expresión más general (Fernández 1994-1995, citado en Portolés y Zorraquino 1999: 4139). Cuando *en plan* equivale a *por ejemplo* o a *en concreto* funciona como una partícula de concreción; en estos casos, es habitual que se produzca la pausa o entonación suspensiva a la que ya hicimos referencia:

(21) Viviría en una gran ciudad, *en plan* ↓ Nueva York.

(22) Me están mandando un montón de peticiones de amistad, *en plan* ↓ un par de ellas a la semana.

(23) Yo solo podría pronto. *En plan* ↓ 6:30- 7:00.

Es importante hacer hincapié en la entonación de estos ejemplos, pues de no haber pausa o entonación suspensiva entre el marcador y el segundo miembro, estaríamos diciendo cosas diferentes. Si en (21) no hubiese ese breve intervalo (↓), estaríamos ante la locución adverbial y la oración equivaldría a "Viviría en una gran ciudad, *tipo* Nueva York".

Analicemos ahora qué particularidades presenta el operador de concreción *en plan* en relación con *por ejemplo* y *en concreto.* Respecto de este último, la diferencia parece bastante clara; aún en los casos en los que gramaticalmente se pueden intercalar *en plan* y *en concreto* la diferencia desde el punto de vista pragmático es bastante significativa. Si en el caso de (21) colocásemos *en concreto,* estaríamos diciendo que la única ciudad en la que viviríamos sería Nueva York, mientras que el marcador *en plan* se limita a introducir un ejemplo. En cuanto a la diferencia con *por ejemplo,* hay que decir que este se utiliza generalmente para concretar, mientras que el operador de concreción *en plan* aporta en muchas ocasiones un matiz de reformulación. De ahí las siguientes anomalías de (b):

(24)

a. No entreno mucho, *en plan* ↓ un par de series

b. *No entreno mucho, *por ejemplo*, un par de series

(25)

a. . El examen es corto, *en plan* ↓ un ejercicio y teoría

b. *El examen es corto, *por ejemplo,* un ejercicio y teoría.

Por tanto, cuando *en plan* no reformula y se utiliza simplemente para concretar, ambos operadores se neutralizan y se pueden utilizar indistintamente, si bien el marcador *en plan* parece seguir estando más cercano a los valores de reformulación que el operador *por ejemplo*:

(26)

a. Hacéis, *por ejemplo,* un par de series y descansáis

b. Hacéis, *en plan* ↓ un par de series y descansáis

(27)

a. (27 Ellos te ayudan; *por ejemplo,* si tienes un problema, te lo solucionan

b. Ellos te ayudan; *en plan* ↓ si tienes un problema, te lo solucionan

#### 4.2.2.2 *En plan* como reformulador

Como ya se ha anticipado, *en plan* funciona hoy en día como reformulador en el discurso oral de los jóvenes ("¿Hace mucho frío? *En plan* ↓ ¿con esto voy bien?"). Así lo considera también Méndez Orense (2015:13), que afirma que el *en plan* reformulador ha borrado todo resto de su valor oracional como locución modal y se ha trasladado a la periferia del discurso.

Según explican Zorraquino y Portolés, los reformuladores explicativos presentan el miembro del discurso que introducen como una reformulación que aclara o explica lo que se ha querido decir en otro miembro anterior que pudiera ser poco comprensible. Este acto de habla se puede llevar a cabo de dos modos distintos: o bien volviendo a expresar mejor lo que se acaba de decir, esto es, con una repetición del tópico; o bien expresando directamente las conclusiones que debieran inferirse del primer miembro y, por tanto, sin repetición de tópico (1999: 4122). Así, *o sea* y *es decir* pueden emplearse de dos maneras distintas: bien para parafrasear el primer miembro (a) o bien para introducir la conclusión (b):

(28)

a. Es celiaco, *o sea,* no puede comer gluten

b. Es celiaco, *o sea* que no le pongas empanada

Esta es una diferencia significativa con *en plan,* que se utiliza generalmente para la paráfrasis del primer término, y no tanto para introducir conclusiones:

(29)

a. Es celiaco*, en plan* ↓ no puede comer gluten

b. Es celiaco, **en plan* ↓ no le pongas empanada

Por tanto, aunque existen contextos en los que ambos operadores son posibles, el hablante utiliza *en plan* cuando quiere presentar la información del segundo miembro como una aclaración o paráfrasis, pero nunca como una conclusión. La partícula *o sea,* sin embargo, abarca los dos usos:

(30)

a. El libro está hecho una porquería, *o sea,* lo ha manoseado todo el mundo (paráfrasis).

b. El libro está hecho una porquería, *o sea* que lo ha debido de manosear todo el mundo (conclusión).

c. El libro está hecho una porquería, *en plan* ↓ lo ha manoseado todo el mundo (paráfrasis).

*d.* #El libro está hecho una porquería, *en plan* ↓ lo ha debido de manosear todo el mundo (conclusión).

Además de introducir una paráfrasis del primer miembro (30c), *en plan* también se utiliza para incorporar enunciados en los que se hacen explícitas las inferencias del primer término, como en (31). En estos casos, el hablante no presenta la segunda información como una conclusión extraída del primer término, sino como una aclaración de una información que ya debía haberse inferido:

(31) El libro es una porquería, *en plan* ↓ no merece la pena comprarlo

Tal y como muestran los ejemplos, el *en plan* reformulador introduce una paráfrasis o repetición del tópico, o incluso una inferencia del primer miembro. Pero a diferencia de *o sea* y *es decir,* no sirve para presentar las conclusiones extraídas del primer miembro.

## 5. CONCLUSIONES

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, podemos afirmar que *en plan* ha sufrido dos cambios sustanciales desde su aparición a finales del siglo XIX. El primero de ellos hizo que la expresión se convirtiese en una locución adverbial con un significado cercano al de "de modo" ("hacer algo *en plan* desproporcionado"). Este uso, que se atestigua en todo el siglo XX, ha llegado inalterado hasta nuestros días. El segundo cambio, como hemos visto, tuvo lugar hace apenas dos décadas y supuso una ampliación de los sentidos pragmáticos con los que se usaba la construcción; *en plan* comenzó entonces a adquirir los valores propios de un operador discursivo, desproveyéndose de todo significado conceptual. Hoy en día es frecuente detectar el uso de este marcador –tenga un valor de reformulación o de concreción– en el habla juvenil, pero solo en las décadas venideras sabremos hasta qué punto su uso ha dejado de restringirse al discurso de los jóvenes y se ha estandarizado en todos los etalectos.

**Obras citadas**

Martín Zorraquino, María Antonia y Portolés Lázaro, José. "Los marcadores del discurso". *Gramática descriptiva de la lengua española*, vol. 3, editado por Ignacio Bosque y Violeta Demonte, Real Academia Española/Espasa Calpe, 1999, p. 4051-4214.

Méndez Orense, María. "Valores pragmático-discursivos de la construcción lingüística *en plan*. ¿Formación de un nuevo marcador?". *Philología Hispalensis*, vol. 30, no. 1, 2016, p. 123-144.

Real Academia Española. Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*, http://www.rae.es. 22 de diciembre de 2017.

----- *Diccionario de la lengua española*, 2014, http://www.rae.es. 22 de diciembre de 2017.

Rodríguez Lage, Laura. *Marcador conversacional* en plan *en el habla actual de Galicia*. Trabajo Final del Grado. Universidade de Santiago de Compostela, 2015.

**Renacimiento y educación: Juan Luis Vives y la enseñanza de la mujer**

Sergio Montalvo Mareca, Universidad Complutense de Madrid

**RESUMEN**: La enseñanza de las mujeres en las diferentes etapas de su vida fue una preocupación constante en la literatura. De ella se ocuparon teólogos, filósofos y moralistas a lo largo de toda la historia de la humanidad. Con la llegada del Humanismo este aspecto se retomó con mayor fuerza, lo que provocó la aparición de nuevas teorías y consideraciones al respecto. En consecuencia, se generaron importantes debates sobre cómo la mujer debía comportarse, especialmente cuando tomaba el estado de casada. Uno de los autores que mejor se ocupó de este asunto fue Juan Luis Vives. Su *Instrucción de la mujer cristiana* (1524) se considera como un testimonio fundamental sobre educación femenina. En ella, Vives aborda aspectos como la importancia de la lactancia materna en los primeros años de vida, el decoro que debe guardar la mujer en las fiestas y otras celebraciones o cómo debe mostrarse ante su marido en el ámbito doméstico. Sin embargo, la importancia del testimonio del moralista valenciano radica en la ruptura con la concepción aristotélica de la mujer, vista como biológicamente inferior al varón. Vives defiende que ambos sexos poseen la misma capacidad intelectual y, por tanto, defiende el derecho de las mujeres a recibir formación académica.

***Palabras clave***: Juan Luis Vives, Humanismo, Renacimiento, mujeres, educación femenina, matrimonio, religión.

**ABSTRACT**: The education of women in different stages of their lives was a constant concern in the literature. Theologians, philosophers and moralists wrote about it throughout the history of mankind. With the arrival of Humanism this aspect was resumed with greater force, which caused the appearance of new theories and considerations in this regard. As a result, important debates were generated about how women should behave, especially when they were married. One of the authors who best dealt with this issue was Juan Luis Vives. His *Instrucción de la mujer cristiana* (1524) is considered as a fundamental testimony about feminine education. Vives wrote about topics such as the importance of breastfeeding in the first years of life, the decorum that women should keep at parties and other celebrations or their behavior toward their husband at home. However, the importance of the Valencian moralist's testimony is in the rupture with the Aristotelian conception of women, seen as biologically inferior to the male.

Vives defends that both sexes possess the same intellectual capacity and, therefore, he defends the women's right to receive academic instruction.

***Keywords***: Juan Luis Vives, Humanism, Renaissance, women, female education, marriage, religion.

# Renacimiento y educación: Juan Luis Vives y la enseñanza de la mujer

## Introducción

Uno de los méritos principales de los humanistas españoles y europeos fue revisar el papel de la mujer en los diferentes aspectos de la sociedad, especialmente en lo relativo a su educación. El principal debate entre teólogos, moralistas y autores versaba sobre si era o no lícito que las señoras tuviesen acceso a una instrucción en materias como la retórica o la filosofía tal y como sí ocurría en el caso de los varones. Quienes les negaban este derecho lo hacían apelando a la inferioridad biológica defendida ya desde Aristóteles (Mayhew, 2004); en cambio, los que abogaban por ella sostenían que la educación en ciencias y letras no solo no corrompería el alma de las mujeres, sino que serviría de vía para aumentar sus virtudes y su fe.

Buena prueba del interés que suscitó este tema en la sociedad europea del siglo XVI da el auge de la literatura de matrimonio (Brandenberger, 1997). Este tipo de escritos buscaba mostrar especialmente a las esposas, aunque también se ocupaban de los maridos, los comportamientos que se consideraban correctos en una esposa y por extensión, también en el periodo previo y posterior al enlace. Los autores que se ocuparon de este tipo de literatura fueron muchos y algunos de gran prestigio, como fray Luis de León, Juan de la Cerda, Pedro de Lujan, Juan Luis Vives o, fuera de la frontera, Erasmo de Rotterdam, principal influencia de los humanistas españoles. El teólogo neerlandés fue uno de los primeros en defender la legitimidad de las mujeres para aprender más allá de las tareas que tradicionalmente debía poder desempeñar una señora. Tanto en el *Encomium matrimonii* (1518) como en la *Institutio christiani matrimonio* (1526)[5], Erasmo afirmó que las mujeres poseían la misma valía intelectual que los hombres y que, por lo tanto, no había motivos para pensar que esta nueva educación disminuyese sus virtudes.

En cuanto a Juan Luis vives, este fue uno de los autores españoles que más escribió acerca de la educación, tanto masculina[6] como femenina. Resulta especialmente relevante para este trabajo la *Instrucción de la mujer cristiana*, escrita originariamente en latín (1524) y con una versión en castellano a cargo de Juan Justiniano (1528). A esta le siguieron otras traducciones: al inglés (1540), al francés (1542), al alemán (1544), etcétera. Vives la escribió cuando el rey Enrique VII le ordenó encargarse de la educación de la pequeña María Tudor,

[5] Para el estudio de las concepciones de Erasmo en torno al matrimonio, remito a Erasmo de Rotterdam, «Apología del matrimonio», en *Obras escogidas*, traslación castellana directa, comentarios, notas y un ensayo bibliográfico por L. Riber, Madrid, Aguilar, 1964.

[6] Para la educación del varón véase: Vives, Juan Luis, De officio mariti. Los deberes del marido, traducción, edición y notas por Carme Bernal, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1994.

quien años después asumiría la Corona de Inglaterra. De este modo, el autor valenciano concibió la obra como un manual de conducta para la princesa que, además, ensalzaba un modelo de mujer virtuosa, el de la reina Catalina de Aragón.

La *Instrucción de la mujer cristiana* consta de una estructura dividida en tres partes, una por cada etapa de la vida femenina tal y como se concebía en la época, es decir, juventud, matrimonio y viudedad. Si bien es cierto que Vives continúa en ella con la visión aristotélica de la mujer como un ser inferior al varón, se separa de esta ideología y respalda la introducción de ciencias y letras en el aprendizaje de las niñas. Para el moralista valenciano, estos nuevos saberes suplirían la cadencia biológica y, de este modo, mejoraría su espíritu alejándolas del pecado. Además, este testimonio resulta especialmente interesante porque en él es posible advertir numerosas reflexiones internas del autor, quien se encuentra en conflicto entre la visión tradicional y las nuevas corrientes humanistas.

**Juan Luis Vives y la enseñanza de la mujer**[7]

El pensamiento vivista es ambiguo en cuanto a la formación académica de la mujer. Si bien es cierto que acepta, e incluso recomienda, que las mujeres tengan acceso al conocimiento, también advierte de que la parcela realmente beneficiosa del saber es pequeña. De acuerdo con esta idea, recalca que no se debe permitir que una niña lea o escriba sin supervisión ni tampoco sobre cualquier materia:

> Cuando le enseñan a leer, sea en buenos libros de virtud, porque toda agua no es de beber. Cuando le mostraren escribir, no le den materia ociosa o vana sino alguna cosa sacada de la sagrada escritura o alguna sentencia de castidad tomada de los preceptos de la filosofía. No pierda el maestro ni la madre cuidado de tenerla de continuo debajo de las alas de doctrina y crianza si no quieren que el ingenio de la muchacha se torne huero y en lugar de pollo saquen duelo. […] La mujer debe estar puesta en aquella parte de doctrina que la enseña virtuosamente vivir y pone orden en sus costumbres y crianza y bondad de su vida (pp. 56-57).

A continuación, Vives escribe acerca de diferentes obras y géneros literarios que desaconseja enteramente a las mujeres por no imprimir en ellas patrones respetables. La

[7] En este apartado me referiré de manera abreviada (número de página) al texto de Juan Luis Vives empleado para este estudio: Vives, Juan Luis, *Instrucción de la mujer cristiana*, trad. J. Justiniano y ed. E- T. Howe, Madrid, Fundación Universitaria Española-Universidad Pontificia de Salamanca, 1995. Tanto la ortografía como la puntuación que reflejo son las escogidas por la editora, aunque en ocasiones discrepo con ellas.

información que aporta e este pasaje es de un alto interés filológico, pues permite conocer no solo aquellas obras eran las más leídas y difundidas en la época, sino también la posición que mantenían los moralistas ante determinados escritos:

> Dime, pobre de ti, que estás leyendo ajenos amores y poco a poco bebes el veneno que te ha de matar. […] Estas tales no sólo sería bien que nunca hubieran aprendido letras, pero fuera mejor que hubieran perdido los ojos para no leer y los oídos para no oír. Porque mucho mejor les sería sordas y ciegas. […] Otros hay sacados de latín en romance, como son las infamosísimas *Facecias*, […] los cuales libros todos fueron escritos por hombres ociosos y desocupados, sin letras, llenos de vicios y suciedad en los cuales yo me maravillo cómo puede haber cosa que deleite a nadie. […] ¿Qué placer o qué gusto puede haber adonde tan abiertamente tan loca y tan descarada mienten? El uno mató él solo veinte hombres y el otro treinta, […] torna a hacer armas con dos gigantes y los mata y de allí sale cargado de oro y plata y joyas y sedas y tantas otras cosas que apenas las llevaría una carraca de genoveses. ¡Qué locura es tomar placer de estas vanidades! (pp. 60-62)

Paralelamente, Juan Luis Vives también elogia aquellas obras y autores que a los que considera adecuados para la lectura de las mujeres y capaces de aumentar su honestidad. Estas recomendaciones son, en parte, muchas de las fuentes de las que bebió para la elaboración de la *Instrucción de la mujer cristiana*: la filosofía grecolatina, la tradición bíblica, con especial atención a las enseñanzas de los padres de la Iglesia, o la materia clásica, tanto literatura como mitología e historiografía:

> ¿Qué cosa pueda haber más agradable que Calímaco? ¿Más dulce que Fileta? ¿Más suave que Anacreonte? ¿Más aguda que Safo? ¿Más graciosa que Tíbulo? ¿Más ornada de doctrina que Catullo? […] Ahora los libros se debe leer no hay quien no sepa de algunos, como son los Evangelios, los Actos de los Apóstoles, y las Epístolas (que es todo el testamento nuevo), el Testamento Viejo, San Ciprián, San Jerónimo, San Agustín, San Ambrosio, San Hilario, San Gregorio, Boecio, Lactancio, Tertuliano. De los gentiles Platón, Séneca, Cicerón y otros semejantes (pp. 63-65).

No obstante, cuando se habla de ‘educación’ o ‘instrucción’ de la mujer en el periodo renacentista, el ámbito estrictamente académico desempeña un papel menor. La enseñanza

femenina abordaba muchos otros aspectos de mayor relevancia que el nivel intelectual: correcta distribución de la economía del hogar, crianza y educación de los hijos, mantenimiento de los criados o las tareas de ocio que se consideraban dignas de las mujeres virtuosas, como el bordado. La instrucción que propone Vives abordaba también la materia protocolaria. De este modo, el autor escribe acerca de la presencia femenina en los eventos públicos (banquetes, fiestas, corridas de toros). El moralista desprecia cualquiera a de estas celebraciones, pues considera que suponen un peligro para la pureza y castidad del alma de las doncellas que, envueltas en un ambiente distendido, pueden llegar a corromperse y pecar:

> Ahora veamos cómo le cumple a la doncella ver convites, y toros, y justas, y torneos. Dícelo muy bien aquel maestro de estos primores y en ellos muy resoluto. Ovidio, hablando de las fiestas públicas, dice de las mujeres: 'Vienen por mirar y por ser miradas, y al cabo de la postre el lugar es muy dañoso a la honra y honestidad'. […] Digamos ahora la verdad. Adonde tantos andan a mirar a la mujer y ella a tantos, ¿qué habemos de creer sino que de necesidad ha de escalentar a los otros. Yo osaría a jurar (a mi riesgo) que pocas doncellas, y bien pocas, (desde que han pasado los años de su menor edad) vuelven de los convites y pláticas de hombres con el ánimo tan católico como allá habían ido. La una viene picada en pensar en el bien hablar de aquél. La otra tiene mal de vientre por la disposición y gentileza de otro. […] ¿Cuánto mejor es (dice el sabio) huir del peligro, porque no te tome debajo? En conclusión, mi parecer es éste, o una sentencia (creo que) de Jesús, soberano rey y maestro nuestro: que la virgen cristiana no tenga que ver en fiestas, ni en convites (pp. 151-153).

La misma recomendación hace Vives en el caso de los hombres, para los que tampoco encuentra provechosa la asistencia a estas actividades. En su caso, esta proscripción no busca más que salvaguardar la inocencia propia de la juventud y evitar así que puedan imitar los comportamientos de otros de mayor edad:

> No sólo digo esto por las doncellas vírgenes y muchachas, más aún por los muchachos. Los cuales yo no apruebo, ni es de conceder ser llevados a engolosinarse por los banquetes, y aprender mil vicios sucios y torpes, demás de ser muy empecible a la salud del cuerpo comer y beber demasiado en aquellos años tiernos. […] Dejando ahora de traer autoridades en una cosa tan clara, dime ¿cuántas cosas mal hechas ve hacer allí el muchacho?

> ¿Cuántas vilezas oye decir y no sólo a los mancebos, o a los otros hombres que allí están, más aún a los mismos viejos que se nos venden por muy graves y asentados? (pp. 153-154).

Otro de los acontecimientos sociales censurados por Vives son los bailes. En estos, el mentor de la princesa María I tampoco halla aspectos provechosos para las doncellas ni para los varones. Para respaldar su postura recurrirá, como en tantas otras ocasiones en esta y en otras obras, a argumentos de autoridad, especialmente formulados por padres de la Iglesia y filósofos como Aristóteles, Platón, Cicerón o Séneca, así como a conductas ejemplares de figuras célebres, en este caso, de una santa:

> Mas dad acá veamos, ¿cuál mujer de aquellas santas, se lee que haya danzado en su vida? […] Por eso dijo un hombre santo *más vale arar y cavar que danzar y bailar*. Así mismo me tornas a decir que no lo hacer por mal ninguno, mas de por dar algún alivio a tu corazón fatigado. A esto te hago saber que las liviandades no alivian los corazones, antes los fatigan más, y les echan más carga encima. Porque (según dice aquel sabio gentil y muy maravillosamente a mi ver) ningún tirano es más cruel que el placer corporal. San Ambrosio, escribiendo a su hermana sobre esta materia dice: 'El verdadero alivio y descanso debe proceder de la buena y recta conciencia, y del sosiego, paz y salud de corazón, no de los bullicios, y revueltas, y desasosiegos de los convites y fiestas y danzas, porque andando hombre en esa manera de vida, pierde la vergüenza, estraga la honra, corrompe a la virtud y a la bondad allana del todo por tierra…' (pp. 160-161).

## Obras citadas

Brandenberger, Tobias. *Literatura de matrimonio (Península Ibérica, s. XIV-XVI)*. Zaragoza: Libros Pórtico, 1997.

Erasmo de Rotterdam. "Apología del matrimonio". *Obras escogidas*, traslación castellana directa, comentarios, notas y un ensayo bibliográfico por Lorenzo Riber, Aguilar, 1964.

Mayhew, Robert. *The Female in Aristotle's Biology: Reason or Rationalization*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

Vives, Juan Luis. *De oficio mariti*. *Los deberes del marido*. Traducción, edición y notas por Carme Bernal, Ayuntamiento de Valencia, 1994.

----- *Instrucción de la mujer cristiana*. Traducción por Juan Justiniano, Fundación Universitaria Española-Universidad Pontificia de Salamanca, 1995.

**Miguel de Unamuno y los entes de ficción: El problema de la (no) existencia de los personajes literarios**

Katarzyna Barbara Parys, Universidad de Varsovia / Universidad Autónoma de Madrid

**RESUMEN**: La existencia en el mundo de ficción es uno de los temas que más le inquietaban a Miguel de Unamuno; las contemplaciones sobre el problema aparecen a lo largo de su trayectoria literaria. Don Miguel nunca llegó a una conclusión definitiva sobre si los entes ficticios existen de verdad, si son inmortales y cuál sería su propio porvenir si se ficcionalizase a él mismo. Los personajes puede que sean inmortales, si resultan inmortales entonces hasta qué punto y si esta inmortalidad satisface el sueño unamuniano de una inmortalidad absoluta, hasta qué punto pueden los personajes decidir sobre sí mismos y sobre sus andanzas, cómo es la existencia en el mundo de la ficción frente a la real…

La ontología de la ficción y la cuestión de la existencia de los personajes literarios, implantar los problemas filosóficos en el territorio de los mundos lógicamente falsos, está provocando cada vez más interés entre los filósofos. Se debate si los personajes existen y sí, qué clase de existencia es, a qué mundo pertenecen, en qué momento llegan a existir y cuál es el papel de los artistas.

***Palabras clave***: Unamuno, ontología, ficción, existencia.

# Miguel de Unamuno y los entes de ficción: El problema de la (no) existencia de los personajes literarios

## Introducción

Miguel de Unamuno es uno de los autores canónicos tanto para las letras hispánicas como para el pensamiento filosófico español. Una de sus mayores preocupaciones, presente tanto en sus ficciones como en su poesía o su ensayo, es la existencia humana, cuyo fin último e inalcanzable es la inmortalidad, un impulso irracional opuesto a la razón, la manifestación última de la voluntad humana. La existencia humana es el tema central de uno de los ensayos más célebres del autor vizcaíno: *Del sentimiento trágico de la vida*, en el que contempla el problema radical de la existencia de un hombre de carne y hueso y su conflicto trágico: ser temporal y desear la inmortalidad. Don Miguel enlazó la cuestión con la ficción, profundizando de este modo sus meditaciones sobre el tema buscando la inmortalidad a través de la literatura.

En el presente artículo vamos a hacer un recorrido breve por las corrientes más destacadas de la ontología de la ficción y lo vamos a contrastar con la trayectoria de la duda unamuniana sobre la inmortalidad y existencia en el mundo ficticio.

## 1. La (no) existencia en la ficción

Los filósofos que se ocupan del estatus ontológico de la ficción no se ponen de acuerdo sobre hasta qué punto se puede considerar existentes a los entes de ficción. Antes de comentar la postura unamuniana acerca del tema, vamos a realizar un examen de los posibles acercamientos al tema por parte de los ontólogos.

### 1.1. Los entes de ficción no existen

El brevísimo recorrido por las propuestas teóricas sobre los entes ficticios lo vamos a comenzar por la postura más radical y más en contra a la experiencia cotidiana de los lectores: los entes de ficción no existen. Son mero fruto de la imaginación humana, sin ninguna relación con el mundo real.

Los filósofos de esta corriente, como Everett en su “The Nonexistent” (2013), consideran sentido común defender la tesis que tanto los personajes ficticios como los seres mitológicos no existen. A la lista de los no existentes se unen: propuestas científicas fallidas, las alucinaciones y los sueños. Forzar la existencia de los entes de ficción resulta incoherente con la teoría de la representación e impide investigar la naturaleza de lo inexistente en

general. Resulta erróneo tratar estar criaturas como frutos de la representación o de la referencia, puesto que ser referencial implicaría existencia, de la que carecen.

La ficción no describe ni nuestro mundo, ni lo real; solo crea, con el lenguaje, a los entes que no existen que, no obstante, se tratan como si existiesen. Tratar a los entes de ficción como existentes en el momento de acercarse a la obra forma parte del pacto de lectura. Sin embargo, el lector sabe que lo representado es ficción, no existe y, además, no está en ninguna relación con la realidad. Los personajes no se construyen a través de objetos físicos o no se producen a través de un evento social. Lo que sí que se crea físicamente es una descripción de circunstancias complejas de historias ficticias y los entes se producen como fruto de relación entre historias. No poseyendo artefactos constituyentes del mundo real, se acercan más bien a los significados metafóricos de las palabras (Everett 1).

1.2. Los entes de ficción no existen, pero se consideran referenciales

La segunda postura, el realismo ficcional, les otorga a los entes de ficción una cierta existencia, puesto que, si cada uno de nosotros piensa en Hamlet, podemos suponer que todos tenemos en mente la misma "cosa" (Everett 120). La creación de los personajes ficticios se somete a varios hechos del mundo real que no involucran directamente el mundo de la ficción. Como el autor modelará a su personaje depende de sus capacidades de imaginación y escritura, las que sí que forman parte de nuestro mundo. Así, el mundo ficticio se construye a base del mundo real (Everett 123).

Los objetos ficticios se consideran artefactos o entidades creadas cuya existencia depende de las obras de ficción en las que aparecen. Empiezan a existir y gozan de ciertas características gracias a la actividad humana; en este punto de vista los entes de ficción poseen el mismo estatus ontológico que las naciones o las obras del arte. Llegan a existir en un cierto momento del tiempo y pueden dejar de existir junto a la desaparición de la obra del arte de la que provienen (Everett 140).

La concepción pragmática del estatuto de la ficcionalidad, el punto de vista que acerca Pozuelo Yvancos en su "Poética de la ficción", reclama que el ser no depende de las propiedades textuales, sino de la intencionalidad del autor, su posición frente al discurso. Se separan textos literarios de textos ficcionales, suponiendo que no todos los textos literarios son ficcionales (74-75). Los entes de ficción se crean a través de las ficciones. Si el autor inventa una historia, los que aparecen en ella son personajes, no existen. Si el autor escribe una historia real, intentando ser lo más fiel posible a los hechos, los que aparecen en ella son personas reales y existen (o existieron) en el mundo real.

1.3. Los entes de ficción no existen, pero los hay

Considerando los entes de ficción desde esta óptica es imprescindible marcar la diferencia, propuesta por Wolterstorff en "Discussion of Lubomír Doležel´s paper *Possible Worlds and Literary Fictions*", entre la noción de ser y existir (*being* y *existence*). La tradición filosófica propone casos en los que puede haber tanto entidades existentes como entidades inexistentes; personas existentes y personas no existentes. Los personajes ficticios, en esta línea, son particulares no existentes. No obstante, hay particulares de esta especie.

Los filósofos que siguen la línea neoplatónica consideran los objetos ficticios como una especie de conjunto de características que forman parte del mundo de las ideas. Por esta razón, se examinan como eternos, fuera del tiempo. Los había antes que las ficciones en las que aparecen, por lo que su "existencia" no depende, de ninguna manera, de la práctica literaria humana. Además, como no existen, no pudieron haber sido creados. Solamente necesitan una mano y una mente para pasar del mundo de las ideas a que "existan" como personajes literarios; una "existencia" distinta a la humana. Los autores no crean a los personajes, ya que éstos son eternos (Everett 140). Los representantes de la línea aristotélica afirman que los personajes ficticios no son personas de un cierto tipo sino el tipo mismo. El tipo existe, aunque no existan sus representantes en el mundo actual (Wolterstorff 248).

Los personajes, desde la óptica de la teoría de los mundos posibles (entre otros Doležel "*Estudios de poética y teoría de la ficción*"), no existen. No obstante, pertenecen al mundo posible de la ficción para sobrellevar la obra que les dio vida; son elementos imprescindibles del mundo que les corresponde. Los personajes no están creados por el autor, se les da la vida a través del proceso creativo en el que obtienen su "existencia" ficticia. Las entidades ficticias son partículas no existentes creadas por los autores; son partículas no posibles, por lo que su existencia es imposible. Sin embargo, eso no quiere decir que no haya estas partículas. El mundo de la ficción se constituye por un estado posible o imposible de hechos (Wolterstorff 246-247).

A pesar de las propuestas filosóficas, lo que nos gusta a los lectores en las representaciones ficcionales son los entes de ficción concretos en sus circunstancias específicas, unidos con su mundo por relaciones peculiares, frustraciones, aspiraciones y luchas únicas (Doležel 115).

## 2. Miguel de Unamuno y sus personajes

En las ficciones de Miguel de Unamuno se ve reflejada la trayectoria de su duda acerca de la existencia y la no-existencia en la ficción. Los entes unamunianos no son todos iguales. Se les puede otorgar diversos grados de existencia e independencia. Uno de los

procedimientos más interesantes en la prosa del autor vasco es la aparición del autor mismo en el texto, como un personaje más.

### 2.1. La poética de la ficción de Miguel de Unamuno

El eje central de los relatos unamunianos, como expone Marías en "Miguel de Unamuno" (1950), es el personaje. Un personaje al que puede no ocurrir nada, es un mero pretexto para ponérnoslo delante y dejarlo vivir; en la obra no importa el argumento. El personaje se entiende como la persona, un modo de ser y alrededor de ello se desarrolla el relato. Unamuno busca la profundidad del alma y no las andanzas. La ficción creadora de verdaderos personajes desciende a los estratos de la autenticidad en búsqueda del núcleo esencial de la personalidad (Marías 42).

Unamuno solo crea personajes, no situaciones. La desnudez hace pensar en los esquemas; los personajes se interpretan como creaciones simbólicas. El autor pone en juego figuras convencionales que representan problemas o afanes universales. No obstante, lo que le ocurre al sujeto son problemas de personalidad, no del argumento. La situación, o su falta, es el pretexto para que se muestre el drama de la personalidad. No importa lo que sucede, sino el yo del personaje, el ser yo del protagonista (Marías 45-46).

El escritor vizcaíno busca el alma, algo que da un sentido a la vida, que hace que el hombre viva y sea quien es, lo que hace que se haga uno a sí mismo, que se sea el que se es y no otro, la personalidad. Intenta penetrar el fondo de la persona; las pasiones que preocupan a los entes son la sustancia de sus ficciones, aquellas en las que está en juego la personalidad y su despliegue temporal en la existencia. La realidad última del hombre concreto está al fondo de la persona y allí quiere llegar con sus novelas creando ficciones personales (Marías 62-63).

### 2.2. Los entes de ficción y la (no) existencia

Según Miguel de Unamuno, sólo se puede conocer al ser humano desde la eternidad (entendida como posesión simultánea y perfecta de la vida), puesto que el hombre es temporal, se hace con el tiempo. Esta es la diferencia entre los entes de ficción y los seres humanos vivos. Las ideas, los ideales, diáfanos, se dejan penetrar por el pensamiento y muestran todo su ser. Son una idea, una esencia, y por falta de características individuales se puede llegar a su ser, a su profundidad, conocer, ya que no se están haciendo; la idea es algo completo, pura actualidad. Una vez hecho el personaje ya no se puede cambiar. Los objetos reales tienen un dentro que no se deja penetrar sin más, el ser real es opaco, arcano y el conocimiento de él está afectado por la temporalidad. El saber no puede ser agotador, se necesita una perspectiva, un horizonte; el ser humano puede ser descubierto solo en una cierta dimensión (Marías 80-83).

Unamuno, con esta postura, se acerca a las ideas del neoplatonismo en la ontología de la ficción; el personaje se le impone al autor que resulta ser mero instrumento para que el ente cobre vida. Como explica Mata Induráin en "Sobre el cuento literario en español a principios del siglo XX: Darío, Miró, Unamuno" del 1999, el ente se le ocurre al autor y le dicta su vida, como debe de ser según él mismo; el sujeto posee una lógica interna propia que le revela al escritor. El autor no inventa nada, cuenta historia de una sustancia que se le ocurre pidiendo cobrar vida. Sin embargo, la única "vida" que le puede ser otorgada es la dentro del mundo de la ficción (360).

2.3. Los personajes de Unamuno

Según Ferrater Mora ("Unamuno. Bosquejo de una filosofía"), los personajes de Unamuno luchan por ser hombres y mujeres de carne y hueso, de ficción y de sueño. Les agradaría la existencia humana, por lo que se rebelan contra todos y contra su autor. Nuestra vida temporal, aunque finita, incluye la libertad de acciones. En vida, no se puede conocer a un ser humano en su totalidad, ya que la biografía sigue y disfrutamos de la autonomía para poder cambiarla como nos plazca. Es lo que anhelan los entes de ficción, cuya existencia es atemporal e invariable. Sin embargo, para Unamuno, en el momento de rebeldía contra la clase de subsistencia que les pertenece, es cuando adquieren su máxima realidad, la realidad de la personalidad. Como el fin de la vida es hacerse un alma, una personalidad, una conciencia, los entes de ficción resultan ser hombres y no muñecos, ya que quieren vivir, ser; obtienen conciencia de su propia ficcionalidad. Así, resultan ser más que meras ideas, existen.

Puesto que los personajes de ficción tienen una realidad propia, no son ni más ni menos reales que los autores. Mismamente, las personas reales y los personajes son igual de carne y hueso, ya que la personalidad es la condición más básica de la existencia. Los personajes de ficción son reales, porque nosotros somos personajes de una especie de novela ficticia, el sueño de Dios (Ferrater Mora 48-49).

2.4. La ficción, la imaginación y la inmortalidad

Miguel de Unamuno, como comenta Álvarez Castro en "La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno", en su afán de inmortalidad, usa la imaginación para cumplir el sueño de eternizarse por lo menos a través de la literatura. La imaginación permite al individuo soñarse su propia inmortalidad, cumplir con el sueño de la eternidad; es un arma contra razón al servicio de la voluntad. La imaginación es la esencia del ser de ficción. Ficcionalizarse a sí mismo es poner mi yo en continua creación, uno se deshace y se vuelve a hacer afirmando la agonía de la vida. Es la facultad más sustancial para renovar mi propio ser. La imaginación es sustancial, puesto que se ocupa de la esencia nouménica de las cosas,

configura la personalidad del individuo, el querer ser. La imaginación da consuelo frente al desaliento de la razón lógica. Satisface la necesidad de afirmar el yo propio frente a la posibilidad interpretativa de ser otro, permite a uno mismo crearse a través de la imaginación. La imaginación es la única arma en batalla contra la razón. La imaginación es el fruto de la voluntad creadora que se opone a la lógica racional. Es la capacidad de crear un objeto frente a la pasiva sumisión a las reglas de la lógica. La imaginación puede aspirar a la penetración sustancial de la realidad. La razón refleja, como un espejo, lo que tiene delante y la imaginación es una lámpara que ilumina los objetos nunca entonces contemplados (Álvarez Castro 138-139). Unamuno, imaginando su inmortalidad, se contrapone a las reglas de la lógica según las que el ser humano es mortal; en este terreno puede cumplir su sueño de ser otro e inmortal.

### 2.5. Unamuno ficcionalizado

Unamuno, viendo en la ficción una posibilidad de inmortalizarse, aparece explícitamente en sus textos. A grandes rasgos, podemos diferenciar dos maneras mediante las que marca su presencia en las obras:

Primero, como narrador metaliterario que exige la comparecencia de un lector participe. La voz de Miguel de Unamuno está muy presente en todas sus ficciones. El narrador-Unamuno no solo cuenta el relato y describe a los personajes, sino también valora sus andanzas, a veces hasta poniendo en ridículo a sus protagonistas. Interrumpe la narración, rompiendo la estructura tradicional de la obra, para hacer un guiño al público lector subrayando la ficcionalidad de las figuras. Además, hace hincapié en el poder que posee sobre sus criaturas; para los entes de ficción que cobraron vida ficticia a través de su actividad literaria, Unamuno es dios que les otorgó la existencia y dueño de su destino.

Segundo, como un personaje. Miguel de Unamuno se ficcionaliza y aparece en sus obras como él mismo, don Miguel de Unamuno el autor del presente relato. Desde esta perspectiva se pone a conversar con sus personajes. No obstante, hallándose en las cartas de un texto literario el autor se sitúa ontológicamente igualado a los entes de ficción. Así, como está al mismo nivel, no tiene autoridad sobre sus creaciones, no sabe sus pensamientos, no controla sus acciones. Son igualmente inmortales y eternos, pero finitos. El autor crea a sus personajes a partir de su ansia de inmortalidad, ya que el personaje resulta más real que el hombre histórico (Mata Induráin 361). El Unamuno histórico no puede ser inmortal, pero como ente de ficción si, por lo que baja al nivel textual.

## Conclusiones

Las ficciones de Miguel de Unamuno giran alrededor del personaje en sí, no de sus aventuras. Se pueden distinguir tres tipos generales de entes de ficción en la obra del autor vasco: el hombre-idea que es pura postura vital y no existe fuera del mundo de las ideas; una creación simbólica. La obra que constituye no importa tanto la trama sino más bien el drama de la personalidad. Es sólo la personalidad, una postura ideal, alma pura.

El paso más allá es un personaje que viene al autor y quiere cobrar vida, quiere ser de carne y hueso, pero se le puede dar la existencia sólo en el mundo de la ficción.

Finalmente, llegamos a don Miguel ficcionalizado que busca inmortalidad. No es una inmortalidad satisfactoria, ya que existir en la ficción es ser un ente finito. Es inmortalizarse en una vida acabada, de ficción, encerrada en las cartas de la obra en la que la inmortalidad se obtiene gracias a estar en la mente de los lectores dialogando con ellos en el acto de la lectura. Entonces la vida eterna, el mayor sueño unamuniano, encierra un problema, puesto que sería una existencia infinita, imposible de ser abarcada.

**Obras citadas**

Álvarez Castro, Luis. *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.

Doležel, Lubomír. *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.

Everett, Anthony. *The Nonexistent*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Ferrater Mora, José. *Unamuno, Bosquejo de una filosofía*. Madrid: Alianza Universidad, 1985.

Marías, Julián. *Miguel de Unamuno*. Buenos Aires: Colección Austral, 1950.

Mata Induráin, Carlos. "Sobre el cuento literario en español a principios del siglo XX: Darío, Miró, Unamuno". *RILCE, Revista de Filología Hispánica*, vol. 15, no. 1, 1999, p. 309-318.

Pozuelo Yvancos, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Editorial Síntesis, 1993.

Wolterstorff, Nicholas. "Discussion of Lubomír Doležel's paper *Possible Worlds and Literary Fictions*". *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, editado por Allén Sture, Walter de Gruyter, 1989, p. 243-249.

**“Pegado a las rocas al mar y a las montañas” – El paisaje chileno en la obra del poeta Raúl Zurita**

Theresia Clara Beatrix Schönner, Universidad Complutense de Madrid

**RESUMEN**: El presente trabajo pretende analizar el papel que ocupa el paisaje chileno en la obra del poeta Raúl Zurita, enfocando especialmente los poemarios *Canto a su amor desaparecido* e *Inri*. En primer lugar se dan algunas características fundamentales de la poesía zuritiana, vinculadas al gran compromiso social del poeta. A continuación se verá como en ambas obras seleccionadas se encuentra una naturaleza que por un lado es testigo de los horrores del pasado, por otro llega a compartir el sufrimiento de sus habitantes. De esta manera se convierte en un elemento de consuelo, esperanza y, posiblemente, en un camino hacia la salvación.

***Palabras clave***: Zurita, poesía chilena, poesía comprometida, poesía postmoderna.

**ABSTRACT**: The following article analyses the role of Chilean landscape in the work of the poet Raúl Zurita, focusing on the anthologies of poems *Canto a su amor desaparecido* and *Inri*. In the first place I lay out some of the most fundamental characteristics of Zurita´s poetry, which are connected to the poet´s important social commitment. Afterwards is shown how those two specific anthologies of poems present a nature that witnesses the horrors of the past on one hand, and on the other even shares its inhabitants´ pain. In that way, nature becomes an element of consolation, hope, and, possibly, a way towards salvation.

***Keywords***: Zurita, Chilean poetry, politically committed poetry, postmodern poetry.

# “Pegado a las rocas al mar y a las montañas” – El paisaje chileno en la obra del poeta Raúl Zurita

Raúl Armando Zurita Canessa nació el 10 de enero de 1950 en Santiago de Chile. Desde muy joven mostró interés en la política, así pues, mientras estaba estudiando ingeniería en la Universidad de Valparaíso, ingresó en las Juventudes Comunistas. El once de septiembre de 1973, el día del golpe militar por parte de Pinochet, fue apresado y torturado hasta su liberación a principios de octubre del mismo año. Dos años más tarde será nuevamente detenido y humillado por parte de los militares y como reacción se quemó su propia mejilla en un acto solitario que marcará el inicio de su obra más conocida: una trilogía de poemarios compuesta por *Purgatorio* (1979)*, Anteparaíso* (1982) y *La Vida nueva* (1994). En 1985 publicó *Canto a su amor desaparecido* que más tarde se incluyó en *La Vida Nueva.*

En 2000 recibió el Premio Nacional de Literatura de Chile. Tres años más tarde publicó *Inri* y en 2016 ganó el Premio de Poesía Pablo Neruda.

Raúl Zurita se considera a día de hoy uno de los poetas latinoamericanos contemporáneos más importantes. Eso se debe, al menos en parte, al gran compromiso social que encontramos en su obra, cuyo centro ocupan el ser humano y las experiencias humanas, como el amor, la muerte y la violencia.

Zurita mismo opina sobre el oficio de poeta, o de artista en general, que “la tarea no era escribir poemas ni pintar cuadros; la tarea era hacer de la vida una obra maestra y los restos triturados de esa tarea cubren la tierra como si fueran los escombros de una batalla atrozmente perdida” (Zurita, 2016).

Vemos pues que para nuestro poeta la poesía, el arte en general, no se puede desvincular de la vida misma, él no crea arte simplemente para el deleite estético momentáneo. Cree en el gran poder de la poesía para realmente intervenir en nuestro mundo y, quizá, hacerlo un poco mejor:

> Cuando se ve tanto sufrimiento innecesario toda la historia parece caer y con ella los grandes modelos de arte, de la poesía o de la literatura. Pero al mismo tiempo también pienso que el único significado del arte, su único propósito, más allá de cualquier forma, es hacer la vida más humanamente vivible. En dos palabras: persistir en el propósito del Paraíso, aún cuando todas las evidencias que tengamos a mano nos señalen que ese propósito es una locura. (Zurita, 1991: 23)

De acuerdo con esto podemos reconocer la experiencia humana, el alma humana por así decirlo, como objeto central de la poesía zuritiana. Algo que llama la atención a lo largo de toda su obra es el papel de la naturaleza que aparece, como veremos ahora, siempre unida a esa experiencia humana, ya sea como una especie de espejo o por ejemplo como testigo inmortal y eterno[8].

Ya que el presente trabajo pretende analizar el papel tan fundamental que ocupa la naturaleza dentro de la obra de Zurita, conviene mencionar dos de sus acciones de arte más conocidas: por un lado podemos encontrar un verso suyo en el desierto de Atacama[9], por otro lado escribió el poema "La Vida Nueva" en el cielo de Nueva York. El propio poeta justifica la creación de semejantes expresiones de arte con la necesidad de "ver de nuevo la tierra sobre la que caminamos, las calles, el cielo, las montañas, como un gran memorial, que vivimos sobre un memorial, y que nosotros tenemos que reconocerlo como tal" (Zurita, 2003: 5).
Esta nueva manera de incluir el paisaje en su arte, y también en sus libros, aprecia también el crítico Marcelo Pellegrini cuando opina que "podemos decir que *Purgatorio* y *Anteparaíso* abrieron el camino de una expresión que ponía al paisaje de Chile en una dimensión de la palabra nunca antes vista en la tradición nacional" (2001: 47)

A continuación se hará el intento de mostrar esta "nueva dimensión" del paisaje chileno en dos poemarios de Zurita, *Canto a su amor desaparecido* e *Inri*.

*Canto a su amor desaparecido,* publicado por primera vez en 1985, presenta sin duda una temática política, aun así consigue evitar los problemas de la llamada *poesía política*, gracias a la ausencia tanto de denuncias explícitas como de ideologías concretas[10]. En su lugar, el lector se encuentra con una poesía valiente, que se hace cargo de la memoria reciente y sumamente dolorosa de una nación joven, desarraigada y fracturada: aparecen el golpe militar, la dictadura, la tortura y los detenidos desaparecidos. No obstante, el poemario no se limita a

[8] Benoît Santini explica esta importancia de los elementos naturales en la obra de Zurita, en un trabajo dedicado a los primeros poemarios de éste, de la siguiente manera: "El cielo y el desierto fueron testigos de las atrocidades del mundo, de los deseos profundos del ser humano, por tanto le es natural al autor introducirlos en sus versos" (2009: s.p.).
[9] Dicho verso, "ni pena ni miedo", tiene una longitud de 3.140 metros y sólo se puede ver desde el aire (Soros, 2011: s.p.). Santini explica este verso, relacionándolo con la acción de arte celeste, de la siguiente manera: "Los dos términos "pena, miedo" van unidos y parecen indisociables, pero la doble negación "ni, ni" rechaza el resurgimiento de tales situaciones, tal como lo hace el título del poema celeste, "La Vida Nueva", que anuncia un porvenir mejor, librado de sus dramas" (2009, s.p.).
[10] En este mismo año terminó la censura oficial impuesta por el régimen militar, por lo que encontramos en la obra una crítica mucho más abierta y directa que en poemarios anteriores. Sólo cinco años más tarde se restablecerá en Chile la democracia.

denunciar esta tragedia humana; más que nada ofrece, a través de un lenguaje poético innovador y muy elaborado, una invitación a encarar el pasado, a admitir este sufrimiento desgarrador. Sólo de esta manera el país podrá hacer las paces con lo sucedido y reconciliarse. Podríamos decir que en esta obra, Zurita construye, de acuerdo con el investigador Garrido Alarcón, una especie de cementerio poético para los desaparecidos que en la vida real no tuvieron funeral ni tumba.

El paisaje chileno es un elemento importante en la obra, así se puede observar su función de testigo, por no decir cómplice, del amor: "Todo mi amor está aquí y se ha quedado: - pegado a las rocas al mar y a las montañas. - pegado, pegado a las rocas al mar y a las montañas" (Zurita, 1987: 12). Esta última parte de la cita aparece varias veces a lo largo del poemario y por lo tanto vincula constantemente la inmovilidad y atemporalidad de la tierra y del mar con la inmortalidad del amor. Hoy en día encontramos en el cementerio general de Santiago, en el memorial de los desaparecidos, precisamente este mismo verso.

El propio Zurita explica esta idea del paisaje como soporte para lo eterno en *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*:

> […] en cierto sentido esa montaña está formada también por los miles de ojos que antes que nosotros ya la han mirado. Son esos ojos, los ojos de todos los que nos han precedido los que nos miran en cada cosa que miramos. Al mirar volvemos a encontrarnos con esos seres, volvemos a verlos y a ser vistos por ellos. Cada uno de nosotros es más que un yo, es un torrente de difuntos que termina en nuestra vida tal como nosotros terminaremos en los que nos descienden. Eso es lo que se entiende por una tradición y una cultura: que todos aquellos seres que nos han precedido vuelven a tomar la palabra cuando nosotros hablamos, vuelvan a mirar cuando miramos, vuelvan a sentir cuando sentimos. Cada uno de nosotros es la resurrección de los muertos y ese milagro se va cumpliendo en cada segundo de nuestras vidas (Zurita, 2000: 12f).

También la amenaza de la tortura y de la muerte se expresan mediante una metáfora tomada del paisaje chileno: " - Ay, grandes glaciares se acercan, grandes glaciares sobre los techos de nuestro amor" (Zurita, 1987: 14). Estos glaciares terminarán destruyendo la vegetación de la misma manera que el régimen militar acabará con las vidas de los desaparecidos. La imagen imponente de los glaciares acercándose, imparablemente, se repite en las páginas siguientes: " - Grandes glaciares vienen a recogerlos" (Zurita, 1987: 15) y " - blancos glaciares, sí hermano, sobre los techos se acercan" (Zurita, 1987: 16).

En la segunda parte del poemario, al presentar y describir los nichos donde descansan los países, los destinos tristes de sus habitantes parecen muchas veces unidos a los paisajes característicos del país o de la región en cuestión: "De carne humana son las selvas, quedó escrito. De selva son los cuerpos y calcinados, quedó escrito" (Zurita, 1987: 20). La tierra y las personas que la habitan forman una unidad, al dañar la tierra sufren los humanos, y viceversa.

El segundo poemario del que trata el presente trabajo, *Inri,* se publicó en el año 2003 y es en realidad un solo poema largo[11]. Igual que ya *Canto a su amor desaparecido*, también *Inri* representa "un canto para la permanencia y el memorial de lo que se desvanece ante un acto de crueldad" (Tarrab, 2003: 9).

Zurita escribe este poema de un tirón, entre enero de 2001 y marzo de 2002, como él mismo indica en el epílogo. En 2001 se reconoce oficialmente lo que ya se había sospechado antes: durante la dictadura militar, muchos de los detenidos desaparecidos fueron lanzados desde aviones al mar, para que no se encontrasen sus cuerpos. El entonces presidente de la República, Ricardo Lagos Escobar, comunicó en su discurso de junio del año 2000 al pueblo chileno los resultados que obtuvieron las investigaciones de la Mesa de Diálogo de Derechos Humanos[12] acerca del destino final de 200 prisioneros. Más de la mitad de ellos figuran en los informes de dicha Mesa como "lanzados al mar", mientras que otros 21 fueron arrojados a lagos y ríos.

A lo largo de toda la obra, Zurita recrea obsesivamente esta caída terrible, empeñado a responder urgentemente a hechos tan brutales e incomprensibles: "Sorprendentes carnadas llueven del cielo" (Zurita, 2004: 27) no es sólo el primer verso del poemario sino también, con variaciones y transposiciones, la imagen central de la obra.

El poema empieza con la caída de los desaparecidos al mar, luego todo está ardiendo y se crea una atmósfera casi apocalíptica. A continuación se cuenta como las víctimas también

[11] La edición española de Visor cuenta con casi 130 páginas sólo de poesía, es decir sin contar el prólogo, los agradecimientos, etc. A pesar de tratarse de un poemario relativamente extenso, considero que - a falta de títulos o numeración de los diferentes bloques - se trata en realidad de un único poema largo, opinión que comparte Marie-Louise Fischer (2010: s.p.).

[12] La Mesa de Diálogo de Derechos Humanos, convocada en agosto de 1999 por el gobierno chileno, operó entre agosto de 1999 y junio del 2000, recolectando datos proporcionados por las Fuerzas Armadas y de Orden. En la página web del Ministerio chileno de Justicia y Derechos Humanos se pueden consultar todos los resultados obtenidos en estas investigaciones. Además figuran allí una lista de integrantes de dicha Mesa y el discurso completo del Presidente Ricardo Lagos Escobar. Cabe mencionar que parte de la información publicada por la Mesa ya ha sido revelada como falsa y el informe en general ha sido atacado por su tono vago e impreciso. (http://pdh.minjusticia.gob.cl/mesa-de-dialogo/)

caen a la nieve de las cordilleras y después, en una especie de microrrelato dentro del poema, se presenta la imagen de un barco que se hunde en medio del desierto. Más tarde, el paisaje empieza a florecer y a transformarse, todo se mueve y regresa a la vida. Los asesinados empiezan a ascender cantando, sus cuerpos reviven y devuelven el orden a los paisajes que antes se presentaban descompuestos e inestables[13]. Ya a partir de esta especie de resumen del poemario podemos entender el juicio del crítico Alejandro Tarrab, cuando dice lo siguiente: "En la poesía de Zurita no hay un yo aislado ni henchido de sí mismo que es atravesado por la experiencia dolorosa y alienada, sino que este dolor es expandido al país, a la colectividad, y de forma especialísima, a la geografía del país. De este modo es el país entero, desde su esencia más material y mineral, el que se retuerce y se convulsiona" y " En *INRI* el paisaje y la palabra se hacen uno, se funden en un mismo acto de expresión":

> Y se trazará entonces una ruta en las soledades y
> como dos amantes que despiertan juntos nuestros
> ojos elevándose unirán de nuevo los horizontes
> con los glaciares, las cumbres con los abismos, las
> cuencas vacías con el océano y serán igual que
> ríos dándoles agua al desierto nuestras pupilas
> nuevas inundando las enmudecidas playas. (Zurita, 2004: 140)

También la visión que se da de Chile se transforma a lo largo de la obra: lo que inicialmente se percibe como una "patria enemiga" (Zurita, 2004: 48) o una "tierra enemiga" (Zurita, 2004: 84), como un barco en el desierto que "encalla y naufraga en el pedrerío reseco de las olas" (Zurita, 2004: 68), pasa a describirse como un país nuevo, cubierto enteramente de flores.

"En *Inri* la naturaleza es símbolo de declinación y florecimiento" (Tarrab, 2003: 11): al principio de la obra las víctimas son arrojadas al mar, donde los peces se alimentan de ellas. Chile mismo se compara con un pez grande que "se eleva por los aires devorando las carnadas de sol de sus difuntos" (Zurita, 2004: 29) y el Pacífico se describe como "mar carnívoro" (Zurita, 2004: 30). La naturaleza no es sólo el escenario de la muerte, sino en parte también su cómplice hambriento.

[13] De esta manera y como bien observa Marie-Louise Fischer, podemos observar en *Inri* tanto el descenso de *Altazor* de Huidobro como el ascenso visionario a las "Alturas de Macchu Picchu" nerudiano (2010: s.p.).

Más adelante se puede observar un cambio significativo: el paisaje está en movimiento, igual que las víctimas, no hay nada sólido: "Debajo la cumbre de la montaña gira lentamente y se inclina [...] Sus cuerpos caen y giran" (Zurita, 2004: 51). Lo mismo sucede más adelante con las "rompientes resecas del cielo que caen derrumbándose igual que un tierral de muertos sobre el sepulcro de los paisajes" (Zurita, 2004: 73). Pero los paisajes no sólo imitan y acompañan a los muertos, también acogen sus cuerpos con una "rara ternura: de copos de nieve abrazados por otras nieves, de pequeños trozos de hielo abrazados por otros hielos" (Zurita, 2004: 51). A lo largo de todo el libro los difuntos se comparan con elementos propios de la naturaleza, en este caso con *copos de nieve* y *trozos de hielo*, o con "raros frutos" (Zurita, 2004: 31), que muchas veces van acompañados por verbos como *nevar, granizar* o *llover*.

La relación entre la naturaleza y los muertos es tan íntima como si fuesen lazos familiares: "Los cuerpos caen como trocitos de hielo en la // inmensidad encostrada. Está el viento, luego el // suave abrazo de sus nieves hermanas, gemelas" (Zurita, 2004: 54).

Incluso las piedras y el desierto, que más bien despiertan asociaciones negativas e inhóspitas, compadecen a los asesinados y gritan de dolor: "Gritan, el desierto de Chile grita. Nadie diría que esto puede ser, pero gritan" (Zurita, 2004: 65).

Para plasmar esta estrecha unión entre hombre y paisaje, Zurita incluso habla de "los masacrados Andes" (Zurita, 2004: 118), ya que la tierra llega a compartir el triste destino de sus habitantes. Este proceso lleva a un punto en el que se entremezclan los cuerpos muertos con la naturaleza, porque ella no se calla ante los crímenes de los que ha sido testigo y mantiene viva la memoria de los difuntos:

> De la luz entonces y del bramido del mar en la
> luz que nos golpea dentro de los ojos porque son
> ahora las cuencas vacías de nuestros ojos las
> cuencas del mar. De toda la luz entonces y de las
> nevadas de nuestras caras ciegas estampándose,
> soplándose y tendiéndose arriba con todas las
> mejillas vivas de nuestras mejillas muertas, con los
> brazos vivos de nuestros brazos muertos, con
> todas las olas estallando con el sonido para
> siempre de nuestros nombres y del océano vivo
> que nos habla para siempre encima de las
> cordilleras (Zurita, 2004: 128).

Hemos visto que la naturaleza se presenta, pues, como elemento consolador, símbolo de esperanza y posibilidad de una especie de resurrección. Estos mismos poderes poseen también la poesía, o el arte en general. Esta casi equivalencia entre naturaleza y arte vemos también cuando Zurita nos habla de la "dimensión americana":

> [...] no esculpimos el *Moisés* ni la *Pietà*, no nos fue dada la cúpula de San Pedro, pero están los Andes, la vastedad del Pacífico y los glaciares, la visión del desierto de Atacama transparentándose frente al océano.
> Es eso: no pintamos el *Juicio Final*, pero nos tocó el color de los desiertos -el color más parecido al de nuestras caras-[...] (Zurita 2006: 7).

Así pues, en el poemario más reciente de Zurita, que se publicó en 2010 y se titula *Zurita,* aparece Miguel Ángel pintando la cordillera de los Andes, como una Capilla Sixtina contemporánea, resuelto el arte en naturaleza, o la naturaleza en arte.

Podemos interpretar esto como afirmación de igualdad entre cultura y naturaleza, convirtiendo ambas en posibles caminos de salvación.

**Obras citadas**

Fischer, María Luisa. "¿Qué puede decir la poesía sobre la memoria de la violencia política?: *INRI* de Raúl Zurita". *Anales de Literatura Chilena*, vol. 11, no. 13, 2010, p. 163-178.

Pellegrini, Marcelo. "Poesía en/de transición: Raúl Zurita y *La vida nueva*". *Revista Chilena de Literatura*, no. 59, 2001, p. 41-64.

Santini, Benoît. "El cielo y el desierto como soportes textuales de los actos poéticos de Raúl Zurita". *Revista Laboratorio*, no. 1, 2009.

Soros, Juan. *Disolviendo las fronteras: "Land art" y poesía en la obra de Raúl Zurita*. Madrid: Del Centro Editores, 2011.

Zurita, Raúl. *Canto a su amor desaparecido*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1987.

----- *Inri, Prólogo de Alejandro Tarrab*. Madrid: Visor, 2004.

----- "La poesía entierra a todas las víctimas". Entrevista con Carola Vesely. *El Utopista Pragmático*, no. 111, 2003, p. 5-6.

----- *Los poemas muertos*. México: Ácrono/Libros del Umbral, 2006.

----- *Sobre el amor, el sufrimiento y el nuevo milenio*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 2000.

----- *Zurita*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2011.