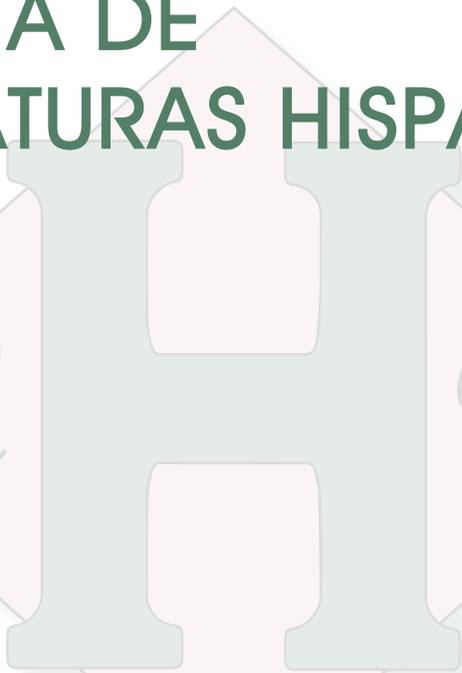


Philobiblion

REVISTA DE
LITERATURAS HISPÁNICAS

N.º 13 - 2021

Ph



B



Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas

Philobiblion: Asociación de Jóvenes Hispanistas
www.joveneshispanistas.com
revistaphilobiblion@gmail.com

Dpto. de Filología Española
Universidad Autónoma de Madrid
Facultad de Filosofía y Letras
Av. Tomás y Valiente, 1 - 28049, Madrid
Mód. IV bis, 106

ISSN: 2444-1538

Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas

Dirección

Juan Cerezo Soler (UAM)

Secretaría

José Luis Eugercios (GWU/UAM)

Consejo de redacción

Alberto Escalante Varona (UEX), Alberto Ferrera Lagoa (UAM),
Rebeca Higuera Vidal (UAM), Weselina Gacińska (UAM),
Marcos García Pérez (UAM), Mónica Mahugo Encinas (UAM),
Pedro Mármol Ávila (UAM), Yónatan Pereira Melo (UAM)

Consejo asesor

Pedro Álvarez de Miranda
(Universidad Autónoma de Madrid / Real Academia de la Lengua Española)
Ofelia N. Salgado (Cambridge)
Konstantin Mierau (Universiteit Utrecht)
Paul M. Johnson (DePauw University)
José Ramón Trujillo (Universidad Autónoma de Madrid)
Francisco Crosas (Universidad de Castilla-La Mancha)
Noelia Vitale (Universidad de Buenos Aires)
Gianfranco Pecchinenda (Università Federico II di Napoli)
Laura Silvestri (Università di Roma Tor Vergata)
Stephen Roberts (University of Nottingham)
Andrea Baldissera (Università di Pavia)
Mercedes Fernández Valladares (Universidad Complutense de Madrid)

Índice

1. La transmisión textual de <i>El robo de las sabinas</i> en el manuscrito apógrafo Tea 1-60-13 de la Biblioteca Histórica de Madrid IVÁN GÓMEZ CABALLERO.....	7
2. Los puentes entre Manuel Vázquez Montalbán y el Ezln: cronología e intercambio textuales (I) SERGIO GARCÍA GARCÍA.....	37
3. La “poesía matemática” de Edgardo Antonio Vigo: el poema como “intención” y “posibilidad” estética JUAN ROGELIO ROSADO MARRERO.....	53
4. Los manifiestos de la poesía concreta española DIEGO ZORITA ARROYO.....	79
5. Lenguaje y plasticidad. En torno a los fundamentos estéticos de Vicente Huidobro SERGIO GONZÁLEZ ARANEDA.....	97
RESEÑAS	115



La transmisión textual de *El robo de las sabinas* en el manuscrito apógrafo Tea 1-60-13 de la Biblioteca Histórica de Madrid*

IVÁN GÓMEZ CABALLERO
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen: El presente trabajo trata de dilucidar la transmisión textual de *El robo de las sabinas* en el manuscrito apógrafo Tea 1-60-13 de la Biblioteca Histórica de Madrid, del que hemos prescindido en nuestra edición crítica, por sus peculiaridades innovadoras y también por estar alejado en el tiempo respecto al *codex optimus*. Sin embargo, consideramos que no hay que desmerecer por ello su estudio, ya que aporta ciertas pistas sobre cómo pudo ser la puesta en escena de esta comedia en colaboración a finales del siglo XVIII.

Palabras clave: *El robo de las sabinas*; transmisión textual; Biblioteca Histórica de Madrid; manuscrito; teatro.

El robo de las sabinas' textual transmission in the apograph manuscript Tea 1-60-13 in the Historical Library of Madrid

Abstract: The present work tries to study *El robo de las sabinas'* textual transmission in the apograph manuscript Tea 1-60-13 in the Historical Library of Madrid, which, due to its innovative peculiarities and also because it is far away in time with the *codex optimus*, we have left it out in our critical edition. However, we consider that its study should not be devalued for this reason, because it provides certain clues about how the staging of this comedy in collaboration could have been at the end of the 18th century.

Keywords: *El robo de las sabinas*; textual transmission; Historical Madrid's Library; manuscript; theatre.

* Este trabajo ha sido financiado gracias a una beca de iniciación a la investigación para estudiantes de másteres universitarios oficiales, cofinanciada por el Banco Santander y por la Universidad de Castilla-La Mancha durante el curso 2020/2021 y dirigida por Rafael González Cañal, a quien le agradezco las largas sesiones de tutoría sobre ecdótica.

1. Introducción

El *robo de las sabinas* es una comedia en colaboración de la que, hasta hace muy poco, no teníamos una edición crítica.¹ Así, forma parte del conjunto de comedias en colaboración de Francisco de Rojas Zorrilla (Alviti y García González, 2015), si bien presenta problemas de autoría (González Cañal, 2017: 115-116), puesto que todas las ediciones de la obra de los siglos XVII y XVIII que nos han llegado adjudican la obra a Juan Coello y Arias. Por otra parte, los catálogos bibliográficos de los siglos XVIII y XIX, entre ellos los de Juan Isidro Fajardo (1717), de Francisco Medel del Castillo (1735), de Vicente García de la Huerta (1785) y de Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado (1860) no recogen que sea una comedia colaborada por tres ingenios. Sin embargo, Emilio Cotarelo y Mori (1911: 213-214) aporta una noticia de febrero de 1637 en la que se afirma que también participaron su hermano Antonio Coello y el dramaturgo toledano Francisco de Rojas Zorrilla:

a la noche se representó la comedia de *El robo de las sabinas* por los romanos de los tres ingenios clásicos, don Francisco de Rojas, don Juan y don Antonio Coello y la representó Tomás Fernández, adornándola de loa, nuevos bailes, gracioso entremés y muchas galas.

Rafael González Cañal, Germán Vega García-Luengos y Ubaldo Cerezo Rubio (2007) aportan en la *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla* la *recensio* de las diversas ediciones de *El robo de las sabinas*. Por tanto, tenemos una edición impresa incluida en la *Parte IX de comedias nuevas escogidas* de Gregorio Rodríguez (*E1*), otras tres sueltas (*S1*, *S2*, *S3*) y dos manuscritos apógrafos de finales del siglo XVIII (*M1*, *M2*):

E1 En *Parte IX de comedias nuevas escogidas...*, Madrid, Gregorio Rodríguez, a costa de Juan S. Vicente, 1685.
[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 722].
Ejemplar utilizado: Madrid, BNE, TI/119/11.

¹ Cfr. Rojas Zorrilla (2007, 2009, 2011a, 2011b, 2014, 2017, 2018, 2021).



- S1 *El robo de las sabinas*, s.l., s.i., s.a.
Ejemplar utilizado: Madrid, BNE, T/ 55321-29.
- El robo de las sabinas*, Madrid, Antonio Sanz, 1754.
- S2 [González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 724].
Ejemplar utilizado: Madrid, BHM, C 18559-3.
- El robo de las sabinas*, Sevilla, Manuel Nicolás Vázquez, s.a.
- S3 [González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 723].
Ejemplar utilizado: Santander, BMP, 31193.
- M1 *El robo de las sabinas*, Madrid, BHM, ms. Tea 1-60-13, A.
[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 720].
- M2¹ *El robo de las sabinas*, Madrid, BHM, ms. Tea 1-60-13, B.
[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 721].

Nuestro trabajo pretende, por tanto, analizar la transmisión textual de la edición *M1* de *El robo de las sabinas* desde la crítica textual neolachmanianna², y los datos escenográficos que aporta a partir de las innovaciones y supresiones textuales desde una perspectiva semiótica. En §2 estudiamos su estructura, las fechas en que fue redactado y sus circunstancias; en §3, la transmisión textual de las ediciones *E1*, *S1*, *S2* y *S3* que nos servirá para pivotar en §4 la filiación textual de *M1*. Por último, en §5 exponemos las conclusiones de nuestro estudio, por un lado, en el ámbito ecdótico, en el que trazamos el *stemma codicum*, y por otro, en el escenográfico, en donde presentamos las peculiaridades de la representación teatral dieciochesca.

2. Consideraciones sobre la edición *M1*: materialidad y estructura

La edición *M1* es un manuscrito apógrafo con letra del siglo XVIII que se terminó de redactar el 2 julio de 1763, como indica el colofón de la tercera jornada. Consta de 82 folios numerados a lápiz dispuestos en 3 apuntes que

² Ver Blecua Perdices (1983) y Pérez Priego (1997) para la aplicación de esta metodología ecdótica.

se corresponden con cada una de las jornadas de *El robo de las sabinas*, de modo que 30 hojas corresponden a la primera; 24, a la segunda y, finalmente, 28 a la tercera:



Imagen I. Portada del manuscrito apógrafo Tea 1-60-13 de la Biblioteca Histórica de Madrid.



Imagen II. Portada de la primera jornada (30 h.).



Imagen III. Portada de la segunda jornada (24 h.).



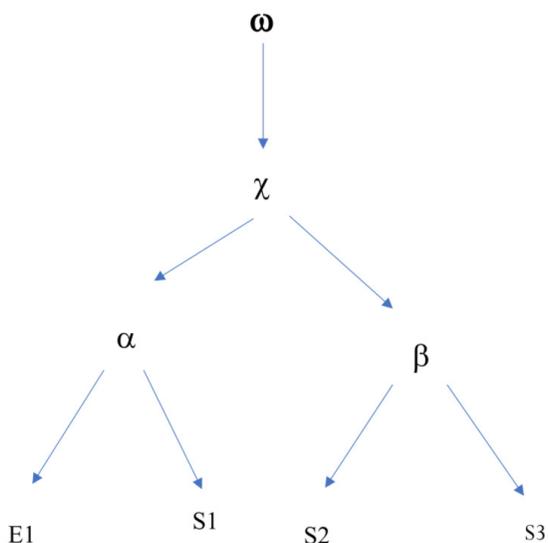
Imagen IV. Portada de la tercera jornada (28 h.).

En los folios finales de M1, podemos leer: «A veinte de julio de 1763. / Cabe esta comedia intitulada / *El robo de las sabinas* al Fiscal / Cuéllar y con lo que espero, traiga a [rúbrica ilegible]. / Señor, / dando Vuestra Majestad su licencia, puede representarse esta / comedia de *El robo de las sabinas* salvo el 13 de / julio del 63. / [rúbrica ilegible]. / A 15 de julio de 1763/ [rúbrica ilegible]. / Madrid y julio 30 de 1763. / [rúbrica ilegible]». Por tanto, M1 data de 1763 y su representación pudo tener lugar justo después, tras la aprobación de esta licencia.

dez en la que copia el texto, que produce varios errores que tiene que tachar y reescribir encima.

3. La transmisión textual de las ediciones E1, S1, S2 y S3

Las variantes *coniunctivi* entre E1-S1 y S2-S3 transmitidas en 65, 118, 308, 338, 362, 364, 366, 398, 403, 405, 415, 432, 456, 588, 599, +726, 900+, 950, 1001, 1262, 1268, 1424, 1604+, 1607, 1930, 1993, 2002 2213, 2243, 2315, 2360, 2480 y 2486 presuponen necesariamente la existencia de las familias α y β : la primera está formada por E1 y S1 y la segunda, por S2 y S3. En la familia, α existen errores *separativi*, a su vez, entre E1 y S1 en los versos 50, 59, 116, 296, 322, 462, 547, 561, 632, 668, 804, 985, 1024, 1093, 1197, 1219, 1325, 1404, 1478+, 1515, 1717, 1603, 1616+, 1751, 1763, 2051, 127, 153, 270, 478, 668, 744, 752, 1254, 1739, 1832, 1906 y 1996. Asimismo, en la β también encontramos variantes separativas en los versos 16, 18, 153, 222, 299, 302, 398, 578, 593, 617, 651, 817, 842, 1756, 2181, 2339 y 2465. E1 y S1 derivan de una la familia subarquetípica α , proveniente del siglo XVII, mientras que S2 y S3, de otra del siglo XVIII (β). Entre las tradiciones subarquetípicas (α y β) existen, sin duda, notables diferencias respecto al *textus archetypus* (χ), que, a su vez, daría lugar al texto ideal (ω). Proponemos, pues, el siguiente *stemma codicum*:



4. La transmisión textual del manuscrito apógrafo M1

En cuanto al *dramatis personae*, se producen varios cambios respecto a E1 (*codex optimus*) y a las ediciones sueltas (S1, S2, y S3). M1 parece seguir las ediciones de E1 y S1, ya que, frente a «En ella las personas siguientes» de S2 y S3, incorpora «Personas» al inicio de la jornada. Por otra parte, sigue la lectura de «Cesarino, capitán de los sabinos» (E1, S1), frente a la lectura incorrecta «Cesario, capitán de los sabinos», en donde la grafía <n> se omite. Sin embargo, M1 se olvida claramente de la preposición «de», naciendo así una nueva variante al preferir la elección adjetival («Cesarino, capitán sabino»), y no de complemento de núcleo-sustantivo:

0+ Personas E1 S1 M1 Hablan en ella las personas siguientes S2 S3

0+ Cesarino, capitán de los sabinos E1 S1 Cesario, capitán de los sabinos S2 *Errata*.
Cesario, capitán de las sabinas S3 *Errata* Cesarino, capitán sabino M1.

M1 omite «Mujeres sabinas» en el *dramatis personae*, alejándose, por tanto, de E1, S1, S2 y S3. Por otra parte, trae la lectura correcta de «Tacio» (E1, S1) y no la incorrecta de S2 y S3 («Tácito»), que añaden por error <t>. Por otro lado, M1 aporta una variante nueva en el *dramatis personae*, ya que añade dos damas más a la obra —la dama primera y la segunda— y la referencia a la «Música», que, aunque no apareciera como tal en el *dramatis personae*, su presencia en E1, S1, S2 y S3 está atestiguada en dos momentos musicales (vv. 2108-2115; vv. 2190-2197):

0+ Mujeres sabinas E1 S1 S2 S3 *Omitido en M1*.

0+ Tacio E1 S1 M1 Tácito S2 S3 *Errata*.

0+ Dama primera M1 *Omitido en E1 S1 S2 S3*.

0+ Dama segunda M1 *Omitido en E1 S1 S2 S3*.

0+ Música M1 *Omitido en E1 S1 S2 S3*.

M1, al añadir dos damas más, crea a partir del verso 1630 un nuevo pasaje al final de la segunda jornada, en donde se produce el rapto de las sabinas. No obstante, parece ser que nunca se llegó a representar, puesto que en las páginas 20v, 20r y 21v, de la segunda jornada aparecen cinco «NO» a los lados (*imágenes V, VI y VII*) y una raya a la izquierda para indicar que quizá no se tuvieran que llevar a escena:

Salen Rómulo, Ostilio y romanos

RÓMULO. Todas las damas que encierra
Roma del sabino, ordeno
que al punto robadas sean
por blasón de los romanos
y por más venganza nuestra
que verá el tiempo en sus siglos
ni antiguas historias cuentan
a cada uno de los míos
permíto que la sabina
que más rica le agrade
o porque a él se lo parezca
la llame ya «mía» y robe
al ruego o a la violencia. *Vase.*

OSTILIO. Ultraje Roma a Sabinia
cuando ella su honor desprecia. *Vase.*

VOCES. ¡Venza el romano al sabino
vencido de sus bellezas!

Sale Ostilio luchando con una dama.

OSTILIO. ¡Vamos, que en vano porfías...!
DAMA PRIMERA. ¡...en la traición!
OSTILIO. ¡...en fineza!
DAMA PRIMERA. ¡Ruin venganza!
OSTILIO. ¡Amor
y en él no cabe! *Llévala.*
DAMA PRIMERA. ¡Violencia!

Sale por otro lado romano primero y otra dama segunda.

ROMANO PRIMERO. ¡Sígueme!
DAMA SEGUNDA. ¡Mis tiernos años
y estas lágrimas te muevan!
ROMANO PRIMERO. ¡Oí[d]! Pues tenemos licencia



para robar de esta concha,
Tú sola has de ser la perla,
que eres la niña bonita,
Aunque el sabino en tu ausencia
Diga que se la llevaron
y que a él el alma le llevan.

DAMA SEGUNDA. ¿Y qué dirán?
ROMANO PRIMERO. ¡Lo que quieran! *Llevala.*

Sale Ostilio [por un] lado, Romano segundo y otra dama tercera.

ROMANO SEGUNDO. ¡Ven conmigo, pues que ves
que ya nadie hay que os defienda!

DAMA TERCERA. ¡Los dioses tomen venganza
de tiranías tan nuevas!

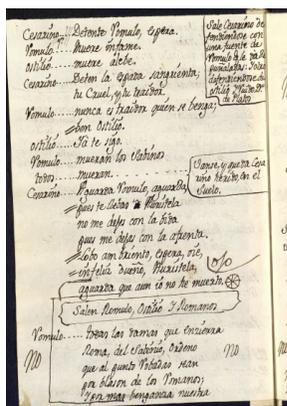


Imagen VII. Versos añadidos y tachados en los márgenes (fol. 2r, II jornada).

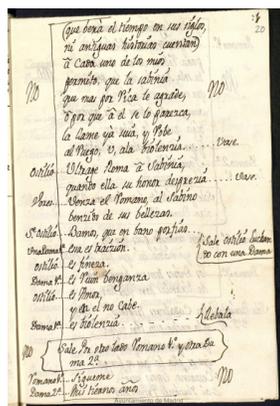


Imagen VIII. Versos añadidos y tachados en los márgenes (fol. 1v, II jornada).

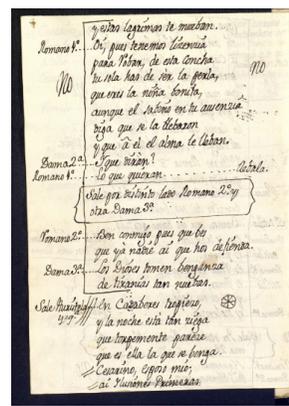


Imagen IX. Versos añadidos y tachados en los márgenes (fol. 1r, II jornada).

Las acotaciones de *E1*, *S1*, *S2* y *S3* cambian notablemente en *M1* y pueden darnos pistas sobre cómo se interpretó la comedia a finales del siglo XVIII. En este punto, son, por un lado, variantes *separativi* de las ediciones sueltas – *S1*, *S2* y *S3* – y la publicada en las *Comedias escogidas...* de Gregorio Rodríguez. Asimismo, son variantes adiafóricas, ya que no cambian sustancialmente el texto, pues las acotaciones forman

parte del paratexto. Aunque las hemos añadido en el aparato de variantes que incorporamos al final del artículo, consideramos oportuno compararlas en conjunto:

VERSO	ACOTACIÓN EN <i>E1 S1 S2 S3</i>	ACOTACIÓN EN <i>M1</i>
3+	Sale Rómulo vestido de pieles con las manos ensangrentadas deteniendo a Ostilio, y a Flabio y Ascanio, con las espadas desnudas, y todos vestidos de pieles.	Sale Rómulo vestido de pieles con las manos ensangrentadas deteniendo a Ostilio, y a Flabio y Ascanio, con las espadas desnudas.
226+	Salen Aurelio soldado con Pasquín y Libia, graciosos, y traélos atados.	Sale Aurelio, soldados con Pasquín y Libia, graciosos que los trae atados.
306+	Tocan un clarín.	Tocan clarín.
371+	Dentro Auristela dice un verso y sale con soldados y las espadas desnudas.	Dentro Auristela y sale con los sabinos con espadas desnudas.
463+	Pónese por la puerta que se fue Auristela defendiendo el paso.	Vase con todos.
516+	Tocan cajas y clarines y sale Cesarino muy galán con bengala y Rosmira, segunda dama.	Vanse, tocan caja y clarín y sale Cesarino con gala con bastón y Rosmira.
727+	Tocan clarines y cajas, y sale Auristela, acompañada de todas las damas, y sale Cesarino a recibirla.	Tocan cajas y clarines y sale Auristela y damas y Cesarino sale a recibirla.
751+	Tocan un clarín.	Tocan clarín dentro.
899+	Vanse todos.	Vanse todos los sabinos.
957+	Sale Cesarino y Rosmira.	Sale Cesarino y Rosmira ya acompañados.
1478+	Sale Cesarino y Rosmira ya acompañados.	Vanse, tocan cajas y clarines y sale Rómulo por una puerta y, por otra, soldados y Ostilio con bandas negras.
1599+	Vanse y quedan Libia y Pasquín. Tocan chirimías, bailan y cantan y a otro lado ruido.	Vanse todos los graciosos, tocan instrumentos y cantan y bailan dentro, y a otro lado suena ruido y pasan algunos criados con platos cubiertos.



1616+	Sale Cesarino herido, dándole de puñaladas Rómulo, y él ensangrentado defendiéndose con una fuente en la mano, y otro defendiéndose de Ostilio, y rueden platos y empanadas.	Sale Cesarino deteniéndose con una fuente de Rómulo dándole de puñaladas y otro defendiéndose de Ostilio y ruidos de platos.
1661+	-	Fin de la segunda jornada.
1661+	Tocan cajas y clarines y sale Cesarino.	Caja y clarines y sale Cesarino.
1769+	Tocan dentro y dicen.	Clarín y voz.
2092+	Vanse y tocan chirimías y cajas y salen los músicos y Rómulo, Ostilio, Fabio, Ascanio y Aurelio, Libia y Auristela, y todas las mujeres de gala.	Vanse, tocan chirimías y salen los músicos de dos en dos y galanes en trajes diferentes y Rómulo y con la música forman un sarao.
2356+	Estando en la fuga del sarao tocan clarines y cajas y dice Rómulo.	Tocan cajas y clarines.
2358+	Dentro Cesarino.	Vanse todos y dentro Cesarino.
2383+	Sale Cesarino.	-

La acotación 3+ de *E1*, *S1*, *S2* y *S3* indicaba claramente la *rusticitas* de los personajes romanos al igual que en las fuentes clásicas. No obstante, es probable que no fuese así en la representación dieciochesca, al eliminar «todos vestidos de pieles», y que los romanos estuviesen vestidos de una forma más elegante que en la representación áurea. La acotación 516+ de *M1* no deja de ser llamativa, ya que Cesarino porta «un bastón». ¿Quiere decir, pues, que en el siglo xviii se convirtió en un personaje de mayor edad y dejó la veintena o la treintena o, por el contrario, el bastón es símbolo de poder y dominación?

Aunque no nos han llegado grandes datos sobre la representación dieciochesca de esta comedia en colaboración, existe en la Biblioteca Histórica de Madrid una partitura también del siglo xviii con signatura Mus. 16-20 que indica que, efectivamente, *El robo de las sabinas* se representó en algún momento con música. Así, se trata de un texto con música polifónica, escrita en clave de sol y de fa, para dos violines, dos oboes, dos trompas, contrabajo y clave, además de voces. Sin embargo, no podemos afirmar con total seguridad si la partitura fue compuesta en el siglo xvii o bien en el xviii por los pocos datos que tenemos sobre ella.

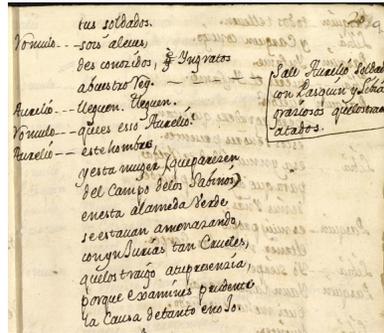


Imagen X. Ejemplo de *contaminatio* del manuscrito M1, en donde el copista tacha «y» por «e» (v. 224).

Otro caso de *contaminatio* se produce en el verso 403, en donde *E1* y *S1* traen la lectura «espero», frente a *S2* y *S3* («esposo»). A pesar de que *E1* es el *codex optimus*, la variante de este verso está deturpada respecto al *codex archetypus*, ya que mediante la *emendatio ope ingenii*, consideramos que el sustantivo «esposo» se refiere a Cesarino. En este punto, *M1* tacha la variante de la familia α , escogiendo la conjuntiva de β :

403 en mi esposo *S2 S3 M1* en mi espero *E1 S1*

En el verso 404 sucede lo mismo: existe una tachadura de «flechas hay» (lectura de *E1* y *S1*) y una corrección por «flechas soy» (lectura de *S2* y *S3*), al igual que en el 414, donde se tacha la variante hipermétrica de *E1* y *S1* («furiosas») y se escoge la de *S2* y *S3*, que es la que también hemos seleccionado en nuestra edición crítica.

404 flechas hay *E1 S1* fechas soy *S2 S3 M1*

414 furias *S2 S3 M1* furiosas *E1 S1* Hipermetría.

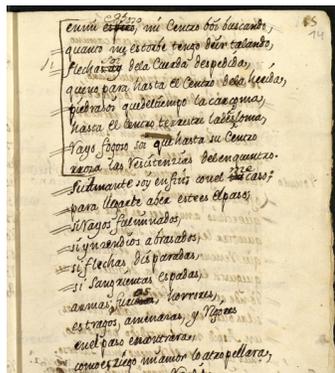


Imagen XI. Ejemplo de contaminatio del manuscrito M1, en donde el copista tacha «espero» por «esposo» (v. 403).

En cuanto a las adiciones y supresiones, en el folio 15v de la primera jornada, se corrigen los versos 408 y 409 («rayo fogoso soy, en fin, con él me caso, / para llegarle a ver este es el paso») por «rayo fogoso soy que hasta su centro/ roza las resistencias del encuentro/ justamente soy en fin con él me caso», también con rima consonante al ser silvas pareadas. En el folio 12v, se corrige en el verso 508 el sintagma nominal «la gloria» por «el gusto», distanciándose, pues, de todas las variantes de E1, S1, S2 y S3; en el verso 514, se añade el sustantivo «afecto», formando un verso hipermétrico que dista también del resto de ediciones, de la misma forma que en el 523 se corrige «partes» por «prendas»; en el verso 590, «divino» por «diurno»; en el 622, el artículo «la», creando, de nuevo, una hipermetría; en el 679, «medró» por «me dio»; en el 759, «admito» por «admitimos»; en el 777, la conjunción «pues» por «mas»; en el 799, «mi poder es infinito» por «mi poder constante y fijo»; en el 883, «enmendarte» por «enseñarte»; en el 995, «y ella con la voz me agasajaba» por «si bien aún con la voz me agasajaba»; en el 1385, «ha turbado» por «ha postrado» y en 1359 los siguientes, que tampoco aparecen en E1, S1, S2 y S3:

CESARINO.	[...] Dile a Rómulo que todos Admitimos sus obsequios y que partiremos promptos A lograr de sus festejos.
OSTILIO.	Harás feliz con tu visita a Roma. ¡Guárdate el cielo! Vase.

Así, se produce una *amplificatio* en la segunda jornada en el diálogo que mantiene Ostilio, que actúa como embajador de Rómulo, con Cesarino, capitán de los sabinos. Además, en el verso 1370 se cambia «divina» por «brillante». Asimismo, las acotaciones de los versos 1493 y 1498 de *E1, S1, S2* y *S3* indicaban «1º», «2º», «3º» y «4º». En nuestra edición crítica corregimos entre corchetes e indicamos «Soldado 1º», «Soldado 2º», «Soldado 3º» y «Soldado 4º», puesto que nos basamos en el verso 1486 («¡No somos tus soldados!»):

[SOLDADO] 1º.	No es sino porque, habiéndola negado el sabino, no solo no has tomado la venganza que debes, pero hoy haces contra nuestro valor injustas paces y en señal de esta paz hoy les prometes...
[SOLDADO] 2º.	...músicas....
[SOLDADO] 3º.	...juegos...
[SOLDADO] 4º.	...luchas...
TODOS.	...y banquetes.

Sin embargo, el copista de *M1* también alteró las acotaciones y, en lugar, de escoger el sustantivo «soldado» como nosotros prefirió añadir «romano», que sigue siendo igual de válido:

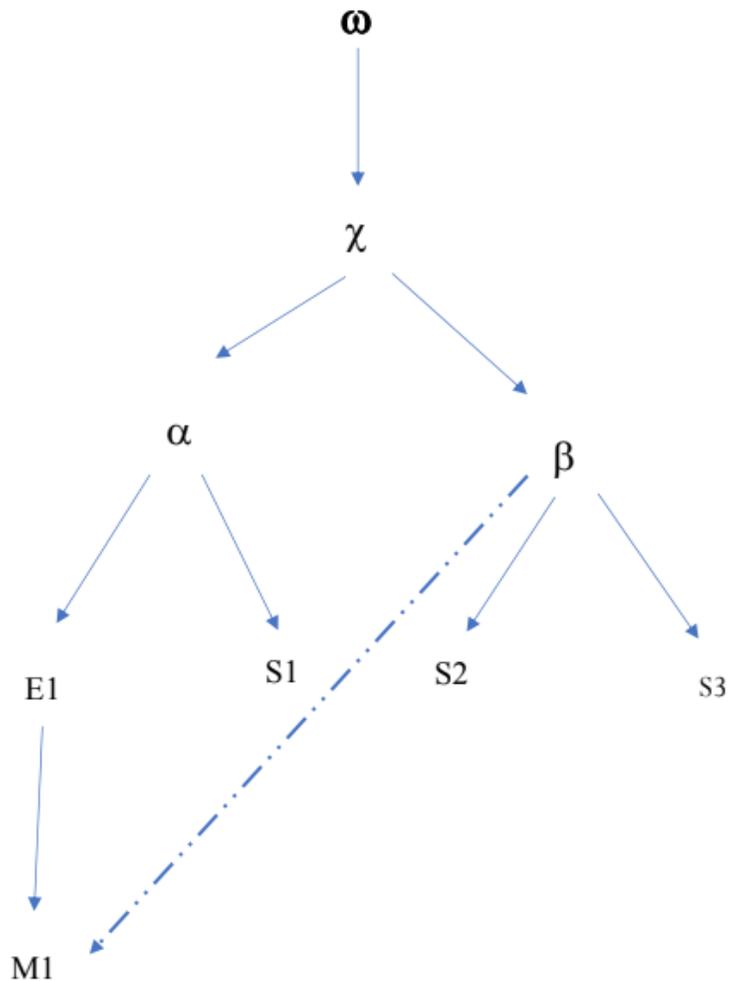
[ROMANO] 1º.	No es sino porque, habiéndola negado el sabino, no solo no has tomado la venganza que debes, pero hoy haces contra nuestro valor injustas paces y en señal de esta paz hoy les prometes...
[ROMANO] 2º.	...músicas....
[ROMANO] 3º.	...juegos...
[ROMANO] 4º.	...luchas...
TODOS.	...y banquetes.

En el verso 1751, *M1* trae la variante tachada de *E1, S1, S2* y *S3* («matar con bizarría donde hay agravio») y la cambia: «matar con bizarría en el agravio»; en el verso 2097, «bajel» por «babel»; en el 2249 se modifica «Eso se lo han levantado» por «Eso solo se ha contado»; en el 2429, «perplejas» por «sus-

pensas»; y en el 2505, «mano» por «esposa», siendo todas ellas, por tanto, variantes *separativi*.

5. Conclusiones

Teniendo en cuenta las peculiaridades textuales de *M1*, proponemos el siguiente *stemma codicum*:



La edición de *M1* procede directamente de *E1*, puesto que encontramos diversas variantes *coniunctivi* entre ambas en los versos 3,16, 17, 18, 51, 112, 116, 222, 243, 270, 275, 183, 296, 302, 322, 330, 338, 398, 248, 428, 462, 478, 480, 547, 561, 578, 588, 593, 617, 632, 633, 639, 651, 668, 675, 726, 738, 744, 752, 760, 800, 804, 833, 842, 891, 900+, 934, 950, 974, 985, 1024, 1051, 1055, 1077, 1093, 1125, 1197, 1219, 1254, 1262, 1268, 1288, 1325, 1352, 1424, 1603, 1607, 1625, 1702, 1717, 1739, 1740, 1746, 1750, 1755, 1762, 1763, 1767, 1827, 1831, 1880, 1905, 1929, 1954, 1998, 2002, 2051, 2133 2135, 2169, 2187 2214, 2243, 2250, 2151, 2254, 2328, 2370, 2440, 2465, 2475, 2495, 2507 y 2515. En 804 existe una variante separativa respecto a *E1*, ya que subsana el error agramatical del verbo pasivo perifrástico y también la reduplicación de la <t> en 2145 por *emendatio ope ingenii*.

Por otra parte, *M1* y *E1* presentan variantes *separativi* en tanto que se ha detectado una *contaminatio* con el texto *archetypus* de la familia β , puesto que el copista de este manuscrito apógrafo optó por seguir el texto subarquetípico en los versos 118, 291, 308, 362, 366, 403, 432, 456, 1001, 2360 y 2486, en los que se rechaza la lectura de *E1*. En este sentido, la *contaminatio* se percibe gráficamente debido a las numerosas tachaduras en la edición *M1*. Desechamos, por tanto, la posibilidad de que descienda de *S1* por las variantes *separativi* entre ambas, concretamente en los versos 50, 59, 116, 296, 322, 462, 547, 561, 632, 668, 804, 985, 1024, 1093, 1197, 1219, 1325, 1404, 1478+,1515, 1717, 1603, 1616+, 1751, 1763, 2051, 127, 153, 270, 478, 668, 744, 752, 1254, 1739, 1832, 1906 y 1996.

El manuscrito está plagado de tachaduras en diversas páginas en las que justo encima se incorpora la palabra correcta, ya que el copista sería bien una persona insegura, bien escribiría rápido con ciertos fallos que tendría que enmendar. Además, también cambia ciertos fragmentos e incorpora nuevos, como, por ejemplo, los ejemplos anteriores a partir del verso 1630, por lo que el *dramatis personae* de *M1* se altera ligeramente al incorporar dos nuevas damas. No creemos, pues, que estos versos se llegaran a representar por las tachaduras que presentan en los márgenes (*imágenes V, VI y VII*). Sin duda, los cambios más destacables se producen en las acotaciones, que, aunque no alteran en el texto dramático en sí, aportan pistas sobre cómo pudo ser la representación de *El robo de las sabinas*. De esta forma, hemos analizado que la música siguió jugando un papel importante en la obra, junto con los bailes,

especialmente el sarao (2092+ y 2356+). Por otra parte, parece posible que el vestuario rústico de los sabinos que vestían en el siglo XVII se refinase (3+) y que Cesarino dejase de ser un joven para pasar a ser un adulto de mayor edad, al portar un bastón (516+).

Bibliografía

- ALVITI, Roberta y Almudena GARCÍA GONZÁLEZ (2015), «Obras en colaboración», en Rafael González Cañal (coord.), *El universo dramático de Rojas Zorrilla*, Valladolid, Universidad de Valladolid, págs. 91-105.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la (1860), *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivedeneyra.
- BLECUA PERDICES, Luis Alberto (1983), *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia.
- FAJARDO, Juan Isidro (1717), *Título de todas las comedias que, en verso español y portugués, se han impreso hasta el año de 1716*, Madrid.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente (1785), *Theatro español, catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras...*, Madrid, Imprenta Real.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (2017), «La colaboración de Rojas con los hermanos Coello: *El robo de las sabinas*», en Juan Matas Caballero (ed.), *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro*, Olmedo, Ayuntamiento de Olmedo/ Universidad de Valladolid, págs. 113-123.
- (2015), «Corpus, autorías y atribuciones», en Rafael González Cañal, (coord.), *El universo dramático de Rojas Zorrilla*, Valladolid, Universidad de Valladolid, págs. 25-36.
- ; CEREZO RUBIO, Ubaldo y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (2007), *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger.
- MEDEL DEL CASTILLO, FRANCISCO (1735), *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito*, Madrid, Imprenta de Alfonso de Mora.



- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2010), *La edición de textos*, Madrid, Síntesis.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de (2021), *Obras completas. Volumen IX. Comedias sueltas*, eds. Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2018), *Obras completas. Volumen VII. Tragedias sueltas*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Milagros Rodríguez Cáceres, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
 - (2017), *Obras completas. Volumen VI. Segunda parte de comedias de Francisco de Rojas Zorrilla*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Milagros Rodríguez Cáceres, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
 - (2014), *Obras completas. Volumen V. Segunda parte de comedias de Francisco de Rojas Zorrilla*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
 - (2011a), *Obras completas. Volumen IV. Segunda parte de comedias de Francisco de Rojas Zorrilla*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Milagros Rodríguez Cáceres, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
 - (2011b), *Obras completas. Volumen III. Primera parte de comedias de Francisco de Rojas Zorrilla*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
 - (2009), *Obras completas. Volumen II. Primera parte de comedias de Francisco de Rojas Zorrilla*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Juan José Pastor Comín, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
 - (2007), *Obras completas. Volumen I. Primera parte de comedias de Francisco de Rojas Zorrilla*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

Aparato de variantes

SIGLAS UTILIZADAS EN EL APARATO DE VARIANTES

- E1 *En Parte 11 de comedias nuevas escogidas...*, Madrid, Gregorio Rodríguez, a costa de Juan S. Vicente, 1685.
- S1 *El robo de las sabinas*, s.l., s.i., s.a.
- S2 *El robo de las sabinas*, Sevilla, Manuel Nicolás Vázquez, s.a.
- S3 *El robo de las sabinas*, Madrid, Antonio Sanz, 1754.
- M1 *El robo de las sabinas*, Madrid, ms. Tea 1-60-13, A.

VARIANTES

- TÍTULO *El robo de las Sabinas. / Por don Juan Coello y Arias* E1 S1 S3
El robo de las Sabinas. / Por don Juan Coello y Arias. Lleua
En el fin el entremés de Las burlas del Doctor Juan Rana S2
Comedia famosa / El robo de las sabinas/ su autor / don Juan
Coello y Arias M1
- 0+ *Personas* E1 S1 M1 *Hablan en ella las personas siguientes* S2 S3
- 0+ *Cesarino, capitán de los Sabinos* E1 S1 *Cesario, capitán de los*
Sabinos S2 *Error Cesario, capitán de las Sabinas* S3 *Errata Cesa-*
rino, capitán sabino M1.
- 0+ *Mujeres sabinas* E1 S1 S2 S3 *Omitido en* M1.
- 0+ *Tacio* E1 S1 M1 *Tácito* S2 S3 *Errata.*
- 0+ *Soldados sabinos* E1 S1 M1 *Omitido en* S2 S3.
- 0+ *Dama primera* M1 *Omitido en* E1 S1 S2 S3.
- 0+ *Dama segunda* M1 *Omitido en* E1 S1 S2 S3.
- 0+ *Música* M1 *Omitido en* E1 S1 S2 S3.
- 0+ *Jornada primera* S2 S3 M1 *Omitido en* E1 S1.
- 0+ *Después de haber tocado cajas y clarines, dicen dentro* E1 S1 S2
S3 *Casa Clarín y voces dentro* M1.
- 3 *matalde* E1 S1 M1 *matadle* S2 S3.



- 3+ Sale Rómulo vestido de pieles con las manos ensangrentadas deteniendo a Ostilio, y a Flabio y Ascanio, con las espadas desnudas, y todos vestidos de pieles *E1 S1 S2 S3* Sale Rómulo vestido de pieles con las manos ensangrentadas deteniendo a Ostilio, y a Flabio y Ascanio, con las espadas desnudas *M1*
- 16 la vida *E1 S1 S3 M1* la vido *S2 Errata*.
- 17 sellad *E1 S2 S3 M1* selad *S1 Errata*.
- 18 mi agravio *E1 S1 S3 M1* mi agravia *S2 Errata*.
- 27 Y decid, ¿cuáles son? *E1 S1 S2 S3* Y decid, pues, ¿cuáles son? *M1*.
- 41 en efeto *E1 S1 S2* en efecto *S3 M1*.
- 51 justiciero *E1 S2 S3 M1* justicero *S1 Errata*.
- 59 mis leyes *E1 S2 S3 M1* leys *S1 Errata*.
- 66 que os es impía *S2 S3* que ella misma *E1 S1* saña impía *M1*.
- 106 substituye *E1 S1 S3* sobstituye *S2 M1*.
- 112 propiedad *E1 S1 S3 M1* proppiedad *S2*.
- 116 emprende *E1 S2 S3 M1* emprendes *S1 Errata*.
- 118 vitorias *E1 S1* victorias *S2 S3 M1*.
- 127 escuchar *E1 S2 S3 M1* esuchar *S1 Errata*.
- 153 amortigua *E1 S3 M1* amortiga *S1 Errata*. amorrigua *S2 Errata*.
- 222 sois *E1 S1 S3* seis *S2 Errata*.
- 223 desconocidos y ingratos *E1 S1 S3* desconocidos e ingratos *S2 M1*.
- 225+ Salen Aurelio soldado con Pasquín y Libia, graciosos, y traélos atados *E1 S1 S2 S3* Sale Aurelio, soldados con Pasquín y Libia, graciosos que los trae atados *M1*.
- 235 Bercebú *E1 S2 S3* Bersebú *S1 M1*.
- 243 propio *E1 S3 M1* proprio *S1 S2*.
- 265 arrepentiros *E1 S2 S3 M1* arremptentiros *S1 Errata*.
- 270 caseme *E1 S2 S3 M1* casarme *S1*.
- 275 la consumida yo soy *E1 S1 M1* la consumida soy yo *S2 S3*.
- 283 impropia *E1 S3 M1* impropria *S1 S2*.
- 291 defendeldas, apoyaldas *E1 S1* defendedlas, apoyadlas *S2 S3 M1*.

- 296 rencillas *E1 S2 S3 M1* rencilhas *S1 Errata.*
- 299 señor yo *E1 S1 S3* señor *S2 Hipometría.*
- 302 mosquete *E1 S1 S3* mosquere *S2 Errata.*
- 305+ Tocan un clarín *E1 S1 S2 S3* Tocan clarín *M1.*
- 308 porque le hieren *S2 S3 M1* porque leyeren *E1 S1.*
- 309 al aire *E1 S1 S3 M1* a el aire *S2.*
- 322 valiente *E1 S2 S3 M1* valliente *S1 Errata.*
- 330 exercito *E1 S2 S3 M1* execito *S1 Errata.*
- 338 así *E1 S1 M1* assí *S2 S3.*
- 362 vuelven *E1 S1* vuelve *S2 S3 M1 Errata.*
- 364 soeces *S2 S3 M1* sueces *E1 S1.*
- 366 los efetos *E1 S1* los efectos *S2 S3 M1.*
- 371+ Dentro Auristela dice un verso y sale con soldados y las espadas desnudas *E1 S1 S2 S3* Dentro Auristela y sale con los sabinos con espadas desnudas *M1.*
- 374+ Sale Auristela *E1 S1 S2 S3* Salen ahora todos *M1.*
- 398 diciendo *E1 S1 S3 M1* diciende *S2 Errata.*
- 403 en mi esposo *S2 S3 M1* en mi espero *E1 S1.*
- 405 flechas hay *E1 S1* fecha soy *S2 S3 M1.*
- 408 rayo fogoso soy, en fin, con él me caso *E1 S1 S2 S3* rayo fogoso soy que hasta su centro *M1.*
- 409 para llegarle a ver este es el paso *E1 S1 S2 S3* roza las resistencias del encuentro *M1.*
- 409 justamente soy en fin, con él me caso *Añadido en M1 Omitido en E1 S1 S2 S3.*
- 415 furias *S2 S3 M1* furiosas *E1 S1 Hipermetría.*
- 428 parezca *E1 S2 S3 M1* paresca *S1.*
- 432 obrar *S2 S3 M1* obra *E1 S1.*
- 456 tus deidades *E1 S1* tu deidad *S2 S3 M1.*
- 462 me allanad *E1 S2 S3 M1* allanad *S1.*
- 463+ Pónese por la puerta que se fue Auristela defendiendo el paso *E1 S1 S2 S3* Vase con todos *M1.*
- 478 propia *E1 S1 S3 M1* propria *S2.*



- 480 tan afable *E1 S2 S3 M1* más afable *S1*.
- 509 la gloria *E1 S1 S2 S3* el gusto *M1*.
- 515 afecto *M1 Verso hipermétrico. Omitido en E1 S1 S2 S3*.
- 516+ Tocan cajas y clarines y sale Cesarino muy galán con bengala y Rosmira, segunda dama *E1 S1 S2 S3* Vanse, tocan caja y clarín y sale Cesarino con gala con bastón y Rosmira *M1*.
- 524 partes *E1 S1 S2 S3* prendas *M1*.
- 547 puedo *E1 S2 S3 M1* pudo *S1 Errata*.
- 561 disculpa *E1 S2 S3 M1* disculpa *S1*.
- 564 satisfacción *E1 S2 S3 M1* satisfacción *S3*.
- 578 para nacer *E1 S1 S3 M1* pata nacer *S2 Errata*.
- 588 noturno *E1 S1 M1* nocturno *S2 S3*.
- 590 divino *E1 S1 S2 S3* diurno *M1*.
- 593 huella *E1 S1 S3 M1* hoella *S2 Errata*.
- 617 comunica *E1 S1 S3 M1* comanica *S2 Errata*.
- 622 luz *E1 S2 S1 S3* la luz *M1*.
- 632 retrocediendo *E1 S2 S3 M1* retrocidiendo *S1*.
- 633 permitir *E1 S2 S3 M1* premitir *S1 Errata*.
- 639 en él *E1 S1 S3 M1* con él *S2*.
- 651 estoy loco *E1 S1 S3 M1* estos loco *S2 Errata*.
- 668 es ofenderme *E1 S2 S3 M1* es de ofenderme *S1 Hipermetría*.
- 675 con ligereza *E1 S2 S3 M1* con liguerza *S1 Errata*.
- 700 medró *E1 S1 S2 S3* me dio *M1*.
- 700 descubriole *E1 S2 S3 M1* describirole *S1 Errata*.
- 726 fin mis esperanzas tienen *E1 S1 M1* en mis esperanzas tienen *S2 S3*.
- 728+ Tocan clarines y cajas, y sale Auristela, acompañada de todas las damas, y sale Cesarino a recibirla *E1 S1 S2 S3* Tocan cajas y clarines y sale Auristela y damas y Cesarino sale a recibirla *M1*.
- 738 decildo *E1 S1* decidlo *S2 S3*.
- 744 he tenido *E1 S2 S3 M1* ha tenido *S1 Errata*.
- 751 propios *E1 M1* propios *S1 S2 S3*.

- 752+ Tocan un clarín *E1 S1 S2 S3* Tocan clarín dentro *M1*.
752 el alma *E1 S2 S3 M1* el asma *S1 Errata*.
760 admito *E1 S1 S2 S3* admitimos *M1*.
762 presencia *E1 S2 S3 M1* precencia *S1 Errata*.
778 Pues ¡qué importa! ¡Qué delirios! *E1 S2 S3* Pues ¡qué importa!
¡Qué dilirios *S1* Mas, ¡qué importa! ¡Qué delirios! *M1*.
800 mi poder es infinito *E1 S1 S2 S3* mi poder constante y fijo *M1*.
804 son temidos *S1 S2 S3 M1* son temido *E1 Errata*.
817 soberbia *E1 S1 S3 M1* sobevia *S2 Errata*.
833 agasajo *E1 S1 S3 M1* agasaio *S1 Errata*.
842 siendo *E1 S1 S2 M1* sieudo *S3 Errata*.
883 enmendarte *E1 S1 S2 S3* enseñarte *M1*.
891 mis acciones *E1 S2 S3 M1* mis accionea *S1 Errata*.
900+ Vanse todos *E1 S1* Vanse todos los sabinos *S2 S3*.
934 propias *E1 S1 S3 M1* propias *S2*.
950 adoctivo *E1 S1 M1* adoptivo *S2 S3*.
957+ Sale Cesarino y Rosmira *E1 S1 S2 S3* Sale Cesarino y Rosmira
ya acompañados *M1*.
974 le fié *E1 S1 M1* la fié *S2 S3*.
985 enemiga *E1 S2 S3 M1* inimiga *S1*.
995 y ella con la voz me agasajaba *E1 S1 S2 S3* si bien aún con la voz
me agasajaba *M1*.
1001 a voces *S2 S3 M1* a veces *E1 S1*.
1024 despiertan *E1 S2 S3 M1* dispiertan *S1*.
1047 me dad consejo *S1 M1* dad consejo *E1 S2 S3 Hipometría*.
1051 creída *E1 S1 S3 M1* crecida *S2*.
1055 gallarda *E1 S2 S3 M1* guallarda *S1 Errata*.
1077 desbocado viento *E1 S1 S3 M1* desbocado el viento *S2*.
1093 Himeneo *E1 S2 S3 M1* Himeo *S1 Hipometría*.
1125 propio *E1 S1 S3 M1* proprio *S2*.
1197 le querrás *E1 S2 S3 M1* le quererás *S1 Hipermetría*.
1219 importan *E1 S2 S3 M1* importa *S1 Errata*.



- 1254 preceptos *E1 S2 S3 M1* proceptos *S1 Errata*.
- 1262 sostituyan *E1 S1 M1* sobstituyan *S2 S3*.
- 1268 ya arrestado u desatento *S2 S3* de arrestado, desatento *E1 S1 M1*.
- 1288 leyes *E1 S2 S3 M1* leys *S1 Errata*.
- 1325 Baco *E1 S2 S3 M1* Bacco *S1*.
- 1350 prueben *E1 S1 S3* prueban *S2 Errata*.
- 1352 les desate *E1 S1 S3 M1* se desate *S2*.
- 1360 CESARINO. [...] Dile a Rómulo que todos
Versos Admitimos sus obsequios
añadidos y que partiremos promptos
en *M1* a lograr de sus festejos.
Omitidos OSTILIO. Harás feliz con tu visita
en *E1 S1* a Roma. ¡Guárdate el cielo! *Vase*.
S2 S3
- 1370 divina *E1 S1 S2 S3* brillante *M1*.
- 1385 ha turbado *E1 S1 S2 S3* ha postrado *M1*.
- 1404 acuerdo *E1 S2 S3 M1* acurrdo *S1 Errata*.
- 1406 innumerable *E1 M1* innumerable *S2 S3* innumerabel *S1 Errata*.
- 1424 agora *E1 S1 M1* ahora *S2 S3*.
- 1478+ Tocan clarines y tambores y salgan Rómulo por una puerta y, por otra, soldados con bandas negras y Ostilio con ellos con banda *S1 S2 S3* Tocan clarines y tambores y salgan Rómulo por una puerta y, por otra, soldados con bandas negras y Ostilio con ellos con banda *E1 Errata* Vanse, tocan cajas y clarines y sale Rómulo por una puerta y, por otra, soldados y Ostilio con bandas negras *M1*.
- 1515 y voz *E1 S2 S3 M1* y la voz *S1 Hipermetría*.
- 1567+ Entran Cesarino, Auristela, Rosmira, Libia y damas y Pasquín muy adornados todos *E1 S1 S3* Entra Cesarino, Auristela, Rosmira, Libia y damas y Pasquín muy adornados todos *S2 Errata* Salen Cesarino, Auristela, Rosmira, Libia y damas Pasquín todos de gala *M1*.

- 1571+ Abrazando a cada una *E1 S1 S2 S3* Abrazalas a todas *M1*.
- 1599+ Vanse y quedan Libia y Pasquín. Tocan chirimías, bailan y cantan y a otro lado ruido *E1 S1* Vanse y quedan Libia y Pasquín. Toca chirimías, bailan y cantan y a otro lado ruido *S2 S3* Vanse todos los graciosos, tocan instrumentos y cantan y bailan dentro, y a otro lado suena ruido y pasan algunos criados con platos cubiertos *M1*.
- 1603 Pipiripao *E1 S2 S3 M1* Piripao *S1 Errata*.
- 1604+ viandas *S2 S3 M1* vandas *E1 S1 Errata*.
- 1607 envidan *E1 S1 M1* envian *S2 S3*.
- 1616+ Sale Cesarino herido, dándole de puñaladas Rómulo, y él ensangrentado defendiéndose con una fuente en la mano, y otro defendiéndose de Ostilio, y rueden platos y empanadas *E1 S2 S3* Sale Cesarino herido, dando de puñaladas Rómulo, y él ensangrentado defendiéndose con una fuente en la mano, y otro defendiéndose de Ostilio, y rueden platos y empanadas *S1* Sale Cesarino deteniéndose con una fuente de Rómulo dándole de puñaladas y otro defendiéndose de Ostilio y ruidos de platos *M1*.
- 1625 te llevas a Auristela *S2 S3* te llevas Auristela *E1 M1* te lleva Auristela *S1*.

1629 *Versos añadidos en M1 Omitidos en E1 S1 S2 S3*

Salen Rómulo, Ostilio y romanos

RÓMULO.

Todas las damas que encierra
Roma del sabino, ordeno
que al punto robadas sean
por blasón de los romanos
y por más venganza nuestra
que verá el tiempo en sus siglos
ni antiguas historias cuentan
a cada uno de los míos
permíto que la sabina
que más rica le agrade



o porque a él se lo parezca
la llame ya «mía» y robe
al ruego o a la violencia. *Vase.*

OSTILIO. Ultraje Roma a Sabinia
cuando ella su honor desprecia. *Vase.*

VOCES. ¡Venza el romano al sabino
vencido de sus bellezas!

Sale Ostilio luchando con una dama.

OSTILIO. ¡Vamos, que en vano porfías...!
DAMA PRIMERA. ¡...en la traición!
OSTILIO ¡...en fineza!
DAMA PRIMERA. ¡Ruín venganza!
OSTILIO. ¡Amor
y en él no cabe! *Llevala.*

DAMA PRIMERA. ¡Violencia!

Sale por otro lado romano primero y otra dama segunda.

ROMANO PRIMERO. ¡Sígueme!
DAMA SEGUNDA. ¡Mis tiernos años
y estas lágrimas te muevan!
ROMANO PRIMERO. ¡Oí[d]! Pues tenemos licencia
para robar de esta concha,
Tú sola has de ser la perla,
que eres la niña bonita,
Aunque el sabino en tu ausencia
Diga que se la llevaron
y que a él el alma le llevan.

DAMA SEGUNDA. ¿Y qué dirán?
ROMANO PRIMERO. ¡Lo que quieran! *Llevala.*

Sale Ostilio [por un] lado, Romano segundo y otra dama tercera.

ROMANO SEGUNDO. ¡Ven conmigo, pues que ves
que ya nadie hay que os defienda!
DAMA TERCERA. ¡Los dioses tomen venganza
de tiranías tan nuevas!



- 1661+ Fin de la segunda jornada *M1 Omitido en E1 S1 S2 S3.*
- 1661+ Tocan cajas y clarines y sale Cesarino *E1 S2 S2 S3* Caja y clarines y sale Cesarino *M1.*
- 1665 Versos añadidos en *M1 Omitido en E1 S1 S2 S3*
- VOCES. Haced alto en el monte convecino
y solo Tacio y a Cesarino!
- 1702 reprimido *E1 S2 S3 M1* repremido *E1 Errata.*
- 1717 alistan *E1 S2 S3 M1* allistan *S1 Errata.*
- 1739 anhelará *E1 S2 S3 M1* añelará *S1 Errata.*
- 1740 antiguo *E1 S2 S3 M1* antigo *S1 Errata.*
- 1746 anhela *E1 S2 S3 M1* añela *S1 Errata.*
- 1750 bizarría *E1 S2 S3 M1* bizaría *S1 Errata.*
- 1755 ha llegado *E1 S1 S3 M1* haya llegado *S2 Hipermetría.*
- 1762 de Roma ya *E1 S2 S3 M1* de Roma *S1.*
- 1763 por *S1 S2 S3 M1* ppor *S1 Errata.*
- 1767 desvío *E1 S1 M1* desvelo *S2 S3.*
- 1769+ Tocan dentro y dicen *E1 S1 S2 S3* Clarín y voz *M1.*
- 1827 según eso *E1 S2 S3 M1* según esto *S1.*
- 1831 anhelo *E1 S2 S3 M1* añelo *S1 Errata.*
- 1832 arroyuelo *E1 S2 S3* arroyelo *S1 Errata* aroyuelo *M1.*
- 1880 bandida *E1 S1 M1* vendida *S2 S3.*
- 1905 a la que heló el desmayo *E1 S2 S3 M1* a la que él o el desmayo *S1.*
- 1929 halagos *E1 S1* alhagos *S2 S3.*
- 1954 prueba *E1 S2 S3* puueuan *S1 Errata.*
- 1992 halago *E1 S1 M1* alhago *S2 S3.*
- 1996 que el volver *S2 S3 M1* u que el volver *E1* aquel boluer *S1.*
- 1998 despreciando *E1 S2 S3 M1* desdreciendo *S1 Errata.*
- 2002 a los halagos *E1 S1 M1* a los alhagos *S2 S3.*
- 2051 enemiga *E1 S2 S3 M1* inimiga *S1 Errata.*



- 2093+ Vanse y tocan chirimías y cajas y salen los músicos y Rómulo, Ostilio, Fabio, Ascanio y Aurelio, Libia y Auristela, y todas las mujeres de gala *E1 S1 S2 S3* Vanse, tocan chirimías y salen los músicos de dos en dos y galanes en trajes diferentes y Rómulo y con la música forman un sarao *M1*.
- 2105 halagadme *E1 S1 M1* alhagadme *S2 S3*.
- 2133 ayer *E1 S2 S3 M1* a ver *S1 Errata*.
- 2135 a él *E1 S2 S3 M1* a er *S1 Errata*.
- 2145 traía *S1 S2 S3 M1* ttraía *E1 Errata*.
- 2149 ha prometido *E1 S2 S3 M1* ha ptomedio *S2 Errata*.
- 2169 serena *E1 S2 S3 M1* sereno *S1*.
- 2181 sucesiva *E1 S2 S3* succesiva *S3 M1 Errata*.
- 2187 mientras *E1 S2 S3 M1* mietnras *S1 Errata*.
- 2202 llega a hablarla, hablala en mi *E1 S3 M1* llega a hablarla, habla en mí *S1 S2*.
- 2214 es inmenso *E1 S1 M1* es immenso *S2 S3*.
- 2243 no ha estado *E1 S1 M1* ha estado *S2 S3*.
- 2250 viuda *E1 S2 S3 M1* linda *S1*.
- 2251 decillo *E1 S1 S3 M1* decirlo *S2*.
- 2254 sufrillo *E1 S1 S3 M1* sufrirlo *S2*.
- 2290 permití *E1* permite *S2 S3 M1* premití *S1 Errata*.
- 2315 ahora *E1 S2* agora *S1 S3 M1*.
- 2328 dices de Cesarino *E1 S3 M1* dices Cesarino *S1 Hipometría*.
- 2329 que anda *S2 S3* que ha ando *E1 S1* que ha andado *M1*.
- 2339 la señal *S2 M1* la seña *E1 S1 S3*. *Errata, porque rompe la métrica de la redondilla*.
- 2354+ con *E1 S2 S3 M1* odd *S1 Errata*.
- 2354+ pudieren *E1 S2 S3* pudie- *S1 Errata Omitido en M1*.
- 2357+ Estando en la fuga del sarao tocan clarines y cajas y dice Rómulo *E1 S1 S2 S3* Tocan cajas y clarines *M1*.
- 2359+ Dentro Cesarino *E1 S1 S2 S3* Vanse todos y dentro Cesarino *M1*.
- 2360 mataldos *E1 S1* matadlos *S2 S3 M1*.
- 2370 algún modo *E1 S2 S3 M1* algum modo *S1 Errata*.

- 2384+ Sale Cesarino *E1 S1 S2 S3* Sale Cesarino y los suyos *M1*.
- 2387+ Sale Rómulo y los romanos por otra parte *E1 S1 S2 S3* Sale Rómulo y los suyos *M1*.
- 2407+ Sale Auristela con la misma mascarilla del sarao puesta *E1 S1 S2 S3* Sale Auristela con mascarilla *M1*.
- 2410+ Descúbrese Auristela *E1 S1 S2 S3* Descúbrese *M1*.
- 2440 habrá si yo *E1 S2 S3 M1* habrá *S1*.
- 2465 dejas *E1 S1 S2 M1* dejes *S3*.
- 2475 molellas *E1 S2 S3 M1* modellas *S1 Errata*.
- 2480 tan vil y infame *E1 S1 M1* tan vil e infame *S2 S3*.
- 2486 asunto *E1 S1* asumpto *S2 S3 M1*.
- 2495 privilegian *E1 S1 S3 M1* privilegian *S2*.
- 2507 intentas *E1 S2 S3 M1* inrentas *S1 Errata*.
- 2515 mejora *E1 S2 S3 M1* mejorada *S1 Errata*.
- 2523+ Fin *E1* Empieza el entremés de las Burlas del Doctor Juan Rana en las Fiestas del Retiro de Don Pedro Rosete *S1* Fin. Con licencia: En Sevilla, por Manuel Nicolás Vázquez, en calle de Génova, donde se hallará todo surtido de comedias, corregidas fielmente por sus legítimos originales, entremeses, relaciones y romances *S2* Fin. Hallarase esta comedia y otras de diferentes títulos en Madrid en la Imprenta de Antonio Sanz en la Plazuela de la Calle de la Paz. Año de 1754 *S3*.



Los puentes entre Manuel Vázquez Montalbán y el EZLN: cronología e intercambio textuales (I)¹

SERGIO GARCÍA GARCÍA
Instituto de Investigaciones Filológicas
(Universidad Nacional Autónoma de México)

Resumen: Este estudio, dividido en dos partes, tiene como propósito principal la realización y el análisis del corpus de los textos periodísticos, ensayísticos y de ficción que Manuel Vázquez Montalbán dedicó a la causa del EZLN entre 1994 y 2003; asimismo, presta atención a la relación de este autor con el subcomandante Marcos, con el fin de determinar un imaginario global montalbaniano en torno al neozapatismo. Además, la relación del escritor con Chiapas se complementa con el estudio de varias obras de Marcos donde Vázquez Montalbán aparece como referente intelectual y como materia literaria, entre las que destaca la novela *Muertos incómodos (falta lo que falta)*, escrita junto con Paco Ignacio Taibo II.

Palabras clave: Manuel Vázquez Montalbán; neozapatismo; periodismo; Marcos: *El señor de los espejos*; Subcomandante Marcos; *Muertos incómodos*.

The bridges between Manuel Vázquez Montalbán and EZLN: chronology and textual exchange

Abstract: The main purpose of this study, divided in two parts, is to carry out and analyze the corpus of journalistic, essay and fiction texts that Manuel Vázquez Montalbán dedicated to the EZLN cause between 1994 and 2003, also paying attention to his relationship with Subcomandante Marcos, in order to determine a global Montalbanian imaginary around neozapatism. In addition, the writer's relationship with Chiapas is complemented by the study of several works by Marcos where Vázquez Montalbán appears as an intellectual reference and as a literary object, among which the novel *The uncomfortable dead (what's missing is missing)*, written together with Paco Ignacio Taibo II.

Key Words: Manuel Vázquez Montalbán; Neozapatism; Journalism; Marcos: *El señor de los espejos*; Subcomandante Marcos; *The Uncomfortable Dead*.

¹ Este estudio se inscribe dentro del proyecto de investigación posdoctoral titulado «Noticia de Manuel Vázquez Montalbán en México: testimonio, publicaciones y recepción», auspiciado por el Programa de Becas Posdoctorales de la UNAM (periodo 2020-I) y asesorado por la Dra. Tatiana Aguilar-Álvarez Bay del Instituto de Investigaciones Filológicas.



1. Introducción

Como fruto de uno de sus primeros viajes a México, en los que recorrió Baja California Sur y Ciudad de México, el escritor barcelonés Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003) publicó en el diario *El País* el 27 de marzo de 1984 un texto titulado «Las señoritas del abanico», en el que se puede leer lo siguiente:

Mientras tanto, millones y millones de herederos directos y puros de aquellos habitantes precolombinos, pasados por la piedra y por la España de la conquista, arrastran una difícil supervivencia, sometidos ahora ya no al poder imperial de los reyes de España, sino al poder económico, político y social de un bloque hegemónico que amalgama a herederos del criollismo, inmigrantes aposentados y managers de compañías multinacionales apátridas, como el dinero mismo. [...] Los indígenas de a pie, los peatones del indigenismo, se han quedado a solas con una geografía inmediata, en la que el bien y el mal cósmico no es histórico, en el mejor de los casos es un bien o un mal que recibe de la naturaleza, y en el peor, que le impone un neocolonizador hecho a imagen y semejanza de los colonizadores de siempre, si a este indígena auténticamente precolombino no le quitan la geografía, no le destruyen para meter las autopistas en las selvas y el capitalismo agrario en los campos roturados, algún día exigirá un protagonismo histórico, hasta ahora negado, y exhibirá un memorial de agravios en el que no se salva ni Dios. Es un decir (Vázquez Montalbán, 1984).

Al margen del posible carácter profético de sus palabras, cabe señalar cómo ya a mediados de los años ochenta Vázquez Montalbán poseía un cierto interés y una cierta sensibilidad hacia la realidad político-social mexicana. A partir de los noventa, su obra se vio marcada por «un cambio de actitud ante la historia y el presente, que determina un cambio de rumbo de las estrategias textuales e intelectuales del autor» (Balibrea Enríquez, 2002: 207-208): «la constatación de los efectos devastadores de la globalización y la búsqueda de posibles vías de resistencia» (Colmeiro, 2013: 43), cuyas principales reflexiones sobre esta cuestión se condensan en su ensayo *Panfleto desde el planeta de los simios* (1995). Aunque ya a finales de 1973 apareciera por primera vez la realidad latinoamericana en la obra montalbanina con el libro *La vía chilena al golpe de estado*, desde la caída del muro de Berlín, Latinoamérica como tema adquirió una notable presencia dentro de su producción narra-



tiva y ensayística, no solo porque con su mirada hacia el continente el escritor trate «de hallar una esperanza de futuro a los retos de la globalización» (Colmeiro, 2014: 294), sino porque también, en palabras de Francesc Salgado,

Latinoamérica se convierte, y no solo por el tránsito de la actualidad, en un centro de interés para Vázquez Montalbán porque expresa la tensión producida por la irrupción de los incipientes principios del neoliberalismo con una situación de pobreza estructural que, si bien una economía socializada y de interés público podría revertir, corría el peligro de ser sometida a los principios económicos neoliberales más agudos, una especie de laboratorio del futuro (2020: 14).

Todo ello justifica la implicación de Vázquez Montalbán en el alzamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) el 1 de enero de 1994 en el estado mexicano de Chiapas y en todo lo acaecido posteriormente; como asegura Salgado, «nunca se implicó tanto en una revolución como en la zapatista» (2020: 23).

Vázquez Montalbán fue uno de los muchos escritores extranjeros que se solidarizaron con el movimiento neozapatista (Lario Bastida, 2019) y posiblemente, dentro del panorama español, el que tuvo una mayor involucración y visibilidad. Su imaginario ideológico en torno al EZLN debe determinarse a partir de los numerosos textos que dedicó a esta cuestión. No solo debe tenerse en cuenta su libro *Marcos: El señor de los espejos*, publicado en septiembre de 1999 por Aguilar, cuyo eje central es el viaje que realizó a la Selva Lacandona en 1999 para entrevistar al Subcomandante Insurgente Marcos, y que sin duda se ha convertido en una de las principales referencias de la bibliografía dedicada al neozapatismo, sino también las columnas de opinión y reportajes que publicó en la prensa española entre 1994 y 2002², así como las breves alusiones al movimiento recogidas en sus ensayos y obras de ficción. Asimismo, para que esta relación entre el barcelonés y el EZLN sea completa, es preciso localizar y analizar todas las referencias al propio Vázquez Montalbán incluidas en las cartas, los comunicados y las obras literarias de Marcos, además del papel capital que desempeña su figura en la novela *Muertos incómodos (falta lo que falta)* (2005), escrita junto con Paco Ignacio Taibo II.

² No se han incluido en este estudio los posibles textos que Vázquez Montalbán publicara en la prensa mexicana, debido a que su búsqueda y análisis se corresponde con el segundo periodo del proyecto de investigación posdoctoral en el que se enmarca este estudio.

La mejor manera de definir el vínculo ideológico entre Vázquez Montalbán y el EZLN—representado sobremanera en la figura de Marcos—, y de base sobre todo textual, podría ser a partir de la metáfora del *punte*, utilizando las palabras que el subcomandante dedicó al barcelonés en el homenaje que se le rindió en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara el 28 de noviembre de 2004, en la edición dedicada a Cataluña³:

Al hablar de él trato, de no traerlo con nosotros o a favor nuestro, sino de volver a tenderlo como lo que fue: un puente. Y, a lo mejor, aún sin estar, Don Vázquez Montalbán vuelve a ser un puente para que nuestra palabra, la de los zapatistas hoy no tan de moda, tenga un lugar entre tantos genios de la palabra como ahora se encuentran en tierras mexicanas. [...] Si alguien me pidiera un ejemplo que sintetizara la resistencia de la humanidad frente a la guerra neoliberal, diría que la palabra. Y agregaría que una de sus trincheras más empecinada, y afortunadas, es el libro. Aunque, claro, es una trinchera muy otra porque se parece extraordinariamente a un puente. Porque quien escribe un libro y quien lo lee no hacen sino cruzar un puente. Y el cruzar puentes, viene en cualquier manual de antropología que se respete, es una de las características de ser humano. [...] Si alguien me pidiera una definición de Don Manuel Vázquez Montalbán diría que fue, y es, un puente (Marcos, 2004).

2. Primeros acercamientos al EZLN (1994-1997)

El 9 de enero de 1994 Vázquez Montalbán decidió dedicar su columna de opinión en la última página del diario *El País*, que estuvo escribiendo desde enero de 1984 hasta su muerte, en octubre de 2003 (Geli y Mauri, 2008: 357), y cuyos textos se caracterizan por un registro que supone una mezcla de «ironía, brillantez y creatividad» (Salgado 2012: 18), al alzamiento del EZLN acaecido algunos días antes. Con este primer texto dedicado al neozapatismo, de título «Chiapas», el escritor «prepara el camino que lo convertirá en

³ En el acto de homenaje participaron Pascual Maragall, José Saramago, Rosa Regàs, Jordi Puntí, Carlos Monsiváis, la viuda del escritor Anna Sallés y Sealtiel Alatríste, quien editó en México *Marcos*. El texto del subcomandante fue enviado personalmente a Sallés y a Daniel Vázquez Sallés, hijo de Vázquez Montalbán, para que se leyera en el homenaje. El acto, aun así, no estuvo exento de polémica, ya que la prensa acusó erróneamente a Alatríste, el coordinador, de censurar la carta de Marcos, que no se leyó completa realmente por falta de tiempo. Alatríste explicó los hechos en su texto “Sin censura. Sobre información y mala leche”, publicado en *La Jornada* (01/12/2004).



uno de los hagiógrafos oficiales del subcomandante Marcos» (Volpi, 2018: 269). «Chiapas» fue una respuesta al texto «El nudo de Chiapas», que Octavio Paz publicó en *La Jornada* el 5 de enero —fue reproducido a su vez en *El País* dos días después—, en el cual aseguraba que «la revuelta de Chiapas es un fenómeno que corresponde a las condiciones peculiares de esa región», palabras que reprodujo el barcelonés en su columna para afirmar después que «Chiapas no es tan peculiar» y que «el inmenso Chiapas de la aldea global no tiene quien le escriba ni quien le permita ratificar su identidad, y cuando ejerce el lenguaje de la revuelta se atribuye a la inspiración de revolucionarios urbanos, señoritos del marxismo residual o de la *teología de la liberación* que hinchan la cabeza a los condenados de la tierra para impedirles ver las ventajas del GATT, del TLC o del TAV» (Vázquez Montalbán, 1994a). Con «Chiapas» Vázquez Montalbán comenzó a asentar las bases de un discurso condenatorio hacia la globalización y hacia esa *teología neoliberal* que dará pie al mismo tiempo a otro discurso de reivindicación constante del neozapatismo. En su segundo texto dedicado a los sucesos de Chiapas, «La teología neoliberal» (*El País*, 05/04/1994), atacó a esta nueva *teología* y a sus miembros, pertenecientes a la derecha ultraliberal, «supervivientes a la muerte de los profetas, avalados por un respaldo de medios de comunicación a veces sonrojante» y que establecieron que el asesinato de Luis Donaldo Colosio el 23 de marzo de ese mismo año en Tijuana «es consecuencia de la mitificación de la violencia justiciera experimentada con la revuelta de Chiapas. [...] Como si la cultura de la violencia presente en la vida política y social mexicana hubiera necesitado de la revuelta zapatista para salir de la nada o del limbo» (Vázquez Montalbán, 1994b). Este texto lo incluyó al año siguiente en *Panfleto desde el planeta de los simios* (1995: 72-76), la obra montalbaniana más citada por Marcos; es más, este comenzó su conversación con el escritor en la Selva Lacandona aludiendo a dicho libro: «A ver si te sale como *Panfleto desde el planeta de los simios*. Prácticamente se adelantó a muchos de nuestros planteamientos» (en Vázquez Montalbán, 2001a: 141)⁴.

⁴ Para Balibrea la influencia de este libro en la monografía montalbaniana dedicada a Marcos es clara, incluso presenta a la segunda como heredera ideológica de la primera: «Que Marcos, el señor de los espejos es una respuesta a los llamados y propuestas especulativas que han caracterizado la obra de Manuel Vázquez Montalbán en los noventa, se hace ya patente en el subtítulo que se le da de *Viaje desde el planeta de los simios a la selva Lacandona*, que invoca el título del ensayo del autor de 1995, y el género mismo de aquél, pues también el *Marcos* es catalogado de panfleto» (2002: 217).

Vázquez Montalbán no volvió a abordar el tema neozapatista hasta tres años después, con una columna de nuevo publicada en *El País* (03/02/1997) y titulada «Zapatismo». Cabe otorgar a este texto una relevancia especial de la cronología del escritor con el EZLN, ya que con él se inicia su relación directa con el subcomandante. Lo interesante de «Zapatismo» es que abre una línea en el discurso montalbaniano en la que la lucha del EZLN se reduce directamente a la figura de Marcos: afirmaciones como «el subcomandante Marcos trató de hacer una revolución después de la revolución» (Vázquez Montalbán, 2001b: 225), recogida en su ensayo *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* (1998), o la recurrente identificación de Marcos con el Che Guevara⁵, lo elevan a una condición de líder indiscutible del EZLN, además de ser su voz y su cabeza visible⁶. Regresando a «Zapatismo», al final del texto Vázquez Montalbán alude a lo que debería considerarse como la génesis de la relación entre ambos y de su futuro viaje a Chiapas: en una entrevista para Televisión Española había escuchado que el subcomandante «había dejado de leer las novelas de Carvalho porque no podía resistir las recetas» — es de sobra conocido el carácter *gourmet* del principal personaje del barcelonés, el detective Pepe Carvalho, así como de su autor —, por lo que se proponía «instar a Carvalho a adecuar sus menús a la intendencia zapatista, según las claves de la cocina precolombina» (Vázquez Montalbán, 2012b: 278) y más acorde con las posibilidades alimenticias lacandonas, partiendo asimismo, en palabras de Colmeiro, «del deber ético de no contribuir al desánimo de los indígenas luchadores contra la globalización» (2010: 487). La historia

⁵ «Interesante la oposición del imaginario del *guerrillero* incomunicado, Guevara, y del *guerrillero* mediático, el subcomandante Marcos, tal vez Guevara el último representante de la dramaturgia de la revolución armada y Marcos el primero de la revolución televisada. En cualquier caso los dos son hijos de aquel encuentro mágico entre Marx y Rimbaud soñado en todos los mayos de los años sesenta: cambiar la vida, cambiar la Historia» (Vázquez Montalbán, 1997a: 14). Estas palabras parten del prólogo que escribió Vázquez Montalbán para la traducción española del libro *Che. Ernesto Guevara, una leyenda de nuestro tiempo*, de Pierre Kalfon. La comparación entre ambos guerrilleros que realiza Kalfon la asumió el barcelonés como uno de sus *leitmotive* sobre el neozapatismo, de ahí que lo anteriormente citado se pueda encontrar también en su artículo «El Che en el supermercado de la transgresión», publicado originalmente en francés en *Le Monde* (09/10/1997) (2012a: 302); en su libro *Y Dios entró en La Habana* (1998: 687-688); en su prólogo a la obra colectiva *Geopolítica del caos. Le Monde diplomatique, edición española* (1999a: 15), y, por supuesto, en *Marcos* (2001a: 23).

⁶ La focalización, en numerosas ocasiones, de todo el movimiento neozapatista en el propio Marcos por parte de Vázquez Montalbán, lo cual denota también una gran admiración hacia él, puede responder perfectamente a lo planteado por Jorge Volpi: «Si Marcos recibió el apoyo de tantos intelectuales en tantas partes del mundo, se debió a que ellos veían en él a otro intelectual» y «Visto en retrospectiva, el subcomandante encarna el ideal de muchos de sus corresponsales: un hombre de ideas que, impulsado por su deseo de transformar el mundo, decidió convertirse en un hombre de acción» (2018: 132, 394).



que sigue a continuación, posiblemente debido a su carácter anecdótico y al intercambio de textos entre ambos, es de sobra conocida y ha sido relatada tanto por varios críticos como por el propio Vázquez Montalbán en varias ocasiones⁷; no obstante, conviene dedicarle algunas páginas.

3. El contacto con el subcomandante Marcos (1997-1999)

Tiempo después de la publicación de «Zapatismo» en *El País*, a Vázquez Montalbán le hicieron llegar dos cartas a Barcelona de Marcos dirigidas a él y a Pepe Carvalho, y fechadas en diciembre de 1997. La primera de ellas, que el escritor recogió de manera íntegra en *Y Dios entró en La Habana* (1998a: 705-709) — un extenso ensayo dedicado al castrismo y a la visita que hizo Juan Pablo II a Cuba en enero de 1998 — y en *Marcos* (2001a: 26-32), va dirigida a «Manuel Vázquez Montalbán y/o Pepe Carvalho». A pesar de esta ambigüedad identitaria inicial, en la que se confunde al creador con la creación, y de que a lo largo de toda la misiva se dirige solamente al escritor barcelonés, Marcos trata a Carvalho como si fuera un personaje real — «quisiera pedirle que salude de mi parte a don Pepe Carvalho» (en Vázquez Montalbán, 2001a: 27)— y, en momentos puntuales, se refiere a los dos juntos, representando a cada uno como una realidad diferente, pero como si fueran una suerte de pareja inseparable: «Así que los vemos a ambos (usted y don Pepe) tratando de resolver los enigmas que los dos mundos les y nos plantean, y, a nuestro modo y desde acá, los acompañamos» (en 2001a: 29-30). Es preciso resaltar esta actitud del subcomandante, ya que no solo está presagiando con ella el futuro papel de Vázquez Montalbán en la novela *Muertos incómodos*, sino que da cuenta de que le está escribiendo al autor de novelas policiacas ante todo, relegando a breves alusiones al intelectual español de izquierdas que ya venía denunciando desde hace años los principales problemas que propiciaron la aparición del EZLN. En su carta, Marcos dedica largos párrafos a demostrar su conocimiento de la producción negrocriminal de Vázquez Montalbán⁸: rememora el hábito de quemar libros de Carvalho, aplaudido en la Selva Lacandona; la

⁷ Véase, por ejemplo, Martí-Olivella (2007: 239-240) y Colmeiro (2010: 487-488), así como las obras montalbanianas *Y Dios entró en La Habana* (Vázquez Montalbán, 1998a: 704-712) y *Marcos* (2001a: 23-40, 63-77).

⁸ Y así se lo comenta a Vázquez Montalbán en su encuentro en la Selva Lacandona: el EZLN «es un ejército con una vida cultural muy intensa. De hecho a ti te leímos en la montaña, no en una librería, ni en un café, ni en una conferencia. Sino aquí en la selva, a través de Carvalho» (en Vázquez Montalbán, 2001a: 235).

afición del detective por la buena cocina, lo cual hace que este texto sirva como respuesta a la columna «Zapatismo» — «Dígale usted [a Carvalho] que no le guardo rencor por la tortura que significó para mí, en aquellos primeros años de montaña (1984-1990), la lectura de sus aventuras gastronómicas, policíacas y amorosas» (en 2001a: 27) —, y recuerda cómo entre las pertenencias de uno de sus compañeros caído el 1 de enero encontraron un ejemplar de la novela carvalhiana *Asesinato en el Comité Central* (1981). En este punto, Marcos vuelve a presentarse como un gran lector de Vázquez Montalbán cuando advierte que Carmela, uno de los personajes principales de esta novela, reaparece en otra obra de la serie de Carvalho, *El premio* (1996), «pero ahora ella está en un comité de solidaridad con Chiapas — escribe el subcomandante—⁹. Así que las montañas del sureste mexicano y don Pepe se vuelven a encontrar 13 años después...» (en Vázquez Montalbán 2001a: 29). Aun así, el subcomandante ya había mostrado su gusto por las novelas de Vázquez Montalbán a través de uno de sus personajes literarios, don Durito de la Lacandona, dentro del libro homónimo que protagoniza el escarabajo, publicado en 1999: en uno de los comunicados que lo conforman, fechados entre 1995 y 1996, el narrador escribe que don Durito, un apasionado del género negrocriminal (Vanden Berghe, 2009: 255), «continúa leyendo una novela policíaca que le mandó, para que le dé su opinión, Manuel Vázquez Montalbán» (Marcos, 1999: 110)¹⁰.

De la segunda carta enviada por el subcomandante solo se tiene noticia gracias a los comentarios que de ella realiza el propio Vázquez Montalbán: «La otra carta fijaba posibilidades de encuentro, cómo, cuándo, y la ironía de si podría llevarle unos chorizos. ¿Por qué gustarán tanto los chorizos en el Trópico?» (2001a: 32). La respuesta montalbaniana a la propuesta del sub-

⁹ Que Marcos se considere un ávido lector de las obras de Vázquez Montalbán lo confirma que la alusión al apoyo de Carmela a la causa neozapatista, y que realiza su hijo en *El premio*, es bastante breve y algo velada, como se puede apreciar a continuación:

«—¿Su madre todavía es comunista? —Ella dice que no, pero sigue a Anguita como si fuera Michael Jackson y Anguita tiene algo de Jackson, es un rojeras blanqueado o un blanco enrojecido. Mi madre está apuntada a todas las sociedades secretas del rojerío: SOS Racismo, Derechos Humanos, Fuera las manos de Chiapas...» (Vázquez Montalbán 1996: 77).

¹⁰ El escritor barcelonés es consciente de ello, como le asegura al subcomandante en *Marcos*: «Durito [...] me parece el más consistente [de tus personajes], y no es porque lea mis obras, según cuentas en un relato, sino porque es el que te permite decir más cosas y con mayor libertad» (Vázquez Montalbán, 2001a: 216). Incluso en una de sus columnas de *El País*, «Tam tam» (30/08/1999), dedicada a una manifestación producida en la Plaza de Cataluña de Barcelona en apoyo al EZLN, Vázquez Montalbán incluyó brevemente a Durito como personaje: «¿Qué es el zapatismo?, preguntaban, y el filósofo escarabajo Durito, enviado del subcomandante Marcos, contestaba: "Un síntoma de que el milenio trae una tensión dialéctica del carajo: globalizados contra globalizadores"» (1999c).



comandante fue también epistolar, y estuvo acompañada por varios libros, entre ellos *Panfleto desde el planeta de los simios*; dicha carta se puede encontrar de manera íntegra —en *Marcos* solo se recoge un fragmento— en el epílogo de *Y Dios entró en La Habana*¹¹, donde Vázquez Montalbán recogió el primer testimonio de su intercambio epistolar con el subcomandante y dejó clara su intención de mantener un encuentro con él en un futuro. En su respuesta desde Barcelona se hace patente su notable admiración hacia la causa neozapatista, basándose en lo que supuso en aquellos años la aparición del EZLN:

Lamento las hambres reales o imaginarias que le ha causado Carvalho y veo difícil superar con chorizos los obstáculos que nos separan [...]. Ustedes han construido un referente ético inatacable, de ahí su peligrosidad en un mercado político cultural tan devaluado éticamente. También representa lo nuevo después de la ruina de lo inevitable, del final infeliz de la dialéctica de los bloques que hay llevado a la globalización de la doble verdad, la doble moral, el doble lenguaje, la doble contabilidad. Había que retomar el discurso emancipatorio desde las realidades que lo hacen necesario, desde el inventario de necesidades colectivas reales creadas por la desigualdad y la injusticia. [...] Ustedes son un ruido en el canal de comunicación del pensamiento único. ¡Y vaya ruido! (Vázquez Montalbán, 1998a: 709-710)¹².

Al poco de que las dos cartas procedentes de Chiapas llegaran a Barcelona, se produjo la masacre de Acteal el 22 de diciembre de 1997. Vázquez Montalbán siguió la matanza gracias al testimonio de amigos suyos, como Teresa Nuibó, y de Daniel Vázquez Sallés, su hijo, que estuvo grabando en

¹¹ Vázquez Montalbán presentó este libro en Ciudad de México en 1999 tras su estancia en San Cristóbal de las Casas: «Hay que volver a México D. F., presentar *Y Dios entró en La Habana* ante unos periodistas sorprendidos de que haya pasado primero secretamente por Chiapas y que dedique a esta primera presentación de mi libro apenas unas horas. La rueda de prensa que me organiza Laura Lara en representación de Santillana, da pie a preguntas concretas sobre un posible encuentro con Marcos y a respuestas ambiguas» (2001a: 326). Se conoce otra presentación del libro en Ciudad de México: fue el 27 de abril de ese mismo año en la Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles, en Coyoacán, junto con Adolfo Sánchez Vázquez y Paco Ignacio Taibo II, según la crónica que Mónica Mateos escribió para *La Jornada* y en la que también se descubre el vaticinio del futuro discurso prozapatista del barcelonés (Mateos, 1999). Asimismo, en el epílogo de *Y Dios entró en La Habana* Vázquez Montalbán da a entender que, en palabras de Albrecht Buschmann, «la respuesta a la cuestión sobre el futuro de la revolución no tiene tanto que ver con Cuba, como sugiere el título y esa continua preocupación por la isla, sino con México, en la Selva Lacandona» (2020: 52).

¹² Al final de su carta, Vázquez Montalbán hace un guiño a las despedidas que incluye Marcos en todos sus textos —«Desde las montañas del Sureste Mexicano»—: «Desde una acomodada montaña que vigila Barcelona» (Vázquez Montalbán, 1998a: 711), con la que alude a su domicilio en el barrio de Vallvidrera, donde también reside el detective Carvalho, situado en la sierra de Collserola, al noroeste de la ciudad.

Chiapas los hechos posteriores. Además, en cuatro de sus columnas de *El País* que fueron apareciendo a lo largo de los meses siguientes denunció los sucesos de Acteal¹³, poniendo especial énfasis en los intentos del gobierno del Partido Revolucionario Institucional (PRI) por crear una versión diferente de la naturaleza y atribución de la matanza, como escribió en la primera de sus columnas dedicadas a esta cuestión: «Los desesperados intentos del PRI para disfrazar la última matanza de Chiapas como un pleito entre indígenas pretendían desacreditar a la revolución zapatista y justificar cualquier intervención militar futura para restablecer el orden. [...] Los caciques locales están exasperados por la estabilización del Frente Zapatista y sus posibilidades como movimiento político generador» (Vázquez Montalbán, 1997b). En resumidas cuentas, y como explicó en *Y Dios entró en La Habana*, «la matanza de Acteal inició el acoso de los zapatistas en cuatro frentes: el del PRI, el del Ejército, el de los paramilitares al servicio de los caciques locales del PRI y el de los intelectuales y servicios mediáticos incómodos por la ruptura del sueño de la modernidad que trajo la insurgencia zapatista» (1998a: 686). El movimiento neozapatista y, sobre todo, su persecución por parte del gobierno comenzó a obsesionar al Vázquez Montalbán periodista: «Atención a Chiapas porque allí se está jugando el sentido ético de este fin de milenio, como un referente simbólico, como un imaginario, si se quiere, de la esperanza como virtud laica» (1998b), escribió en una de estas cuatro columnas, publicada el 12 de enero. Según cuenta en *Marcos*, con la matanza de Acteal producida en medio de su correspondencia con el subcomandante, no solo no tuvo respuesta alguna, sino que llegó a dudar que este último estuviera vivo; aplazó incluso su viaje a México (2001a: 37-38). Aun así, meses después, en julio de 1998, obtuvo el acuse de recibo de sus libros al leer cómo Marcos, en su comunicado «México 1998. Arriba y abajo: máscaras y silencios» del día 17, citaba varias líneas de *Panfleto desde el planeta de los simios* al referirse a aquellos intelectuales que apoyan y pretenden ser el sustento crítico del neoliberalismo gubernamental. A comienzos del año siguiente, recibió un nuevo mensaje del líder zapatista, quien le comunicaba que podía recibirle en la selva chiapaneca antes del 15 de febrero de 1999.

¹³ «Chiapas» (29/12/1997), «Chiapas» (12/01/1998), «Soberanías» (02/03/1998) y «Chiapas» (15/06/1998).



4. Marcos: El señor de los espejos: génesis e ideario en torno al EZLN

Fruto de todo aquel intercambio epistolar, que se complementarí­a con las columnas de Vázquez Montalbán en *El País*, el escritor tomó la decisión de viajar a México para entrevistar al subcomandante. Como ya le sucederí­a con la escritura de *Y Dios entró en La Habana*, para lo cual viajó a Cuba, desde mediados de los años noventa «en mí estalla una voluntad de volver a entender el mundo que me rodea — escribe Vázquez Montalbán— [...]. Todo eso obliga, o al menos a mí me obligaba, a un encuentro físico con esa cuestión» (en Tyras, 2003: 203, 205). La entrevista con Marcos se anunció en *El País* (17/02/1999) y gran parte de ella se publicó en el mismo diario con el título de «Marcos, el mestizaje que viene» (21/02/1999)¹⁴, pero su encuentro debió producirse durante la segunda semana de febrero, pues en *Marcos* escribió: «Dejo instrucciones para que la revelación de mi encuentro con Marcos y las fotografías se publiquen cuando ya me haya ido de México» (2001a: 326). Aun así, su llegada al país ya la había anunciado en su nueva columna en *El País* titulada, precisamente, «México» (15/02/1999):

Confieso mi nostalgia de México cuando hay ocasión [...]. También asumo la relectura de la globalización a la que ha obligado la insurgencia zapatista, un favor que el zapatismo ha hecho a todos los condenados a ser globalizados en las peores condiciones. Me duele que México haya exportado al PRI como metáfora de la doble verdad, el doble lenguaje y la doble contabilidad, o que el país que mejores gritos ha lanzado a favor de la libertad figure en los censos de Amnistía Internacional porque sus Gobiernos han violado derechos humanos. [...] Chiapas es la nueva poética de la insurgencia, sobre todo si se asume sin sectarismos ni dogmatismos, como síntoma del desorden imperante, que debe ser reordenado para que la globalización sea algo más que un neoimperialismo maquillado (Vázquez Montalbán, 1999b).

¹⁴ Asimismo, retazos de aquella entrevista aparecieron además en «Encuentro con el *subcomandante Marcos*» (*Le Monde Diplomatique*, n.º 45-46, agosto de 1999) y en «El subcomandante Marcos y yo ante el espejo» (*Qué Leer*, n.º 40, 2000). También, Vázquez Montalbán recibió varias críticas sobre su encuentro con el subcomandante y su apoyo explícito a la causa neozapatista. De entre todas ellas, caben destacar los textos publicados en *El País* por Carlos Rodríguez Braun, «Marcos, Vázquez Montalbán y el liberalismo» (06/03/1999), y «Máscaras en la selva», de Antonio Elorza (24/11/1999). Haciendo gala de su sarcasmo más mordaz, Vázquez Montalbán les respondió a ambos aprovechando su espacio en dicho diario con los textos «El catedrático, Marcos y el chorizo» (13/03/1999) y «Melancólica alarma» (26/11/1999), respectivamente.

La entrevista mantenida con el subcomandante en la Selva Lacandona se recogió de manera íntegra en *Marcos*, publicado en septiembre de 1999. Aun así, aunque se mantenga la estructura característica de la entrevista, lo que realmente mantuvieron Marcos y Vázquez Montalbán fue un diálogo, en el cual el escritor reafirmó y amplió su discurso en torno al neozapatismo que ya había venido construyendo en sus textos en prensa. Fundamentalmente, dentro de la era de la posmodernidad, cuya definición toma de Adolfo Sánchez Vázquez — «la posmodernidad como un interregno que ha habido entre dos modernidades diferentes, aunque se le ha llamado posmodernidad porque a todo fenómeno cultural se le ha de poner un estuche para poder comercializarlo» (Vázquez Montalbán, 2001a: 279) —, el escritor ve el neozapatismo como una nueva propuesta ética y política de «una izquierda deconstruida» (2001a: 323) y enmarcada dentro de la crisis del socialismo — el europeo, sobre todo; como afirma Carlos Montemayor, «si no hubiera ocurrido en los países de la Europa del Este la debacle del llamado socialismo real, las propuestas del EZLN se hubieran situado en la vanguardia socialista» (1998: 203) —¹⁵ en una era completamente globalizada. Y de esta nueva propuesta destaca «la convocatoria de la sociedad civil como el sujeto histórico que debe exigir un cambio de los procedimientos y objetivos políticos» (2001a: 171-172), lo cual sirve como respuesta a uno de los problemas de la izquierda a finales del s. XX, como ya había planteado en su *Planfleto desde el planeta de los simios*: «En la primera revolución industrial el sujeto histórico de cambio era obvio, la clase obrera, pero hoy delimitar quién o quiénes componen ese sujeto histórico de cambio es uno de los problemas previos para la reconstrucción de cualquier filosofía transformadora» (1995: 42). Asimismo, Vázquez Montalbán valora sobremanera el carácter tanto simbólico como metafórico no solo del lenguaje del EZLN, condensado en los textos del subcomandante, a quien ve además como «un mestizo de razón dialéctica y simbolismo» (2001a: 104), sino también de sus acciones y sus imágenes. Considera, por ejemplo, que el «estar avalado

¹⁵ «Tengo bastante leído a este submilitar y no le he pillado en ningún desliz de argot convencional marxista-leninista», opina el escritor sobre Marcos (Vázquez Montalbán, 2001a: 41). De todos modos, es innegable para él la renovación que supone el EZLN a los planteamientos de la izquierda histórica — «Lo de Chiapas, como síntoma, es una nueva modernidad [...] crítica y estratégica de la izquierda» (2001a: 320) —, pues, en palabras de Carlos Taibo, el neozapatismo «defiende, sin embargo, un socialismo distinto del avalado por la socialdemocracia europeo-occidental y por los sistemas de tipo soviético, algo que acerca al anarquismo muchas de sus percepciones. Postula un socialismo indígena, un socialismo de los pobres, que en buena medida bebe de las tradiciones comunales de los mayas» (2018: 156).



por una actitud de desafío simbólicamente armado» (2001a: 280) es lo que ha logrado el respaldo mediático y la atención hacia los planteamientos neozapatistas, así como el empleo del pasamontañas, que «alcanza un nivel polisémico de expresión. La máscara primero es un elemento defensivo para que los represores no os identifiquen, pero llega un momento en que eso es lo de menos. La máscara deviene metáfora. La sociedad está enmascarada y vuestra máscara le ayuda a contemplar su propio rostro enmascarado» (2001a: 199). La misma idea la aplica a lo que denomina *indigenismo*, es decir, a la rebelión indígena¹⁶: el indígena, gracias al neozapatismo, se ha convertido en «realidad y en metáfora del globalizado» (2001a: 40), de un nuevo perdedor histórico fruto de las políticas neoliberales, lo cual da pie a una dialéctica mundial entre el globalizador y el globalizado; «por eso – en palabras de Montemayor –, la lucha del EZLN, el valor de los indios zapatas en Chiapas, no solamente compete a México» (1998: 221).

Pero posiblemente la metáfora más destacada para Vázquez Montalbán del neozapatismo, y que dará título a su libro, sea la del espejo¹⁷, que toma de las alusiones que hace Marcos en sus comunicados al espejo traspasado de la obra *Alicia en el país de las maravillas*. De ese modo, escribe en *Marcos* que el ELZN plantea «un espejo no trucado para México, pero también para el mundo» (2001a: 150), «un espejo de la culpabilidad del sistema» con el que el neozapatismo rompe la lógica de aquel (2001a: 224). Y de ahí que sentencie que «de las manos de Marcos brotan los espejos y en cada uno de ellos un fragmento de la rotura de la utopía del paraíso neoliberal y del proyecto social-liberal» (2001a: 337).

Referencias bibliográficas

BALIBREA ENRÍQUEZ, Mari Paz (2002), «Escrituras de la globalización. Espacio y tiempo en la obra reciente de Manuel Vázquez Montalbán», en Claude Ambroise y Georges Tyras (eds.), *Violence politique et écriture de l'élucida-*

¹⁶ En este sentido, apunta Weselina Gacinska que «la resignificación del término “indigenismo” en Vázquez Montalbán es parcial. El autor, utilizando esta denominación para referirse a la lucha indígena, lo que trata es de subsanar las políticas nocivas hacia las comunidades, y realiza una labor importante de reivindicación e inversión de roles. Sin embargo, las imágenes ofrecidas [en *Marcos*] inevitablemente están vinculadas con una tradición occidental, y los imaginarios culturales indígenas son adaptados para el lector europeo» (2020: 44).

¹⁷ Como establece Colmeiro, «la imagen de los espejos trucados, deformadores y falsificadores de la realidad» ya había aparecido en la obra montalbaniana *Cuestiones marxistas*, publicada en 1974 (2014: 138).

tion dans le bassin méditerranéen. Leonardo Sciascia et Manuel Vázquez Montalbán, Grenoble, Presses de la Univeristé Stendhal, págs. 207-220.

BUSCHMANN, Albrecht (2020), «El espejo empañado: Y Dios entró en La Habana, entre reportaje literario y remodelación autoficcional», en *MVM: Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán*, 5, págs. 46-66.

COLMEIRO, José (2010), «De Pepe Carvalho al Subcomandante Marcos: la novela policíaca hispánica y la globalización», en *Revista Iberoamericana*, LXXVI, 231, págs. 477-492.

— (2013), *El ruido y la furia. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán, desde el planeta de los simios*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert.

— (2014), *Crónica general del desencanto. Vázquez Montalbán - Historia y ficción*, Madrid, Anthropos.

GACIŃSKA, Weselina (2020), «Los movimientos indígenas y la globalización en los reportajes de Manuel Vázquez Montalbán», en *MVM: Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán*, 5, págs. 26-45.

GELI, Carles y MAURI, Marcel (2008), *El periodismo según Manuel Vázquez Montalbán*, Barcelona, Ronsel.

LARIO BASTIDA, Manuel (2019), «Anotaciones sobre un cuarto de siglo de cultura y comunicación política zapatista», en *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicas*, 36. En línea: www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/2097/1027. Último acceso el 10-abr-2019.

MARCOS, Subcomandante (1999), *Don Durito de la Lacandona*, San Cristóbal de las Casas, Centro de Información y Análisis de Chiapas.

— (2004), “A Manuel Vázquez Montalbán”, en *Enlace Zapatista*. En línea: www.enlacezapatista.ezln.org.mx/2004/11/28/a-manuel-vazquez-montalban/. Último acceso el 22-mar-2019.

MARTÍ-OLIVELLA, Jaume (2007), «Más allá de la utopía: Vázquez Montalbán o la práctica literaria de la revolución después de la revolución», en José Colmeiro (coord.), *Manuel Vázquez Montalbán: el compromiso con la memoria*, Woodbrige, Tamesis Books, págs. 227-257.



- MATEOS, Mónica, (1999), «El socialismo necesita renovar su lenguaje», en *La Jornada*, 29 de abril. En línea: www.jornada.com.mx/1999/04/29/cul-el.html. Último acceso el 11-nov-2020.
- MONTEMAYOR, Carlos (1998), *Chiapas, la rebelión indígena de México*, Madrid, Espasa.
- SALGADO, Francesc (2012), «El castigo de luchar por lo evidente», en Manuel Vázquez Montalbán, *Obra periodística. Volumen III: Las batallas perdidas (1987-2003)*, ed. de Francesc Salgado, Barcelona, Debate, págs. 9-22.
- (2020), «La reflexión sobre Latinoamérica de Manuel Vázquez Montalbán en la prensa (1989-2003). Pensamiento único, disidencia y globalización», en *MVM: Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán*, 5, págs. 6-25.
- TAIBO, Carlos (2018), *Anarquista de ultramar. Anarquismo, indigenismo, descolonización*, Madrid, Catarata.
- TYRAS, Georges (2003), *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*, Granada, Zoela.
- VANDEN BERGHE, Kristine (2009), «Desde las montañas del sureste», en José Carlos González Boixo (ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, págs. 245-273.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1984), «Las señoritas del abanico», en *El País*, 27 de marzo. En línea: www.elpais.com/diario/1984/03/27/opinion/449186414_850215.html. Último acceso el 10-ene-2020.
- (1994a), «Chiapas», en *El País*, 9 de enero. En línea: www.elpais.com/diario/1994/01/10/ultima/758156402_850215.html. Último acceso el 2-oct-2020.
- (1994b), «La teología neoliberal», en *El País*, 5 de abril. En línea: www.vespito.net/mvm/teoneo.html. Último acceso el 11-abr-2019.
- (1995), *Panfleto desde el planeta de los simios*, Barcelona, Crítica.
- (1996), *El premio*, Barcelona, Planeta.

- (1997a), «Prólogo. En defensa del romanticismo» a Pierre Kalfon, *Che. Ernesto Guevara, una leyenda de nuestro siglo*, trad. de Manuel Serrat Crespo, Barcelona, Plaza & Janés, págs. 13-15.
 - (1997b), «Chiapas», en *El País*, 29 de diciembre. En línea: www.vespito.net/mvm/chiapas5.html. Último acceso el 11-abr-2019.
 - (1998a), *Y Dios entró en La Habana*, Madrid, El País / Aguilar.
 - (1998b), «Chiapas», en *El País*, 12 de enero. En línea: www.vespito.net/mvm/chiapas6.html. Último acceso el 11-abr-2019.
 - (1999a), «Prólogo. Nota sobre globalizadores y globalizados» a Antonio Albiñana (ed.), *Geopolítica del caos. Le Monde diplomatique, edición española*, Madrid, Debate, págs. 11-21.
 - (1999b), «México», en *El País*, 15 de febrero. En línea: www.vespito.net/mvm/chiapas9.html. Último acceso el 11-abr-2019.
 - (1999c), «Tam tam», en *El País*, 30 de agosto. En línea: www.elpais.com/diario/1999/08/30/ultima/935964002_850215.html. Último acceso el 1-oct-2020.
 - (2001a), *Marcos: El señor de los espejos*, Madrid, Punto de Lectura.
 - (2001b), *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Mondadori.
 - (2012a), «El Che en el supermercado de la transgresión», en *Obra periodística. Volumen III: Las batallas perdidas (1987-2003)*, ed. de Francesc Salgado, Barcelona, Debate, págs. 300-303.
 - (2012b), «Zapatismo», en *Obra periodística. Volumen III: Las batallas perdidas (1987-2003)*, ed. de Francesc Salgado, Barcelona, Debate, págs. 277-278.
- VOLPI, Jorge (2018), *La guerra y las palabras. Una historia intelectual de 1994*, Ciudad de México, Era.



La «poesía matemática» de Edgardo Antonio Vigo: el poema como «intención» y «posibilidad» estética¹

JUAN ROGELIO ROSADO MARRERO
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Resumen: Ya desde sus primeras publicaciones en la revista *Diagonal Cero* (1962-1969), Edgardo Antonio Vigo (1928-1997) va construyendo una obra poética que se contrapone a la visión hegemónica impuesta por las instituciones literarias. Un claro ejemplo de ello son los denominados «poemas matemáticos»; un grupo de composiciones visuales que emplean diversas formas, palabras, números y colores. Por consiguiente, este artículo analiza la manera en la cual Vigo cuestiona, por medio de sus propuestas estéticas radicales, tanto el concepto mismo de poema como los procesos de lectura e interpretación literaria. Esto con el objetivo de constituir una nueva forma de ver y entender el quehacer poético.

Palabras clave: Edgardo Antonio Vigo, «poema matemático», «Nueva Poesía Platense», *Poème Mathématique Baroque*, poesía neovanguardista.

Edgardo Antonio Vigo's «mathematical poetry»: the poem as «intention» and «possibility» aesthetic

Abstract: Since his first publications in the magazine *Diagonal Cero* (1962-1969), Edgardo Antonio Vigo (1928-1997) has been building a poetic work that contrasts with the hegemonic vision imposed by literary institutions. A clear example of this is the «mathematical poems»; a group of visual compositions that employ various forms, words, numbers and colors. Therefore, this article analyses the way in which Vigo questions, through his radical aesthetic compositions, both the very concept of poem and the processes of reading and literary interpretation. This with the aim of constituting a new way of seeing and understanding poetic work.

Keywords: Edgardo Antonio Vigo, «mathematical poem», «New Poetry Platense», *Poème Mathématique Baroque*, neo-avant-garde poetry.

¹ Agradezco a Ana María Gualtieri, fundadora y directora del Centro de Arte Experimental Vigo, la autorización que nos brindó para el uso didáctico de las imágenes que se publican en este trabajo. También agradezco profundamente a la Dra. Ana Bugnone por su guía durante esta etapa de investigación.

La primera vez que Edgardo Antonio Vigo presentó un «poema matemático» fue en una exposición colectiva realizada el 23 de abril de 1966 en el Bar Mimo de Buenos Aires. Sin embargo, no fue hasta el 18 de julio de ese mismo año cuando estas composiciones numéricas comenzaron a cobrar una verdadera relevancia para la crítica de su momento². Para la composición que se expuso en la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad Nacional de La Plata, el artista platense diseñó un conjunto de signos numéricos y señalamientos que estaban enmarcados, cada uno por separado, dentro de distintas figuras geométricas (figura 1). Como podemos apreciar, dicha propuesta estética comienza a establecer el universo poético que Vigo desplegará a finales de los años sesenta y principio de los setenta: al geometrizar ciertos signos abstractos, el artista platense cuestiona los cánones impuestos por la tradición literaria. Esto se debe a que uno de los objetivos primigenios de los «poemas matemáticos» es la ruptura de los límites existentes entre arte y literatura; aspecto que se consigue al implementar figuras geométricas como si fueran signos gráficos.

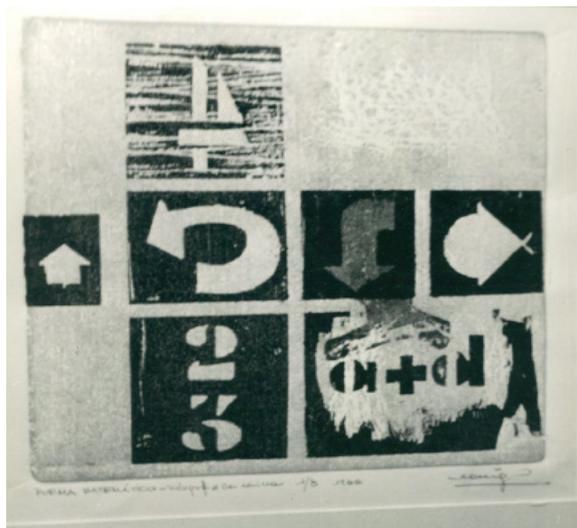


Figura 1: E. A. Vigo, «Poema matemático» (1966).

² Para esta fecha en concreto, Al Ginzburg decidió coordinar una pequeña exposición dentro de la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad Nacional de La Plata, bajo el título de *Los Nuevos Imagineros Argentinos*. La idea central del evento era presentarle al público los innovadores proyectos estéticos que estaban realizando algunos de los jóvenes artistas platenses de la época.

De hecho, parte de estas indagaciones sobre el acto literario ya Vigo las había llevado a cabo, precisamente, en el primer número de la revista *Diagonal Cero* (1962-1969)³. En dicho número, el artista platense plasma como objeto poético una pequeña xilografía (figura 2)⁴. Lejos de todo, la elección de esta técnica resulta ser muy significativa, ya que a partir de esta obra no sólo apreciamos el carácter multidisciplinar que desarrollará Vigo a lo largo de su proyecto poético, sino que además podemos comprender gran parte del posicionamiento estético del autor. Para el artista argentino, como bien se puede visualizar tanto en la xilografía como en los «poemas matemáticos», un poema se constituye a partir de un texto, una imagen o una combinación de ambos signos. De tal manera que el acto poético, siguiendo esta lógica de pensamiento, se transforma en un objeto signico de representación; es decir, pensar la imagen como si fuera una palabra escrita. Aspecto que nos da la pauta para dilucidar el proyecto estético que Vigo va consolidando por medio de sus «poemas matemáticos»; lo que el autor denomina como «Nueva Poesía»⁵.

³ *Diagonal Cero* fue una revista creada y dirigida por el propio Vigo. La revista se publicó de 1962 a 1969, contando con un total de 28 números. Desde un principio, a diferencia de sus antecesoras *WC* (1958-1960) y *DRKW 60* (1960), dicha revista se enfocó directamente en el universo poético. Por ello, la publicación misma se transformó con el correr del tiempo en un campo de experimentación literaria. Al respecto, Fernando Davis menciona lo siguiente: «Desde las páginas de *Diagonal Cero* [Vigo] puso en circulación poesía latinoamericana, manifiestos y ensayos, crónicas sobre la situación de las artes en La Plata, poesía experimental y ediciones de xilografías. Asimismo, en torno a su revista Vigo movilizó otros proyectos editoriales y colectivos, desde exposiciones de artistas plásticos y poetas, a la publicación de carpetas de grabado xilográfico y de “objetos poéticos” múltiples. “*Diagonal Cero*” no fue sólo una revista, sino también el nombre de un sello editorial y el de un «movimiento» –integrado por el mismo Vigo– de artistas plásticos y poetas visuales» (2014: 47).

⁴ En este punto, debemos mencionar que Vigo se tituló como Profesor de Dibujo en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Este aspecto es trascendental, puesto que tanto la visión como el trabajo literario de este poeta se deriva, como podemos observar, de las artes plásticas.

⁵ El término de «Nueva Poesía» fue acuñado por Vigo en el número veinte de la revista *Diagonal Cero* (diciembre de 1966). En dicho número, el poeta argentino constituyó, junto con el grupo artístico «*Diagonal Cero*» (compuesto por Alfredo Andrés, Daniel Barros, Calderón Pando, Jorge de Luján Gutiérrez, Jorge Pérez Osorio, Ismael Calvo Perotti, Lucio Loubet, Omar Gancedo y Luis Pazos), todo un conjunto de poemas visuales radicales (entre los que estaban los «poemas matemáticos») a los que denominó con el título de «Nueva Poesía Platense».

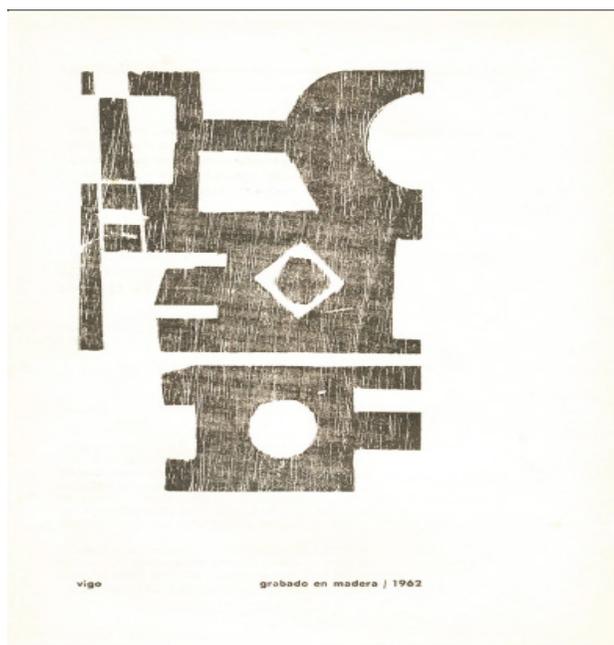


Figura 2: E. A. Vigo, «Grabado en madera» (1962).

Ahora bien, meses más tarde, el 21 de octubre de 1966, Vigo volvió a participar (esta vez como miembro de honor) en una exposición colectiva. Entre las múltiples xilografías que el artista argentino presentó en la biblioteca Benito Lynch de la ciudad de La Plata, se destacó por mucho otro «poema matemático». Independientemente del impacto visual que generan en los espectadores, lo interesante de las composiciones estéticas del artista platense es la manera en la cual constituyen una visión distinta dentro del universo literario: transformar los objetos plásticos en elementos poéticos. Esto se debe a que cada una de las propuestas publicadas por Vigo tiene como objetivo primordial la renovación del lenguaje poético vía la conformación de una nueva significación semántica: poner en un mismo nivel de configuración visual tanto la imagen como la palabra escrita. En ese sentido, este ensayo trata de evidenciar los diversos mecanismos estéticos que Vigo emplea en sus «poemas matemáticos» con la finalidad de establecer un proyecto artístico que no solo trastoca la estructura convencional del poema, sino que también cuestiona y desarticula los procesos tradicionales de análisis e interpretación que imponen las instituciones hegemónicas dentro del campo literario. Para ello, nos centramos principalmente en los planteamientos estéticos

de Julia Kristeva, Alain Badiou y Josu Landa. Si bien varios críticos y académicos argentinos, como lo son Ana Longoni, Silvia Dolinko, Fernando Davis, María de los Ángeles De Rueda, Ornela Barisone y Ana Bugnone, han abordado -muchas veces de manera parcial- los «poemas matemáticos» de Vigo, la gran mayoría de ellos lo han hecho desde el ámbito de las artes plásticas⁶; de ahí que la crítica literaria hispanoamericana todavía no haya podido «reconocer» estas prácticas artísticas como parte de su corpus poético⁷. Por consiguiente, la relevancia de este trabajo parte del acercamiento literario que le realizamos al proyecto estético del artista platense.

Como hemos mencionado anteriormente, los «poemas matemáticos» inauguran, en el número veinte de la revista *Diagonal Cero* (diciembre de 1966), el proyecto estético denominado como la «Nueva Poesía Platense». Para la portada de dicho número, los editores eligieron un nuevo «poema matemático» de Vigo, el cual, a diferencia de sus antecesores, denota un armado discursivo diferente: ya no existe una geometrización bien estructurada de cada uno de los elementos de la composición, sino que ahora dichos signos se encuentran visualmente entremezclados (figura 3). Este cambio radical en la estructura interna de los «poemas matemáticos» deja en claro el cuestionamiento tanto a la forma como a la intención misma del poema (aspecto que Vigo ya venía confeccionando en algunas de sus xilografías y esculturas mecanizadas denominadas como *Relativuzgir's*⁸): para el artista platense, el

⁶ Destacamos, sobre todo, los siguientes trabajos: «Edgardo Antonio Vigo, vanguardia y contracultura en los años setenta» (2012) de Silvia Dolinko, «Poéticas oblicuas. Grabado, cuerpos y poesía en *Diagonal Cero*» (2014) de Fernando Davis, «La escapada de la línea: Edgardo Antonio Vigo y la construcción de la poesía visual como género» (2014) de Ornela Barisone, «Utopías realizables: E. A. Vigo y el arte expandido en La Plata» (2018) de María de los Ángeles De Rueda y los libros *Vanguardia y revolución: Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta* (2014) de Ana Longoni y *Vigo. Arte, política y vanguardia* (2017) de Ana Bugnone.

⁷ Es importante recalcar que el proyecto estético de Vigo, a pesar de ya ser reconocido dentro de las esferas artísticas nacionales e internacionales, todavía sigue siendo un fenómeno «relegado» para la crítica literaria actual. Y únicamente aparece en los ensayos académicos como mera referencia histórica (sin tocar a profundidad el eje central de sus propuestas poéticas). Por ello, destacamos los trabajos de Fernando Davis, Ornela Barisone, Óscar Galindo y Pauline Medea Bachmann, quienes vislumbran las obras de Vigo a partir de ciertas conceptualizaciones provenientes de la poesía visual.

⁸ Varias de las conceptualizaciones estéticas que Vigo constituye en los «poemas matemáticos» son, en realidad, reactualizaciones de los mecanismos artísticos desarrollados en los *Relativuzgir's* (1957-1960): por un lado, dichas obras parten de una superposición de elementos visuales (situación que el artista platense retoma de las obras dadaístas de Marcel Duchamp, Francis Picabia y Kurt Schwitters) y, por el otro, su construcción mecanizada obedece a postulados provenientes de las ciencias exactas (física/matemática/ingeniería) (Gradowczyk, 2008: 43). Con ello, podemos comprender el carácter multidisciplinar que Vigo va conformando en su proyecto poético.

acto poético no debe limitarse únicamente a la dimensión pragmática de la lengua, ya que en esta se ejerce lo que Julia Kristeva nombra como la «función simbólica del lenguaje».



Figura 3: E. A. Vigo, «Poema matemático» (1966).

Para la crítica búlgara, la «función simbólica» debe ser entendida como la dimensión coercitiva y socializante que subyace en el lenguaje mismo: «Solo al precio de la represión de la pulsión y de la relación continua con la madre se constituye el lenguaje como función simbólica» (1981: 263). Precisamente, dicho elemento es lo que permite la constitución de un código estructurado y estructurante que hace posible un proceso de comunicación convencional. De ahí que Kristeva decida emplear el término de «significancia» (concepto tomado del psicoanálisis) en vez de «significado» (concepto usado por el estructuralismo para referirse al proceso de unir al significante con el significado). La razón fundamental de este cambio de términos es que el concepto de «significancia» configura una perspectiva del signo que va mucho

más allá del simple proceso de unificar al significante con el significado. Por ello, Manuel Asensi Pérez, con base en los estudios de Kristeva, define a la «significancia» como «[...] un trabajo de producción y transformación que desemboca en la ausencia de sentido o, lo que es prácticamente lo mismo, en la multiplicidad de sentidos» (2003: 298). Esta acción provoca una crítica directa a la idea convencional de signo; lo que permite entender al texto como una «productividad»: «Para nosotros, el texto no es un objeto estético, literario, etc.... Es una operación trans-lingüística que, aunque se produce en la lengua, es irreductible a las categorías conocidas del lenguaje de la comunicación -objeto de la lingüística-» (Kristeva, 1976: 279)⁹.

Estos planteamientos críticos desarrollados por Kristeva resultan ser sumamente trascendentales para comprender el proyecto estético de Vigo. Esto se debe, principalmente, a que los «poemas matemáticos» rompen con la significación única del poema con el claro propósito de potenciar los múltiples elementos discursivos contenidos dentro de ellos. Al configurar en un mismo nivel sintáctico tanto a la imagen como a la palabra escrita, las propuestas visuales del artista platense consiguen desajustar la «función simbólica del lenguaje», puesto que el poema se transforma en una «productividad textual», en donde todos los signos adquieren una potencialidad como unidades semánticas; propiciando así la constitución de una multiplicidad de sentidos. De hecho, esto es un aspecto que Vigo retoma de Julien Blaine, ya que en uno de sus ensayos el artista francés señala que todos los elementos vertidos dentro de un dispositivo (incluido el dispositivo mismo) deben ser considerados como «escritura» (1967: 9). En consecuencia, partiendo de estas conceptualizaciones estéticas, podemos afirmar que todo signo gráfico (ya sea una imagen o una palabra escrita) presente dentro de los límites del poema puede ser visualizados como un «texto en sí mismo»:

«Un» no puede ser en ningún caso musical, «U» luego «n» o «U» + «n» o cualquier «Un» disociado se convierte en música. «U» es una primera imagen. «n» una segunda imagen, una primera palabra, una segunda palabra, un primer grupo de letras, un segundo grupo de letras... disociaciones que se convierten en nuevas unidades. (Blaine, 1967: 5)

⁹ Es importante recalcar que Kristeva prefiere el término de texto en vez de literatura, ya que al no emplear este último «[...] nos negamos a limitar nuestro a una derivación estética, y consideramos los textos como cristales de la significancia en la historia» (Kristeva, 1976: 276).

Estas nuevas unidades semánticas descritas por Blaine terminan por convertirse en nuevos significantes; lo que provoca que el poema se expanda mucho más allá de su simple finalidad comunicativa, es decir, la constitución de un solo sentido poético. Por tal motivo, el poema ya no surge de un proceso sumativo entre los distintos elementos vertidos en él (la conformación de cadenas de oraciones escritas), sino que la conjunción del poema deviene cuando cada uno de los signos visuales se transforma en un catalizador de nuevos significantes (desarrollar lo que Kristeva denomina como la «significancia»). Situación que podemos apreciar, sobre todo, en el «poema matemático» de la portada número veinte de *Diagonal Cero*. En dicha propuesta, la suma de las unidades «2» y «2» no dan «4», como sucedería dentro de un proceso de razonamiento lógico y lineal; por el contrario, el resultado final de la ecuación es una expresión algebraica ($7/a$). Gracias a este resultado, la poética de Vigo se revitaliza tanto en su forma como en su significación semántica, puesto que la subversión que se le hace al campo del razonamiento lógico permite que el poema se catapulte fuera de los parámetros de lectura convencionales. De tal manera que los múltiples elementos que integran la composición visual logran desestabilizar (en su conjunto) las ideas preconcebidas de lo que significa un poema.

Esta «complejidad visual» que Vigo constituye en su propuesta estética (exponer una serie de signos matemáticos) ayuda a que el acto poético vaya más allá de los terrenos de la escritura; acción que cuestiona directamente el canon literario impuesto por la tradición misma. No debemos olvidar que, desde la antigüedad, la idea de poesía siempre ha estado asociada a una forma discursiva (por lo general en verso) que es escrita y cantada. Al respecto, Pere Ballart menciona que

[...] el poeta (que no era conocido con este nombre, sino con el de aedo, esto es, cantor), en el marco espectacular de un altar o escenario, declamaba sus versos o los cantaba, a menudo con la actuación simultánea de unos bailarines, acompañándose con un instrumento musical, que generalmente era la lira —hecho que explica la habitual denominación de lírica, que ha pervivido en el tiempo más allá de la postergación de estos canales orales y que, por tanto, no tiene hoy otro valor que el metafórico— (con todo, el uso actual del término contempla todavía una parte del sentido original: con frecuencia nos referimos a la ópera, drama musical cantado, como «el género lírico», y la palabra inglesa *lyrics* sigue designando cualquier letra de canción) (2005: 55-56).



Apelando a estos parámetros que surgen en la Grecia Antigua, la tradición literaria ha constituido un concepto de poema que gira en torno a la palabra escrita y, casi siempre, versificada; aunque esto último se ha ido modificando con la inclusión de la prosa poética y el poema en prosa (Ballart, 2005: 64). En ese sentido, dejando de lado la estructura formal de los discursos poéticos (si son escritos en prosa o en verso), lo realmente trascendental de este modo de ver y concebir el poema es, justamente, su vinculación al terreno de la escritura: por lo general, no se puede pensar en un tipo de poesía que se construya fuera de las dimensiones convencionales de la hoja en blanco. De hecho, el crítico Josu Landa comenta que «[...] el poema aparece, en primer término, como una agrupación de palabras y expresiones» (2002: 43). Inclusive, los propios juegos de palabras que desarrollan los caligramas e ideogramas, así como la radicalidad visual de los poemas concretos y constelaciones, continúan ligados a una cuestión puramente escrita¹⁰. Por ende, para Ballart, el cambio más trascendental y significativo que ha tenido el poema dentro de la tradición literaria es «[...] el paso de una lírica oral a otra escrita» (2005: 62).

Esta cuestión descrita por Ballart es sumamente vital, ya que deja en claro la visión aristotélica que aún persiste dentro del canon poético: pensar el poema desde los conceptos de forma (el verso) y contenido (un mensaje comunicable por medio de la palabra escrita); lo que para Landa significa el «encasillamiento» y «mitificación» de un tipo de texto cuya presencia externa e interna es ampliamente reconocible por el público convencional (2002: 45). En consecuencia, los «poemas matemáticos» de Vigo, en esa busca por establecer la «significancia» descrita por Kristeva, terminan por trastocar la forma canónica que ha impuesto la propia tradición literaria. En otras palabras, el hecho de presentar a la imagen como el principio fundamental del poema (ver a los elementos visuales como si fueran palabras escritas) se contraponen directamente a lo que la crítica literaria ha denominado como «lo verbal» (Landa, 2002: 77; Aguilar, 2003: 117-118; Hernández Espinosa y Palma Castro, 2017: 218), que no es otra cosa que el poema escrito con palabras.

Con base en lo anterior, podemos decir que la «potencialidad significativa» de los «poemas matemáticos» de Vigo (la ruptura con el aspecto «verbal» del

¹⁰ Yolanda Guerra Macías afirma que, independientemente de los procedimientos y las técnicas empleadas por los autores, el elemento fundamental de las composiciones visuales (como es el caso de los caligramas e ideogramas) sigue siendo la palabra escrita (2011: 73). De igual manera, Gonzalo Aguilar, en su estudio sobre la poesía concreta brasileña, enfatiza que gran parte del proyecto del grupo “Noigandres” siempre estuvo ligado a los terrenos de lo puramente verbal (2003: 117-118).

poema) subyace en el uso constante de números, formas y colores. Por consiguiente, a diferencia de lo que señala Ornela Barisone, dichos elementos no están sustituyendo a la palabra escrita; por el contrario, lo que en realidad están haciendo es potenciar a los signos gráficos como significantes activos¹¹. Un ejemplo claro de ello es el poema «II° Teorema Fundamental» (1966), en donde Vigo presenta en el lado izquierdo de la composición, de manera vertical, tres letras «a» mayúsculas elevadas a la cuarta, segunda y primera potencia, respectivamente; mientras que, en el lado derecho, expone dos ecuaciones algebraicas, sin aparente resolución (figura 4). Partiendo de la estructura interna del poema, podemos advertir que la palabra (en este caso la letra «a») pierde su esencia comunicativa (ser la primera letra del alfabeto latino) con el objetivo de adquirir una nueva significación como signo matemático (actuar como un valor constante dentro de las ecuaciones algebraicas). Sin embargo, al ser precisamente la letra «a» un valor constante pero indefinido, las ecuaciones acaban por no tener una aparente resolución, dando como resultado un «teorema fundamental» que no sirve para «nada», es decir, que no es demostrable. Es en este punto, cuando la palabra misma se transforma en un significante activo que da pie a un proceso «imaginativo» por parte del lector, ya que lo único demostrable dentro de la fórmula es, paradójicamente, la indeterminación de «a». Por tal motivo, el receptor se ve sumergido dentro de una «irracionalidad» para sus parámetros de lectura convencionales, puesto que el procedimiento lógico de las matemáticas se ve desarticulado, en la medida en que las ecuaciones se van volviendo irresolubles.



Figura 4: E. A. Vigo, «II° Teorema Fundamental» (1966).

¹¹ En su estudio, Barisone afirma que, dentro de la «parataxis matemática» de Vigo, «El número reemplaza a la letra o se funde compositivamente con ella» (2014: s/p.).

Ahora bien, esta composición, como su propio nombre lo indica, actúa como una especie de teorema fundamental para comprender la visión estética de Vigo. Para el artista platense, el poema puede ser entendido como un campo de experimentación formal que permite revitalizar al signo gráfico (tanto a la imagen como a la palabra escrita). De tal manera que la poética de Vigo no es una concatenación de palabras cuya única finalidad es «revelarle» algo al lector, sino más bien es una serie de significantes activos que desvirtúan la idea misma de una interpretación clara y única (la «significancia» de Kristeva). A partir de ello, podemos dilucidar un aspecto fundamental de la «poesía matemática», y que será trascendental para los posteriores trabajos estéticos de Vigo: la poesía como «intención» y no como forma y contenido (el principio aristotélico señalado por Ballart). Si en una primera instancia hemos mencionado que el proyecto estético del artista platense intenta constituir una multiplicidad de sentidos, también debemos puntualizar que esta búsqueda por establecer la «significancia» de Kristeva desemboca en un acto poético que trata de nulificar su propia existencia. Es decir, los «poemas matemáticos» de Vigo acaban por no ser «poemas matemáticos», puesto que sus estructuras discursivas contradicen la supuesta «intencionalidad» del poema: por un lado, el término «matemático» se nulifica en el preciso momento en el que las ecuaciones algebraicas parecen no tener una respuesta lógica; y por el otro, el concepto de «poema» se desvirtúa cuando el lector tiene un conflicto visual con sus parámetros de lectura convencionales (no ver una estructura compuesta por una concatenación de palabras). Por consiguiente, la poética de Vigo no responde a una estructura e interpretación determinada, sino más bien a las «intenciones significativas» que esta guarda con los múltiples elementos que la componen. De ahí la trascendencia de que Vigo emplee ecuaciones algebraicas irresolubles como elementos desestabilizadores dentro de sus poemas.

Al configurar sus propuestas estéticas como textos poéticos que no se adecuan a estructuras y formulas preestablecidas por la tradición literaria, los «poemas matemáticos» de Vigo desarticulan su propia estructura lógica para centrarse exclusivamente en la «intención significativa» del texto. Es aquí cuando la participación activa del lector comienza a jugar un papel fundamental dentro de las composiciones visuales del artista platense: al darnos cuenta de que las ciencias exactas (en este caso las matemáticas) acaban por no dar una respuesta «lógica», uno como lector pasa por un momento de incertidumbre, lo que provoca que el poema quede suspendido en una especie de «posibilidad»; generando con ello la multiplicidad o ausencia de sentido.

Este aspecto se puede observar con mayor detalle en el «Poema matemático fallido» (1966), en donde, debido al tipo de estructura caótica que se maneja, no se sabe con exactitud cuál es el supuesto «error» del poema (figura 5). En ese sentido, apelando al título de la obra, el lector empieza a dudar acerca de sus procedimientos analíticos, hasta el punto de que él mismo tiene que aceptar la posibilidad de una supuesta «falla» en el poema. Y es justamente a través de esta ironía cuando la «intención significativa» de los «poemas matemáticos» adquiere una mayor relevancia dentro de la obra poética de Vigo: lo importante no es analizar lo que dice el poema (la «intención comunicativa»), sino más bien lo que el lector dice sobre el poema (la «intención significativa»). Por tal motivo, con base en estos planteamientos, podemos decir que la «significancia» de los «poemas matemáticos» se activa a partir del estupor que tiene el lector al enfrentarse a un poema que no tiene «solución»; es decir, un poema que no puede «leerse» en los mismos términos que demanda la tradición literaria. Esto es algo que Ana Bugnone también ha enfatizado a la hora de hablar sobre la poética de Vigo:

Vigo desarma la escritura a partir de la poesía visual, colocando signos que pierden racionalidad y funcionalidad, palabras aisladas. Compone una poesía que no solo desestructura las reglas del lenguaje literario, sino que además genera una percepción corrida de su eje normal: una poesía que no puede leerse. Esto implica un desencaje del orden que representan las reglas de la lectura, la escritura y la percepción, así como del significado de esas palabras, letras y números en la estructura de la lengua y la matemática. La poesía visual es, entonces, una ruina de sentido (2011: 259).



Figura 5: E. A. Vigo, «Poema matemático fallido» (1966).

Esta cuestión acerca de la «intención significativa» del texto expresada en los «poemas matemáticos» se convierte en un aspecto vital para el proyecto estético de Vigo. Al ser propuestas visuales que desarticulan el concepto tradicional de poema, las expectativas lectoras se transforman en una pieza clave para la concreción final de los actos poéticos. En este punto, el desencaje del orden establecido que señala Bugnone acaba por ser una cuestión mucho más profunda de lo que se aprecia en una primera instancia. Si como dijimos anteriormente, la «función simbólica de la lengua» actúa como un elemento que «fossiliza» a la palabra (generarle al signo una estructura fuertemente coercitiva y socializante), entonces, la «significancia» del poema subyace en lo que el propio lector dice sobre la propuesta visual. Con ello, el proyecto estético de Vigo no solo reposiciona al lector dentro de una dinámica altamente participativa (ser el eje central de los poemas), sino que además logra establecer un tipo de poema que se «nulifica» a sí mismo (ser un texto que «no puede» ser «analizado» e «interpretado» de una forma convencional); lo que permite la liberación de los signos gráficos como significantes activos.

Esta forma de entender el poema por parte de Vigo resulta ser, para Alain Badiou, la génesis de todo acto poético: «[...] el poema no es ni una descripción ni una expresión. Tampoco es una pintura emotiva de la extensión del mundo. El poema es una operación» (2009: 76). Tomando como punto de referencia la obra de Stéphane Mallarmé, el filósofo francés señala que la «potencialidad» del poema radica en lo «innombrable», que no es otra cosa que la creación de palabras sin sentido y la constitución de una forma poética fuera de la lógica establecida (2009: 71-72). Gracias estas afirmaciones, podemos comprender con mayor precisión la visión estética de Vigo: la intención primigenia de los «poemas matemáticos» es liberar al texto de su funcionamiento rutinario (la comunicación lineal con el lector; es decir, su «función simbólica»). Por consiguiente, los trabajos visuales que componen el proyecto estético del artista platense buscan establecer una forma poética que disuelva tanto los límites del poema y del lenguaje como las convenciones sociales y los procedimientos tradicionales de la interpretación literaria. De tal manera que la esencia misma de estas poéticas radicales desarrolladas por Vigo se corresponde a un modelo que, como bien dice Badiou, no quiere ser «interpretado» de la forma convencional, sino más bien «comprendido» en toda la extensión de la palabra:

El poema se concentra en la disolución del objeto en su pureza presente, es la constitución del momento de esa disolución. Aquello bautizado como «hermetismo» no es otra cosa que lo momentáneo del poema, momentáneo que solo es accesible por medio de una oblicuidad, oblicuidad que señala el enigma. El lector debe entrar en el enigma para alcanzar el punto momentáneo de la presencia. Si no, el poema no opera [...] El poema de Mallarmé no nos pide que lo interpretemos, y no existe ninguna clave. El poema pide que entremos en su operación y el enigma es ese pedido en sí mismo. La regla es simple: entrar en el poema, no para saber de qué habla, sino para pensar qué pasa en él. Como el poema es una operación, también es un acontecimiento. El poema tiene lugar. El enigma superficial es la indicación de ese tener lugar: nos ofrece un tener lugar dentro de la lengua (Badiou, 2009: 76).

Como hemos observado a lo largo de este análisis, muchos de los planteamientos estéticos de Vigo que giran en torno a la desarticulación del campo comunicativo (la «no interpretación» por medio de los estatus prestablecidos por la tradición literaria) se asemejan por mucho al proceso semiótico desarrollado por Kristeva: por un lado, la desarticulación de la «función simbólica de la lengua» y, por el otro, la recuperación del denominado «balbuceo lingüístico». Si para la crítica búlgara la «función simbólica» actúa como el «Nombre del padre», entonces todo aquello que se excluye del proceso comunicativo debe ser considerado como el «Cuerpo de la madre». Para Kristeva, lo materno se compone de las pulsiones lingüísticas que corresponden a una etapa previa de la significación: «[...] previo a la aparición del lenguaje, se manifiesta en los niños pequeños la renuncia al paraíso materno y a la satisfacción inmediata de la demanda. Es preciso abandonar a la madre y ser abandonado por ella para ser recogido por el padre y para hablar» (1986: 66). Esto resulta ser trascendental, puesto que los «poemas matemáticos» tienen como objetivo primario la constitución de un lenguaje poético que se contrapone a la idea canónica de lo que significa comúnmente un poema.

En ese sentido, la apuesta estética de Vigo busca desestabilizar las diversas formas comunicativas impuestas por las instituciones hegemónicas: desde el cuestionamiento del aspecto «verbal» del poema (poner a la imagen como el principio fundamental del acto poético) hasta la propia experimentación de los dispositivos tradicionales (el juego visual e interactivo que se constituye alrededor de la hoja en blanco). Por ende, las propuestas visuales del artista



platense se distancian de otras manifestaciones literarias que poseen la «no comunicación lineal» con el lector como eje central de composición estética; como es el caso de la poesía hermética y el dificultismo poético¹². Con base en ello, podemos precisar que la «intención significativa» del poema no se vincula directamente con el enrarecimiento del lenguaje poético (el dificultismo); por el contrario, dicho concepto parte del cuestionamiento y la desarticulación que se le hace a los múltiples mecanismos ideológicos que intervienen en la conformación de los discursos comunicables (la «significancia» descrita por Kristeva).

A partir de esta «intención significativa» del poema, Vigo comienza a perfilar la idea de una «estética de la participación»: hacer que el lector mismo se convierta en el motor principal para la renovación de la forma poética. Prueba de ello, es la publicación del libro *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar* (1969), en donde el artista platense presenta al receptor como el eje primordial de las poéticas radicales (1969: 3). La razón de esta «obsesión» especial de Vigo por la participación activa del lector tiene mucho que ver con los planteamientos estéticos de la época. Independientemente de los estudios de recepción literaria inaugurados por Hans Robert Jauss en la Universidad de Constanza (1967) y la tan famosa «mort de l'auteur» de Roland Barthes (1968), debemos tener en cuenta que uno de los principios fundamentales de la Vanguardia (y, por ende, de la Neovanguardia) es la «eliminación» del público pasivo: «El dadaísmo, el surrealismo, el futurismo, reclamaron una participación más activa por parte del espectador, para provocarlo y generar su reacción ante lo que se estaba realizando» (Bugnone, 2017: 74). Para Vigo, el lector no está allí para ser un mero «observador», un simple «receptáculo» de los signos impuestos por el autor; por el contrario, su sola presencia ayuda a la constitución de nuevas formas y significaciones. De ahí que el artista platense sustituya el concepto de «autor» por el de «programador» (1969: 7), puesto que la función de este último se limita exclusivamente a encaminar al receptor para que este desarrolle por sí mismo su pensamiento reflexivo (su propia interpretación de lo que puede significar el poema).

¹² En el caso específico del dificultismo, este puede definirse como la creación de formas novedosas que desafíen y discutan los límites del lenguaje poético. Por lo cual, sus principales mecanismos de construcción giran en torno al concepto de extrañamiento propuesto por Viktor Shklovski (Palma Castro, 2016: 223-224; Higashi, 2018: 42-43).

Es bajo esta nueva perspectiva crítica cuando Vigo decide publicar, con ayuda de sus amigos J. F. Bory y Brian Lane, el libro *Poème Mathématique Baroque* (1967) en la editorial francesa Contexte¹³. En términos generales, el poemario se compone de tres pequeños cartones rectangulares, a los cuales Vigo les realizó algunos cortes y dobleces con la finalidad de que el lector pudiera mover ciertos pedazos del soporte plástico. Por lo tanto, partiendo de esta concepción estética, la estructura de cada uno de los poemas se compone de la siguiente manera: son dos rectángulos de cartón pegados entre sí, los cuales poseen una pequeña abertura en donde el artista platense coloca hojas de colores (un color para cada composición: rojo, azul y amarillo). En la primera propuesta, aparecen dos tipos de recortes en el centro del poema: tres pequeñas aberturas circulares, que muestran, sin mover el dispositivo, la hoja de color rojo que funciona como el trasfondo del poema y dos cortes rectos perpendiculares, que permiten la movilidad del objeto (figura 6). En este punto, el lector puede manipular los triángulos de cartón sobresaliente, que se originan de los recortes perpendiculares, posibilitando así la transformación del poema en un objeto plástico que interactúa con el espectador, a través de la conformación de determinadas figuras geométricas.



Figura 6: E. A. Vigo, «Sin título» (1967).

¹³ Fernando Davis afirma que «Vigo había tomado contacto con los editores de Contexte en 1966. Como se ha mencionado, Bory publicaba entonces, junto con el poeta Julien Blaine, la revista *Approches*, también dedicada a las manifestaciones de la nueva poesía. En 1968 el número 3 de *Approches*, dedicado a la poesía visual, incluyó poemas de Ginzburg, Pazos y Vigo. Un año antes *Diagonal Cero* presentaba sendos ensayos de Bory y Blaine y este último convocaba a Pazos y a Vigo a participar en el *Premier inventaire de la poésie élémentaire* [Primer inventario de la poesía elemental], en la galería Denise Davy de París. Allí Vigo expuso los *Poème* [sic.] *Mathématique Baroque*, mientras que Pazos presentó su “libro-objeto” *El Dios del Laberinto*, una botella con un poema enrollado en su interior» (2014: 59-60). Ahora bien, el tiraje de los *Poème Mathématique Baroque* fue alrededor de unos setecientos ejemplares, de los cuales treinta fueron enviados a Vigo como «pago». Un año después, debido a la popularidad del poemario, la editorial francesa Agentzia realizó una segunda edición del libro.

El segundo poema parte de una estructura similar: Vigo vuelve a presentar los mismos tipos de recortes; es decir, aberturas circulares y líneas perpendiculares. No obstante, la diferencia con respecto al primero radica precisamente en la intencionalidad que tiene con el lector: el artista platense coloca en el centro del dispositivo una de las aberturas circulares, mientras que la segunda es puesta en la esquina central derecha, formando así un semicírculo. Asimismo, Vigo recorta dos líneas verticales y una horizontal, lo que propicia que toda la estructura central del soporte pueda levantarse a modo de rectángulo (figura 7). Como se puede observar, aquí existe una variación formal con el primero, puesto que el autor invierte el número de círculos y líneas (de tres círculos pasa a dos y de dos líneas pasa a tres). Este cambio substancial también se aprecia en la propia finalidad de los recortes: a diferencia del primero, el artista argentino emplea la abertura central como un elemento que invita a la interacción con el objeto, ya que dicho círculo permite observar una línea negra que atraviesa el trasfondo del dispositivo, la cual, significativamente, es la misma línea que se curva en la esquina derecha hasta ingresar debajo de la zona recortada. Al levantar el pedazo rectangular, se puede observar no solo la continuación de la línea, sino además una letra «a» mayúscula en uno de los lados ocultos de la figura geométrica (figura 8). Este descubrimiento por parte del lector acaba por resignificar al poema mismo; en otras palabras, a raíz de esta interacción, la propuesta visual se transforma tanto en un objeto plástico como en un poema que deviene simultáneamente en varias posibilidades.

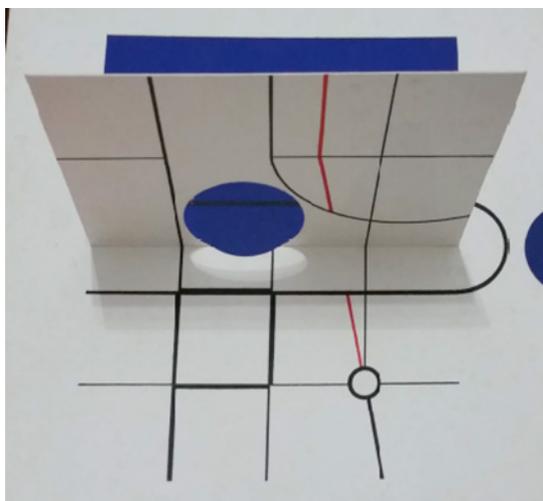


Figura 7: E. A. Vigo, «Sin título» (1967).

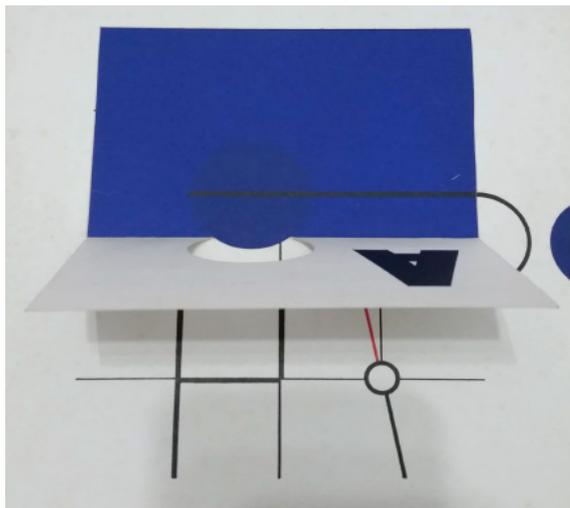


Figura 8: E. A. Vigo, «Sin título» (1967).

Ya el último poema es el menos interactivo de los tres, puesto que Vigo solo presenta en él un simple recorte diagonal en la esquina inferior derecha (figura 9). Si bien dicha abertura podría no significar un gran acontecimiento en comparación con los otros dos, también tenemos que decir que este recorte permite visualizar la interacción sensorial que ocurre en los poemas anteriores; y que debido a la manipulación que se hace de los objetos puede pasar desapercibido por el lector. La idea es que el lector pueda sentir la textura de la hoja de color amarillo (aspecto que se repite en las propuestas anteriores). Esta acción motriz pone de manifiesto una relación más palpable con el acto poético: Vigo demuestra que el poema no es algo que únicamente se ve, se lee y se escucha, sino que también se palpa (tocar el trasfondo del poema, es decir, las hojas de colores); situación que permite transfigurar a las palabras e imágenes en objetos plásticos. En consecuencia, podemos afirmar que la propuesta visual de Vigo genera un cambio radical en el acto poético: el poema pasa a ser, independientemente del dispositivo, la forma y el contenido, una experiencia que brota de la interacción con el objeto.

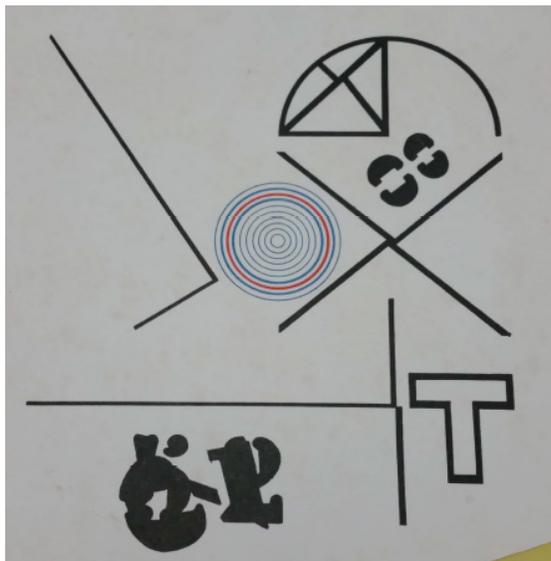


Figura 9: E. A. Vigo, «Sin título» (1967).

Como se puede visualizar, ya desde la concepción misma del texto, el poemario de Vigo representa una búsqueda por desarticular las ideas tradicionalistas que se tiene acerca del autor y el lector. Esto se debe a que los nuevos poemas de Vigo parten de un dinamismo mucho más complejo que los desarrollados en los «poemas matemáticos» anteriores: el artista platense deja de lado la saturación caótica de formas, números y palabras, para centrarse únicamente en pequeños agujeros, cortes y dobleces, que permiten que los poemas adquieran una estructura en tercera dimensión. Y es a partir de esta estructura dinámica cuando la acción participativa del lector adquiere una condición mucho más privilegiada, ya que la manipulación de cada uno de los poemas da como resultado no solo una obra que deviene en otra, sino que además dichas obras que surgen se convierten en «objetos poéticos» creados por el lector mismo. En ese sentido, la idea central de los *Poème Mathématique Baroque* es transformar al lector en un «co-autor» de la obra; idea que Vigo desarrolla, puntualmente, en su libro *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*.

Significativamente, esta nueva práctica que Vigo le sugiere al lector es uno de los diversos mecanismos artísticos que permite la desestabilización de los objetos y las formas literarias tradicionales. Al darle al lector la posibilidad de manipular cada uno de los poemas a su antojo, Vigo logra desarticular la

estructura poética desde tres flancos: primero, el poema se convierte en un objeto palpable que interactúa físicamente con el espectador, lo que provoca que la escritura ya no sea vista como un elemento «sagrado» e «intocable»; segundo, el lector de poesía deja de ser un simple analista e interpretador de la obra para transformarse en un «constructor» más del poema, lo que da como resultado una «desacralización» de la figura de autor¹⁴ y tercero, el acto poético se transforma en un elemento que ya no necesita de las palabras escritas para poder existir como tal, lo cual se confronta directamente con las formas canónicas de la poesía (el «poema verbal»). Es en este punto, cuando el poemario pasa a ser considerado como un «poema para armar»; término que Vigo empleó a principios de 1969 para referirse a todas esas propuestas visuales que «[...] deben ser «compuesto» por el público a quien se incita a quitar o agregar elementos no computado -pero sí computables en el resultado final- por el poeta» (Vigo, 1969: 3)¹⁵.

Al ser un grupo de poemas que deben ser «armados» por el lector, Vigo centra toda la «intención significativa» del poemario en el desajuste de los parámetros de lectura que se encargan de regular ciertas prácticas y estructuras literarias. Por consiguiente, siguiendo esta línea de pensamiento, el poemario cuestiona de manera simultánea tanto la forma poética como la figura de autor: el poema solamente se vuelve «poema» cuando el lector lo hace «suyo», es decir, lo manipula con el objetivo de crear una nueva distribución y resignificación de los elementos vertidos dentro de él. De ahí la trascendencia de que Vigo haya usado el término «barroco» para referirse a sus nuevos «poemas matemáticos»¹⁶, ya que como menciona en un artículo publicado en el número

¹⁴ Al cederle el «control creativo» al lector (modificar la estructura y lectura lineal del poema), el poemario *Poème Mathématique Baroque* centra parte de su cuestionamiento literario en el aspecto autoral. Al igual que Michel Foucault, Vigo comprende que el autor es más bien una figura textual cuya principal función es la de darle un cierto sentido al discurso: «[...] la función autor está vinculada al sistema jurídico e institucional que rodea, determina y articula el universo de los discursos [...]» (Foucault, 1999: 343). Por tal motivo, cuando el lector manipula los poemas, lo que en realidad está haciendo es cuestionar la idea de lo que comúnmente se entiende tanto por «figura autoral» como por «obra artística».

¹⁵ Este concepto de «poema para armar» surgió a raíz de una obra realizada por Julien Blaine a finales de los sesenta. Para Vigo, lo más trascendental de este proyecto realizado por el artista francés fue la intervención de un nuevo agente para la «conclusión» de la obra: el observador-participante. Es por ello que, siguiendo esta misma fórmula, Vigo transforma sus «poemas matemáticos» en «poemas para armar».

¹⁶ Tenemos que mencionar que esta idea del «barroquismo visual y poético» es un concepto que Vigo retoma de Haroldo de Campos. Si bien para el artista platense la hoja en blanco deja de ser un dispositivo adecuado para la continuación de su proyecto literario, lo que sí comparte con el grupo de los concretistas brasileños es esta búsqueda constante por romper la linealidad de la poesía: «[...] el grupo brasileño trabajaba con elementos más complejos y menos fáciles de controlar y se encaminaba hacia



once de la revista uruguaya *Los Huevos del Plata* (marzo de 1968), la renovación poética del lenguaje parte de la plurisignificación que se le puede dar al signo dentro de un dispositivo determinado (aspecto que, como ya hemos dicho anteriormente, se equipara a la «significancia» descrita por Kristeva):

[...] En los] Poemas matemáticos barrocos [...] El observador ya no se queda con la única posibilidad de mover las páginas o seguir un ritmo ya dado por la numeración de las mismas, sino que puede participar en un acto-creativo-condicionado (y decimos condicionado pues recibe los elementos con los cuales deberá jugar), al intercambiar, conjugar de distintas formas las hojas. Aceptando incluso de una fuente de luz que torna los elementos geométricos utilizados en una a-geometrización por las secuencias de sombras cortadas o difusas según la colocación de las hojas (Vigo, 1968: s/p.).

Ahora bien, independientemente de los procesos de participación activa que generan en el público-espectador, el eje central de los *Poème Mathématique Baroque* se basa en la conformación de nuevas expectativas lectoras; es decir, romper con lo que Josu Landa denomina como la «lectura ontológica del poema» (2002: 45-46), que no es otra cosa que la visión canónica que han impuesto las instituciones hegemónicas dentro del campo artístico y literario. En ese sentido, el poemario, al igual que el resto de los «poemas matemáticos», se transforma en una «intención significativa», en una «posibilidad estética». Esta acción propicia que el acto poético se constituya más allá del terreno de la escritura, puesto que al ser una «intención» o una «posibilidad» el poema de Vigo logra conjuntar en un mismo nivel de significancia tanto a la imagen como a la palabra escrita. En consecuencia, los procesos de análisis e interpretación convencionales quedan desarticulados, debido a que la obra poética ya no queda «reducida» a los conceptos aristotélicos de contenido y forma. Por ende, nos parece sumamente relevante el concepto de poesía propuesto por Landa.

una ordenación no-lineal, más pluridireccional de los signos en el espacio en blanco, algo así como un barroquismo visual» (De Campos, 1967: 5). Asimismo, debemos señalar que en esos precisos momentos (finales de los sesenta) la poesía concreta brasileña ya pasaba por su etapa final. Esto es importante, ya que fue una de las razones primordiales por las cuales Vigo tardó mucho tiempo en «reconocer» su labor poética. Sin embargo, el redescubrimiento del grupo le permitió al artista platense seguir explorando nuevos armados estéticos. De hecho, consciente de ello, Vigo les rindió un merecido homenaje tanto en el número veintidós de *Diagonal Cero* (junio de 1967) como en el libro *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar* (1969).



Para Landa, «[...] el texto poético se presenta como un conjunto de signos articulados conforme a determinada intención» (2002: 44), puesto que «[...] ninguna presencia [dentro del discurso] es gratuita» (2002: 44). Dicha definición resulta ser muy significativa, si tenemos en cuenta los planteamientos estéticos desarrollados por Vigo en sus manifestaciones visuales. Esto se debe a que, siguiendo los postulados de Landa, el poema se configura a partir de una «vocación» o «pretensión poética» (Landa, 2002: 34); lo que propicia que el acto poético ya no sea visualizado como una estructura plenamente identificable (la concepción tradicional de poesía), sino más bien como un «[...] objeto hecho del lenguaje» (Paz, 1990: 9)¹⁷. Aspecto que, de alguna u otra manera, puede aplicarse a los «poemas matemáticos» del artista platense. Si bien existen marcadas diferencias entre los planteamientos estéticos de Vigo y las perspectivas críticas de Landa, no podemos ignorar que ambas visiones buscan establecer una nueva forma de ver y entender el acto poético. Por consiguiente, me parece adecuado visualizar a los «poemas matemáticos» desde los postulados críticos de Landa, ya que ambos poetas coinciden a la hora de señalar y enfatizar las ambigüedades conceptuales que rigen, hoy en día, el campo de la poesía:

Si un puñado de palabras en determinada disposición no constituye por sí solo el poema y halla (intencionalmente) su fuente de realización en una especie de «complemento de realidad» exterior al texto poético, ello indica que éste es virtualidad poética, que en términos ontológicos sólo es lo que puede o anuncia ser. Además, cabe recordar (vida supra, párrafos 20, 21, 22) que la materialidad de la obra poética es endeble, descansa en una dignidad sin mayor fundamento cósmico y se reduce, por ende, a simple posibilidad [...] En consecuencia, hablar de la obra poética como mera posibilidad no equivale a hablar de vacuidad, de carencia total de realidad. El ser posibilidad ya implica un grado suficiente de determinabilidad y, por tanto, de cosidad, sin el cual serían impensables el acontecimiento poético y los procesos de que surgen. En realidad, dicha cosidad viene cimienta-

¹⁷ Es importante señalar que cuando Paz establece esta definición de poesía, el poeta mexicano pasaba por una etapa de reflexión poética. De hecho, es justamente en este periodo de tiempo (mediados de los sesenta y principios de los setenta) cuando Paz compone varios de sus poemarios más radicales: *Blanco* (1967), *Topoemas* (1968) y *Discos visuales* (1968). De igual forma, en esos años de reflexión, el poeta mexicano desarrolla una verdadera «obsesión» por la figura de Marcel Duchamp: en 1968, Paz publica un primer ensayo dedicado a la obra del pintor francés (*Marcel Duchamp o El castillo de la pureza*); y cinco años después, en 1973, escribe un segundo texto, en donde desarrolla algunas ideas que quedaron inconclusas (*Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*).



da por la misma condición lingüística del texto poético. Antes que nada, éste puede devenir poema porque los lenguajes lo permiten, lo posibilitan. Pero, además, la referida materialidad «inicial» actúa como condición de posibilidad de procesos que tienen lugar en un ámbito ontológico que no coincide con su materialidad signica (Landa, 2002: 80-81).

En conclusión, podemos afirmar que la «obra matemática» de Vigo no solo se contrapone a la concepción tradicional de lo que significa un poema, sino que además desajusta los procesos de análisis e interpretación que imponen las instituciones hegemónicas dentro del campo artístico y literario. Al definir a los «poemas matemáticos» como una «intención» o una «posibilidad», Vigo logra constituir una nueva forma de ver y entender el acto poético. Por tal motivo, lo que parece ser un simple «juego» de distribución visual termina por convertirse en una estrategia discursiva compleja que pone en duda los parámetros de lectura canónicos (leer y analizar el poema desde una visión ontológica y aristotélica). En ese sentido, se puede decir que cada uno de los «poemas matemáticos» de Vigo presenta al acto poético como una acción que va más allá de la «función simbólica del lenguaje».

Al establecer dentro de los lectores una suerte de «estupor estético» (no «leer» el texto en los términos que demanda la tradición), el artista platense configura, vía sus propuestas visuales, una forma poética que disuelve tanto los límites textuales como las convenciones literarias impuestas por las instituciones hegemónicas. Por ende, la «obra matemática» del artista platense, al no ser una concatenación de palabras sino más bien una serie de significantes activos, rompe con la esencia «sagrada» e «intangibles» del poema. De tal manera que el proyecto estético de Vigo acaba por ser una propuesta artística que involucra íntimamente al lector con la finalidad de conformar un tipo de texto que desarrolle lo que Kristeva denomina como la «significancia». Con ello, el artista platense consigue constituir un proyecto estético que no solo dialoga y cuestiona a la tradición misma, sino que además visibiliza las múltiples contradicciones y deficiencias que aún subsisten en los procesos de análisis e interpretación de las obras literarias.

Referencias bibliográficas

- AGUILAR, Gonzalo (2003), *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- ASENSI PÉREZ, Manuel (2003), *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta)*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- BADIOU, Alain (2009), *Pequeño tratado de inestética*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- BALLART, Pere (2005), *El contorno del poema*, Barcelona, Acantilado.
- BARISONE, Ornela (2014), «La escapada de la línea: Edgardo Antonio Vigo y la construcción de la poesía visual como género», en *Revista Laboratorio*, 11, s.p.
- BLAINE, Julien (1967), «Para empezar con la semiótica», en *Diagonal Cero*, 21, págs. 5-12.
- BUGNONE, Ana (2011), «Política, alegoría y disenso en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1960-1976)», en *De Arte*, 10, págs. 253-264.
- (2017), *Vigo. Arte, política y vanguardia*, La Plata, Malisia.
- DAVIS, Fernando (2014), «Poéticas oblicuas. Grabado, cuerpos y poesía en *Diagonal Cero*», en *Separata*, 19, págs. 47-67.
- FOUCAULT, Michel (1999), *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*, vol. 1, Barcelona, Paidós.
- GRADOWCZYK, Mario (2008), «Edgardo Antonio Vigo: Maquinaciones (1953-1962)», en *Maquinaciones. Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953-1962*, Buenos Aires, Centro Cultural de España en Buenos Aires, págs. 13-107.
- GUERRA MACÍAS, Yolanda (2011), «¿Poesía visual o imagen poética?», en Samuel Gordon (Comp.), *La poesía visual en México*, Estado de México, UAEM, págs. 55-98.
- HERNÁNDEZ ESPINOSA, Gabriel y Palma Castro, Alejandro (2017), «Dislocaciones de la poesía hispanoamericana: los lugares de enunciación y espacialidad del mensaje en la poesía visual de Guillermo Deisler y el Núcleo Post-Arte», en *Mitologías hoy*, 15, págs. 217-242.



- HIGASHI, Alejandro (2018), «El dificultismo de Eduardo Lizalde y Gerardo Deniz en la tradición de la poesía mexicana actual», en *América Sin Nombre*, 23, págs. 37-47.
- KRISTEVA, Julia (1976), «Semanálisis y producción de sentido», en A. J Greimas et al., *Ensayos de semiótica poética*, Barcelona, Planeta, págs. 273-306.
- (1981), «El sujeto en cuestión: el lenguaje poético», en Claude Levi-Strauss (ed.), *La identidad*, Barcelona, Petrel, págs. 249-287.
- (1986), *Al comienzo era el amor. Psicoanálisis y fe*, Buenos Aires, Gedisa.
- LANDA, Josu (2002), *Poética*, México, FCE.
- PALMA CASTRO, Alejandro (2016), «De la extrañeza al dificultismo: los monstruos de Gerardo Deniz», en Michael McGrath (ed.), *"This Spanish Thing": Essays in Honor of Edward F. Stanton*, Newark, Juan de la Cuesta, págs. 221-236.
- PAZ, Octavio (1990), *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.
- VIGO, Edgardo Antonio (1966), «II° Teorema Fundamental», en *Diagonal Cero*, 20, pág. 6.
- (1966), «Poema matemático», en *Los Nuevos Imagineros Argentinos*, exposición, La Plata, Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad Nacional de La Plata.
- (1966), «Poema matemático», en *Diagonal Cero*, 20, s.p.
- (1966), «Poema matemático fallido», en *Diagonal Cero*, 20, pág. 7.
- (1967), *Poème Mathématique Baroque*, París, Contexte.
- (1968), «Nueva vanguardia poética en Argentina», en *Los Huevos del Plata*, 11, s. p.
- (1969), *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*, La Plata, Diagonal Cero.

Los manifiestos de la poesía concreta española

DIEGO ZORITA ARROYO
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: La poesía concreta española ha recibido en los últimos años una creciente atención crítica, tanto desde instituciones académicas como museísticas, que ha restañado el olvido de esta corriente. Dado el carácter vanguardista y utópico del movimiento concreto, los manifiestos fueron uno de sus géneros discursivos centrales. Sin embargo, los manifiestos concretos, publicados por grupos como la Cooperativa de Producción Artística y Artesana, pero también por figuras como Julio Plaza o Ignacio Gómez de Liaño, no han recibido análisis exhaustivos, a pesar de su alto valor para evaluar la recepción que los poetas españoles hicieron del movimiento concreto internacional en el contexto de la España tardofranquista. Este artículo pretende justificar la relevancia poética y estética de los manifiestos concretos, analizarlos minuciosamente y dar cuenta de su importancia para una relectura de la poesía española vanguardista de los sesenta y los setenta.

Palabras clave: Manifiesto / Poesía concreta española / Poesía española contemporánea / Vanguardia / Ignacio Gómez de Liaño

The manifestos of Spanish concrete poetry

Abstract: Over the last years, critical attention towards concrete poetry has gain momentum, either by academic institutions or by museums. This attention has been fundamental for the recuperation of its history. Given concrete poetry avant-garde and utopian character, the manifestos were one of its most prominent genres. However, concrete manifestos, written by groups like the Cooperativa de Producción Artística y Artesana but also by individuals like Julio Plaza or Ignacio Gómez de Liaño, have not been an object of critical studies despite its value for the evaluation of the reception of international concrete poetry. This article aims to justify the poetic and aesthetic significance of concrete manifestos, to analyze them thoroughly and to give an account of its relevance for a reinterpretation of Spanish avant-garde poetry of the sixties and the seventies.

Keywords: Manifiesto / Concrete Spanish poetry / Contemporary Spanish Poetry / Avant-garde / Ignacio Gómez de Liaño

1. Introducción

En los últimos años, las manifestaciones poéticas inscritas bajo los variables marbetes de poesía experimental, poesía visual o escritura experimental — dentro de los cuales la poesía concreta ha tenido una importancia central — han recibido una creciente atención crítica y museística que no ha tenido como responsables de la interpretación estética e historiográfica a los protagonistas de aquella escena de finales de los sesenta. Los estudios de María Salgado (2014), Rosa María Benítez y Juan Albarrán (2018) o Esteban Pujals Gesalí (2013), unidos a la encomiable labor historiográfica realizada por el Museo Reina Sofía — que en los últimos años ha acogido una importante exposición sobre los Encuentros de Pamplona (2009-2019) o la retrospectiva de la obra de Ignacio Gómez de Liaño (2019-2020) y ha recuperado en el número 3 de la revista *Desacuerdos* (2005) valiosos documentos de la época — y por el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León — en el que se han realizado tanto rigurosas exposiciones individuales de la obra de José Luis Castillejo (2018-2019) o José Miguel Ullán (2021) como muestras de la escena de la poesía experimental (2017) — han contribuido determinantemente a reconstruir la historia de un conjunto de manifestaciones poéticas españolas cuyo impulso vanguardista fue opacado por el éxito de la célebre antología de Josep María Castellet.

Dicho impulso vanguardista entronca con el linaje de las neovanguardias y con su propósito utópico de buscar alternativas al principio de la autonomía de las artes. En el caso de la poesía concreta española, heredera de la poesía concreta brasileña y suiza, las salidas del principio de la autonomía de las artes consistieron en la actualización de la poesía a los imperativos de una sociedad de masas, progresivamente tecnificada y dominada por la publicidad. Uno de los sueños dorados de la poesía concreta de origen suizo fue la creación de una lengua supranacional que, apropiándose de los recursos signícos de la señalética y la publicidad, constituyera un medio de comunicación sintético y universal (Gomringer en Ellen Solt, 1968: 3). Mientras que se han ofrecido análisis sobre la transformación del poema planteada por la poesía concreta española — siendo especialmente valiosa la ofrecida por María Salgado (2014) — apenas se ha dedicado atención crítica a la condensación de las pretensiones utópicas de la poesía concreta en los múltiples manifiestos que publicaron.



Este artículo pretende dar respuesta a este vacío, ofreciendo un análisis exhaustivo de los manifiestos de la poesía concreta. Sin embargo, no se trata de interpretarlos como textos teóricos que constituirían el plan para la realización de un cambio materializado, a posteriori, en la poesía, sino que los manifiestos concretos son analizados como textos dotados de valor poético por sí mismos que, al tiempo, condensan el potencial utópico del movimiento.

2. Justificación de la relevancia de los manifiestos concretos

Uno de los automatismos de nuestro sentido común literario nos lleva a concebir los manifiestos como textos propedéuticos o preparativos donde se vendrían a explicitar los fundamentos teóricos de la poética que, una vez expuesta enumerativamente, se materializaría en las obras. Sin embargo, como se ha señalado repetidamente con respecto a los manifiestos del futurismo ruso (Perloff, 2003: 90), no hemos de considerar los manifiestos de la poesía concreta española como proyectos metaliterarios que antecederían a la obra sino, más bien, dada la naturaleza conceptual del movimiento y teniendo en consideración la radical transformación del medio poético que plantea –oblitando los rasgos que nos permitían identificar como poético un determinado texto u obra– como otras formas de presentación del poema por cuanto la reflexión sobre la poesía se torna equivalente a su producción.

Poca ha sido la atención crítica dedicada al análisis del conjunto de manifiestos concretos a pesar de que constituyan imprescindibles documentos para el análisis de la pulsión utópica que animó el movimiento. Si la utopía comporta una ruptura radical con el momento presente y la inauguración de un espacio y un tiempo donde rige un orden nuevo, como ha señalado Mary Ann Caws, el manifiesto es el medio literario para marcar esta cesura:

The manifest proclamation itself marks a moment, whose trace it leaves as a post-event commemoration. Often the event is exactly its own announcement and nothing more, in this Modernist/Postmodernist genre. What it announces is itself. At its height, it is the deictic genre par excellence: LOOK! it says. NOW! HERE! (2001: XX)

Asimismo, el manifiesto es, en muchas ocasiones, aquel género donde la asimilación de la estética del cartel publicitario es más coherente con la situación

pragmática para la que ha sido concebido, siendo la apropiación y mimetización con la lectura sintética del anuncio publicitario uno de los proyectos de transformación radical de la poesía que propugnó el concretismo. La naturaleza breve, proclamadora y urgente del manifiesto hace del cartel publicitario un género especialmente apropiado para responder a su finalidad pragmática. En este sentido, los manifiestos de la poesía concreta española pondrán en juego innovaciones tipográficas y nuevas estrategias en la disposición del contenido en la página que subrayan su voluntad transgresora e inauguradora, su propósito rebeldemente vanguardista y su clamor por la atención del lector.

Por último, parecería que el manifiesto acaba también con una identificación solipsista del hecho poético por cuanto el discurso subjetivista y las emociones personales quedan subordinadas (Perloff, 2003: 88) a su propósito oracular, agonístico e impugnador que, oponiéndose a las formas pasadas, nos invita a unirnos al fantasma colectivo de la buena nueva y de la nueva época. Si bien es cierto que la supresión de los impulsos subjetivos y las confesiones personales han desaparecido en los manifiestos de la poesía concreta en beneficio de una defensa de la creación cooperativa, no es menos cierto que el adanismo de los manifiestos de las vanguardias históricas, con su impugnación de todo el orden preexistente, se ha modulado y matizado en aquellos de la poesía concreta española que, al modo del «Plan piloto para la poesía concreta», lanzan una mirada retrospectiva para, en la recuperación y difusión del legado de las vanguardias históricas, establecer una tradición alternativa. No se trata, por tanto, de abjurar de todo orden pasado, como de recuperar críticamente el legado de las vanguardias¹ en un campo literario español que desconocía estas referencias, proscritas durante buena parte del franquismo. Bien es cierto que muchos de ellos lanzaron andanadas contra la escritura y la poesía discursiva, aunque estos elementos no tengan tanto un componente literario o estético como político, pues, como veremos, la escritura es convertida en un trasunto de la moral conservadora franquista.

Los manifiestos concretos quedan ordenados cronológicamente, de modo tal que el primero que aparecerá será el publicado en 1967 por Julio Plaza, una figura tradicionalmente asociada a la pintura que, sin embargo, tendrá

¹ Como ha señalado Hal Foster, esta ruptura total con el pasado, alimentada por el adánico deseo de un radical comienzo, ha de ser entendida desde una perspectiva retórica de las vanguardias históricas pues «estos ataques al arte fueron sostenidos, necesariamente, en relación con sus lenguajes, instituciones y estructuras de significación, expectación y recepción» (Foster, 2001: 17).



una importancia central en la escena del concretismo español. Los siguientes manifiestos son producto de la escisión que suele marcar el relato fundacional de la poesía experimental en España: la disolución del grupo de poetas congregados en torno a la figura de Julio Campal. El resto de los manifiestos son, bien declaraciones colectivas de principios a través de la que se definía el ideario estético de los grupos, bien textos escritos por algunos de los miembros de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana y el Grupo N. O que recogían buena parte de aquellas experiencias colectivas.

3. Los manifiestos concretos

Uno de los primeros manifiestos del concretismo fue el titulado «Manifiesto pro-integración» (1967), escrito por Julio Plaza, quien colaboró con el concreto brasileño Augusto de Campos en la creación de los *Poemobiles*, una obra cuya composición verbal se basaba en la permutación combinatoria mientras que su articulación material utilizaba la geometría y los colores primarios para formar un verdadero poema objeto (Barreiro López, 2018: 991). Si bien es cierto que Julio Plaza ha sido inscrito en el campo de las artes visuales, su relación con la escena de la poesía concreta madrileña y con sus figuras principales fue habitual. De hecho, Paula López Barreiro considera que Julio Plaza fue el punto de conexión de Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate con Julio Campal e Ignacio Gómez de Liaño (Barreiro López, 2018: 983). Sin embargo, más allá de que el contacto de Julio Plaza con los protagonistas de la poesía concreta española fuera estrecho, compartían algo más que la relación personal pues sus preocupaciones estéticas eran muy similares.

El «Manifiesto pro-integración» constituye, quizá, el alegato más convencido en favor de la integración de las artes. Podríamos interpretar este término de «integración» como regido por un complemento preposicional de lugar: el interés es investigar la transformación del medio poético a través de la cual se plantean nuevas funciones sociales de la poesía tras el declive de la lírica. En el caso del manifiesto de Julio Plaza, el sentido más preciso del término integración parece ser aquel que refiere al sueño wagneriano de la síntesis de todas las artes, aunque ambas acepciones se conjugan en el manifiesto. Si la primera acepción del concepto de integración se hace evidente en su crítica del objeto artístico cuyas «consecuencias han sido nefastas para la sociedad,

porque hay una dualidad entre el arte y la vida, es arte de evasión, supervalorizado – subjetividad – » (Plaza, 1967: s. p.) la segunda acepción del concepto de integración la expone en el primer epígrafe del manifiesto: «es necesario romper los conceptos de artes tradicionales separadas totalmente. Todas deben sacrificarse en pro del conjunto total, y por tanto superior, la cultura de la forma particular finaliza, la cultura de las relaciones determinadas ha comenzado» (Plaza, 1967: s. p.).

El interés que presenta este manifiesto es que hace una defensa explícita de la asimilación de procedimientos y métodos científicos en el proceso de creación de la obra. Alineándose en la tradición de la pintura geométrica, Julio Plaza aboga por la supresión de la figuración y defiende los nuevos principios científicos en los que el artista ha de basar su técnica creativa:

5. Leyes de integración, el empleo del número y unidades celulares, – módulos –, los sistemas racionales creados por el hombre son la base de esta obra, tales como la matemática, la cibernética, la gestalt – psicología de la forma –, los medios técnicos y plásticos, en suma, los sistemas científicos, objetivos y concretos. (Plaza, 1967: s. p.)

Esta incorporación de procedimientos matemáticos en el proceso de creación artística conlleva una transformación radical de la figura del creador que, superada la larga querrela entre la inspiración y la técnica, deja de ser concebido, bien como habilidoso artesano, bien como poseída luminaria, para figurar como un productor cuyo propósito es la integración del arte en la sociedad posindustrial. El manifiesto se cierra con una vigorosa reivindicación de la transcendental misión del arte que trataría de dar lugar al hombre nuevo mediante el establecimiento de una relación participativa y dialéctica entre el arte y la sociedad. El manifiesto de Julio Plaza, que antecede a los del concretismo poético, anticipa el interés por dotar a la práctica artística de procedimientos objetivos de producción y el deseo de romper con los límites disciplinarios entre las artes.

En el caso de los manifiestos nacidos de la influencia de la poesía concreta internacional, todos ellos comparten un cierto humor antiinstitucional propio de los acontecimientos de mayo del 68. La mayor parte de los manifiestos de la poesía concreta española dirigen este rechazo contra la escritura, epítome de los atributos institucionales: estabilidad, normatividad y preservación. La escritura y su contraparte, la legibilidad, son concebidos como un es-



pacio de represión del que es preciso liberarse para acceder a nuevas formas de comunicación, sintéticas y visuales, fetichizadamente emancipatorias, que aseguren el acceso presemiótico a una realidad más plena (Pujals, 2013: s./p.). Este impulso utópico por un lenguaje poético presemiótico mediante el cual establecer un contacto inmediato con una realidad más plena conecta la poesía concreta con varios de los principios definitorios de la «doxa» romántica, a saber, que la poesía es un lenguaje autónomo con respecto a las lenguas naturales que, sin embargo, revela su esencia y habilita una relación privilegiada con la verdad (Schaeffer, 1999: 58). Así lo ha entendido Esteban Pujals Gesalí, para quien la poesía concreta no es sino «una de las expresiones más tardías del Romanticismo» (2013: s./p.). Si bien es cierto que este juicio resulta pertinente con respecto a la fetichización de la visualidad como un lenguaje más pleno no se compadece, sin embargo, con aquellos componentes estéticos de la tradición constructivista que la poesía concreta pone en juego, como podrían ser la concepción del creador como un productor y la implementación de métodos experimentales de creación poética.

Asimismo, se ha tomado en consideración el hecho de que, mientras que, en el caso de la poesía concreta de origen suizo-alemán, así como en el caso del letrismo (Feldman, 2012: 120), el rechazo de la escritura alfabética entroncaba con la necesidad de exorcizar la experiencia reciente del nazismo y, en ese sentido, encontrar nuevas formas de expresión liberadas de su influencia cultural², en el caso español, la concepción de la escritura alfabética como un orden necesariamente opresivo no responde a esta motivación política como a las ansias de una juventud por descubrir nuevas formas de expresión literaria en un ambiente cultural asfixiado por la moral franquista y aislado de las corrientes europeas. Si bien es cierto que, aunque podamos interpretar el visceral rechazo a la escritura como una reacción airada y transgresora ante el anquilosado aislamiento del campo cultural español durante el franquismo, la articulación misma de la poesía concreta española como un movimiento con conexiones e influencias internacionales es testimonio de las grietas en las estrategias de control del régimen y una consecuencia de la progresiva integración de España en el comercio europeo.

² Para una interpretación brillante del poema *Silencio* de Eugen Gomringer que pone en conexión el minimalismo visualista del poema con la experiencia del nazismo puede consultarse el texto de McCaffery, Steve (2013), «Politics, context and its constellation. A case study of Eugen Gomringer's *Silencio*», en *European Journal of English Studies*, 17, 1, 2013, págs. 10-22.

Quizá el manifiesto donde de forma más radical se postule el rechazo de la escritura sea el escrito por Ignacio Gómez de Liaño «Abandonar la escritura» en 1968 y publicado en la revista francesa *Ou* en febrero de 1969 (en Millán, 2009: 71)³. En la versión publicada en esta revista francesa, el título del manifiesto, en mayúsculas, quedaba dividido, correspondiéndole al verbo «abandonner» la cabecera de la página y al término «l'écriture» la parte baja de la página, algo coherente con la crítica pretendidamente desmitificadora de esta técnica humana que el manifiesto realiza. En el margen izquierdo, también en letras mayúsculas, separadas entre sí, las dos letras que dan título a la revista. Asimismo, en esta versión decide Liaño subrayar determinados términos, aquellos precisamente más cargados connotativamente como lo sagrado, lo inmutable, formalismo o moral.

Los primeros tres epígrafes del manifiesto están muy centrados en realizar una crítica del humanismo, muy coherente no solo con el humor antiinstitucional de mayo del 68 sino también con los postulados de algunos filósofos posestructuralistas franceses cuyo rasgo común y distintivo fue, según Alain Renault y Luc Ferry en un texto clásico, un acendrado antihumanismo. Dice así Gómez de Liaño en el tercer epígrafe de su manifiesto: «las (pretendidas) soluciones humanísticas en todas las circunstancias falsifican —engañan— la cultura, fijándola, vegetalizándola» (Liaño, 2013: 348)⁴. Si el humanismo es la ideología en que se refugia «lo sagrado y lo inmutable», la escritura constituye aquella técnica a través de la cual se realiza la labor de fijación y afianzamiento del Poder y de la cultura muerta⁵. Se impone, por tanto, «abandonar la escritura. ¡Sí! Se hace necesario abandonar la escritura, tal como

³ La versión que recoge Fernando Millán en el catálogo de la exposición *Escrito está. Escritura experimental en España* no hace justicia a la disposición tipográfica que el manifiesto tenía en la revista *Ou* y que se puede consultar en Gómez de Liaño, Ignacio (2013), *En la red del tiempo 1972-1977. Diario personal*, Madrid, Siruela, pps. 347-348.

⁴ En una hoja volante del Grupo N. O también encontramos la crítica de la poesía humanizadora. Dice: «usted quiere con toda razón contribuir a que la poesía española salga de su impotencia creadora, publicadora, comunicadora, humanizadora, experimentadora, reveladora, HÁGALO SIN TEMOR, apoya a la poesía N. O» (en Millán, 2009: 196)

⁵ Max F. Jensen se decanta por ofrecer una interpretación de los términos absolutos de Liaño según la cual el Orden y lo sagrado referirían al régimen franquista mientras que la crítica del humanismo estaría escondiendo la rehumanización de la poesía propuesta por sectores de la izquierda (2019: 295). Creo que esta interpretación referencial no es del todo apropiada, no solo porque la crítica de Liaño y la CPAA hacia el franquista era indirecta pero no pretendía ser críptica. Radicaba, más bien, en un comportamiento y una práctica artística que, sin oponerse directamente al Régimen, frustraba sus expectativas de sentido y orden. Tampoco considero que la crítica del humanismo haya de ser referida privativamente al campo poético español sino, como señalo arriba, a un cierto aire de época.



existe, esta escritura que nos vemos obligados a soportar, que es la utilidad de la Burocracia» (Liaño 2013 348). Les corresponde a los poetas «inventar los medios con que crear el mundo el mundo, porque el mundo se hace, no se conoce» (Liaño, 2013: 348). Esta defensa de la función necesariamente creativa y no representativa de la poesía, que la conecta con la tradición del constructivismo, estaba presente ya en la «Declaración de Principios» de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana donde señalaban: «Estéticamente nos declaramos constructivos, desde el momento en que trabajamos en mejorar las relaciones y las condiciones para que esto ocurra, por medio de lo específicamente artístico.» (en Carrillo et. al., 2005: 56)

Las expectativas utópicas que le asigna Liaño a la poesía cuya función no es representar el mundo o imaginar un nuevo mundo, sino construir un mundo nuevo se hacen más explícitas si cabe en esta «Declaración de Principios» escrita colectivamente un año antes de la redacción de su manifiesto. En aquella declaración, la CPAA se proponía «el diseño estético de la sociedad» (en Carrillo et. al., 2005: 56), en una formulación retórica que, recordando a los propósitos políticos que la Escuela de Ulm⁶ le otorgaba al diseño como un medio de reconstituir todas las formas del medio ambiente social, proponía la superación de las formas místicas propias de la cultura humanística mediante la persecución de una «comunicación objetiva» (en Carrillo et. al., 2005: 55). En definitiva, tanto en el manifiesto de Liaño como la declaración colectiva de principios, la escritura es el culmen de la moral humanista conservadora, «el alfabetismo no es más que una explotación» (Liaño, 2013: 349). Si bien es cierto que, tanto Liaño como la CPAA tantean dos posibles salidas de la opresiva alfabeticidad: una, racionalista y objetivista cuyo pulso utópico era de carácter tecnofetichista, vertiente que Liaño desarrolló más ampliamente en su relación con el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, y otra, irracionalista y azarosa, más afín al dadaísmo y al situacionismo, que fue la que exploró con la CPAA y con los poemas públicos que realizó junto a Alain Arias-Misson. Estas dos vertientes son las que parecen latir en la aspiración a una comunicación objetiva. Como ha señalado Simón Marchán Fiz:

⁶ Liaño era conocedor de la Bauhaus y, según Lola Hinojosa, los documentos que se conservan en su archivo sobre el «Seminario de formación lírica de vanguardia» estaban trufados de «postulados de la Bauhaus de Walter Gropius y la Escuela de Ulm de Max Bill» (Hinojosa, 2020: 16)

La subjetividad artística parece haber devorado en ambos casos [dadaísmo y constructivismo] toda la realidad, no respetando las supuestas objetividades que ataban al arte hasta su misma antesala, pero ello es a cambio de conquistar para la obra artística, ya sea a través del caos del fragmento o del orden de la línea y el color en el espacio, una objetividad inédita (1989: 28)

En el manifiesto ANTIPRO, escrito un año después de la aparición en *Ou* de «Abandonar la escritura» Liaño explora esta segunda vía, más afín al dadaísmo, a través del juego con la contradicción. Como ocurría en «Abandonar la escritura» hay una cierta preocupación por la disposición gráfica y la tipografía del texto. En este caso, el título aparece repetido en mayúsculas a los dos lados del texto del manifiesto que figura, encajonado, en el carril central de la página. Asimismo, el título también figura en dos ocasiones en la parte baja de la página, escrito en dos renglones distintos y figurando, el texto de la segunda línea, invertido, como si entre ambos fragmentos de texto mediara un espejo. El hecho de que el título figure en cuatro ocasiones, congregado en parejas espacialmente opuestas es índice del patrón constructivo que sigue todo el manifiesto, a saber, la oposición de afirmaciones («pro») y negaciones («anti») para alcanzar una síntesis en el «es no es» (Liaño, 2013: 351). Ofrezco aquí una breve muestra de la lógica deliberadamente contradictoria, autorrefutatoria que define este manifiesto:

El arte es también el Orden. Disolver el arte. El Orden es parte de la muerte. Solamente por el Orden la Vida comienza y termina. Disolver el Orden. ¡Crear la fusión y la confusión! ¡inaugurar la Revolución Antropológica! [...] La destrucción completa de todo lo que está en ruinas. Es no es. Lo que se desespera, y lo que se espera. Lo que no puede imaginarse y se imagina. Estar fuera, estando dentro. [...] ANTIPRO. Es el camino. También Utopía. (Liaño, 2013: 351)

Mientras que «Abandonar la escritura» tenía un tono impugnatorio e incendiario que señalaba a la escritura como aquel orden que había que derribar⁷, el manifiesto «ANTIPRO» presenta una retórica más oracular que parece anunciar el camino utópico de la revelación y la senda de la revolución antropológica. En ese sentido, es un manifiesto que se compadece mejor con las obras que Liaño desarrolló en colaboración con Arias-Misson.

⁷ En el que Liaño también insistiría en un texto posterior, de 1971, titulado *Palabra y terror*: «El verbo del poeta se ha hecho verborrea insignificante, muda y/o vociferante apologética d elo que existe, en cuanto lo fetichiza por lo pronto en «escritura». Destino espectral de experiencias y acciones yuguladas» (Liaño, 2013: 356).



El relato historiográfico de la poesía concreta española ha narrado el nacimiento de los dos grupos principales de creación poética como el producto de la escisión de una unidad cuyo núcleo cohesionador era Julio Campal. El segundo de los grupos, el grupo N. O, nació con el envío de una carta, una especie de manifiesto fundacional, en la que sus firmantes se arrogaban la defensa del legado de Julio Campal y en la que se hacían cargo de perpetuar la labor de difusión y enseñanza de la vanguardia internacional que el poeta uruguayo desarrolló a lo largo de su vida. Además del compromiso con la continuación del legado de Julio Campal, los poetas firmantes se proponían «trabajar en el terreno creativo en un plano auténticamente experimental hasta que tales experiencias puedan ser utilizadas socialmente, sin lo cual no consideramos que la obra artística puede cumplir su propósito» (en Millán, 2009: 78). Aunque en este texto fundacional ya se anunciaba implícitamente la asimilación de procedimientos científicos con el término experimentación, en torno al que orbitara la reflexión teórica posterior de Fernando Millán, y la preocupación por otorgar a la poesía una nueva función social, es en dos manifiestos posteriores donde se definen más precisamente los presupuestos poéticos del Grupo N. O.

Me estoy refiriendo a «Hacia una visión objetiva de la poesía N. O» publicado en 1969 en la revista *Labris*, en Amberes, (en Millán, 2009: 78) y al «Manifiesto Poesía N.O» que fue incluido en *Situación cinco*, una de las antologías publicadas en la Ediciones N. O con motivo de la primera exposición antológica que el grupo organizó en la galería Eurocasa (Miranda, 1973: 529). El titulado «Hacia una visión objetiva de la poesía N. O» apunta, ya desde el título, hacia la objetividad como uno de los presupuestos primeros de la producción poética. Es en el contexto de la cruzada constructivista contra el estilo donde hemos de entender las reivindicaciones constantes de la objetividad como el medio a través del cual superar una concepción expresivista del arte que tenga como criterio de valoración la originalidad o la autenticidad. Merece la pena recuperar estas palabras de Francisco Fernández Buey sobre el constructivismo y el estilo:

Lo propio del constructivismo es la lucha casi constante, consciente o inconsciente, contra el estilo, lo que enlaza con sus pretensiones de científicidad, sus deseos de acudir a la solución de cuestiones concretas, su afán por superar las barreras de una codificación lingüística que impondría desde el código y con él unas normas fijas. (1973: 17)

Aunque previamente he señalado que los manifiestos del concretismo no lanzaban una mirada destructiva hacia el pasado, negándolo como un error radical, sino que, más bien, pretendían articular una tradición alternativa, «Hacia una visión objetiva de la poesía N. O» es uno de los manifiestos más adánicos en su propuesta de un nuevo inicio absoluto, como se hace evidente en la lapidaria frase «solo el olvido de la totalidad de la literatura tradicional de la posguerra atrayente, socialmente la poesía en España carece de proyección y significado, esta situación es tan definitiva que solo una renovación total tiene sentido» (en Millán, 2009: 79). La frase está deliberadamente deslavazada y entre cada una de sus proposiciones no hay una trabazón sintáctica profunda, sino que las distintas aseveraciones parecen sucederse paratácticamente y sugerir su relación mediante su presentación gráfica en la página. Mientras que la primera «solo el olvido...» sigue el ordenamiento escalar de las frases previas, en virtud del cual las palabras se colocan en niveles distintos organizándose como curvas ascendentes y descendentes en la página, la siguiente «socialmente...» se agrupa en un caja en el margen derecho de la página ubicada inmediatamente debajo del final de la palabra «atrayente» para que la última «esta situación...» vuelva al margen izquierdo dividiéndose en tres líneas que coinciden con el sintagma nominal, el sintagma verbal y la subordinada adverbial consecutiva: «esta situación / es tan definitiva / que solo una renovación total tiene sentido».

Si la defensa de la objetividad como procedimiento poético constructivo había aparecido ya en la «Declaración de principios» de la CPAA y figura también en este texto, encontramos otro punto de conexión con el manifiesto de Ignacio Gómez de Liaño «Antipro», pues también plantea el grupo N.O una defensa de la contradicción. La última parte del texto dice «solo la posibilidad de contradicción – supremo derecho del arte hace positiva cualquier declaración pragmática o teórica, en arte solo la vida tiene razón» (en Millán, 2009: 79). La convivencia en los manifiestos de postulados de raigambre constructiva junto con otros más afines al dadaísmo y al situacionismo, como la defensa de la identificación de arte y vida, habría de obligarnos a cuestionar que constructivismo y dadaísmo estén «destinados a chocar de un modo tan frontal como irreconciliable» (Marchán Fiz, 1989: 25).

El «Manifiesto N.O» apareció en 1970 con motivo de la primera exposición que el grupo realizó en la galería Eurocasa. Como prólogo al catálogo *Situa-*

ción cinco se incluía el manifiesto del que resultan especialmente significativos tres postulados

la poesía n.o. se opone a la alienación de la imagen publicitaria capitalista y de sus mitos más aberrantes utilizando libremente, creadoramente, sus propias armas

crear poesía n.o. es intentar comunicar con el hombre de hoy utilizando su propio lenguaje

sólo las obras situadas en la zona de resaca entre el arte y el n.o. arte tienen aún probabilidades de ser arte. (en Miranda, 1973: 530)

Aparece en este manifiesto una de las constantes que, más tarde, definirán la labor teórica y divulgativa de Fernando Millán, a saber, que la poesía no ha de mantener una relación de oposición directa con la publicidad, sino que, apropiándose de sus métodos, ha de ocupar los medios de comunicación de masas para «comunicar con el hombre de hoy» mediante una escritura no pobre (Millán, 2009: 109) que agote todos los recursos semióticos del lenguaje.

El interés de la poesía concreta por el medio publicitario tiene su origen en un capítulo de la *Estética* de Max Bense titulado «El mundo de los anuncios». En dicho artículo, Max Bense analiza como el declive del objeto cultural autónomo ha propiciado la extensión de la experiencia y la creación estética al mundo de la publicidad y la producción industrial, haciendo que el arte deje de ser «signo de la perfecta magnificencia del espíritu y de las insuperables posibilidades del ser humano» para que sea entendido como «algo que puede consumirse, gastarse, perecer y que significa miseria» (Bense, 1969: 127). Para Bense, la relación que hay entre el «estilo publicitario del arte y el estilo publicitario de la literatura» es que ambos manifiestan el ser de la mercancía. La forma literaria de exposición de la mercancía es, según Bense, la épica de los sustantivos, es decir, la proliferación de sustantivos y atributos sin apenas trabazón sintáctica en el plano de la página. Esta proliferación sustantiva tiene como objetivo la presentación epidérmica de los objetos que les «confiere la máscara o el carácter de la mercadería» (Bense, 1969: 129). Quizá la conclusión más interesante que extrae Bense es que la asimilación del estilo publicitario en la literatura, cuyo rasgo más inmediato es la épica

de los sustantivos, conlleva la desaparición del poema como exteriorización de la personalidad pues no se trata tanto de una «creación del creador, sino de los objetos, de las mercaderías» (Bense, 1969: 128).

Sin embargo, a pesar de que fuera en el campo de la poesía concreta donde se ofreció una reflexión más persuasiva y convincente sobre la usurpación que la publicidad había hecho de la función que, durante el romanticismo, le correspondió a la poesía⁸, la apropiación de «sus propias armas» no logró manifestar con la suficiente claridad su oposición a la alienación de la imagen publicitaria. Buena parte de los poemas concretos acabaron por mimetizarse con el discurso publicitario a través de la épica de los sustantivos. Las propuestas más interesantes de apropiación del medio publicitario no se dieron en el campo de la poesía concreta más ortodoxa, que se quedó en un plano ingenuamente icónico o en el empleo de una sustantivación abstracta, sino, más bien, en la obra de un conjunto heterogéneo de poetas como Justo Alejo, Aníbal Núñez o Manuel Vázquez Montalbán, que consiguieron apropiarse de su retórica para subvertir la finalidad pragmática de los anuncios parodiados.

4. Conclusiones

El estudio y análisis de los manifiestos concretos permite extraer conclusiones valiosas sobre la pulsión utópica del movimiento y la recepción española del concretismo internacional. Si bien es cierto que los poemas concretos hacen gala de su radicalidad en la transformación radical del espacio visual del poema, los manifiestos concretos constituyen un documento valiosísimo para calibrar el propósito utópico del movimiento que, en una descripción teleológica del desarrollo de la poesía, se hacía depositario de la creación de una poesía nueva que tornaría anacrónica la tradicional poesía discursiva, caracterizada por una utilización pobre (Millán, 2009: 109) de los recursos materiales de la lengua, únicamente elaborada según su valor semántico.

⁸ Carlos Piera lo expresa con brillantez aquí: «Hoy en día, para hablar de poesía hay que mencionar la televisión y la publicidad. Cuando Shelley decía que los poetas son los legisladores no reconocidos de este mundo, hablaba perfectamente en serio. Lo que pasa es que entonces no había publicitarios, que son los más identificables de quienes hoy han hecho suya esa función: la de (dicho esquemáticamente) ofrecer una representación transmisible de nuestro marco imaginario y situar en ella las vicisitudes de nuestro deseo» (en Méndez Rubio, 2004: 235).



Asimismo, el estudio de los manifiestos concretos arroja luz sobre el carácter adánico del movimiento, cifrado en la renuncia a la escritura, considerada como dominio de opresión y tesoro de la moral conservadora. Aunque la renuncia a la poesía discursiva y expresiva es una constante de los manifiestos concretos, bien es cierto que tanto en el caso de los manifiestos de Eugen Gomringer como de Max Bense dicha renuncia estaba motivada por la experiencia del nazismo. El rechazo del alemán era, en última instancia, un rechazo a la lengua del Tercer Reich. En el caso español, el alegato de Liaño en favor de abandonar la escritura ha de entenderse más bien como la reacción de una juventud hambrienta de novedades que, asfixiada por la dictadura, busca nuevas formas de subjetivación que no impliquen una confrontación política directa. La escritura es convertida así en el epítome de la represión, la censura y la moral conservadora, quedando condensados los valores conservadores que imponía el franquismo en una técnica humana aparentemente neutral. Para los poetas concretos, especialmente los componentes de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana, la búsqueda de una nueva escritura era, también la búsqueda de una nueva forma de vida.

Por último, los manifiestos son también un dominio de defensa enervada de una integración de las artes, es decir, una defensa tanto del derribo de los muros disciplinares que aíslan a cada uno de los medios artísticos, como del final de los límites institucionales que segregan a las artes de la vida. Las proclamas en favor de la imbricación entre poesía, imagen y medios publicitarios, así como los alegatos en defensa de la objetividad y la experimentación, han de entenderse como muestras de esta lucha por la integración, tanto disciplinar, como social de la poesía.

Una comprensión más precisa de los presupuestos teóricos de la poesía concreta, tal y como quedan expuestos en sus manifiestos, puede servir para ofrecer una reconsideración de aquel relato de la poesía española de los setenta que otorgó a los novísimos, y a su secuela culturalista, la propiedad privativa y excluyente de la vanguardia por cuanto la poesía concreta era uno de aquellos movimientos neovanguardistas que no renunciaron a la utopía de encontrar una nueva función para la poesía en la sociedad.

Referencias Bibliográficas

- ALBARRÁN, Juan y BENÉITEZ, Rosa María (2018), eds., «Arte y escritura experimental en España (1960-1980): ensayos, diálogos y zonas de contacto para la redefinición de un contexto», en *Hispanic Issues On line*, 21, págs. 1-29.
- BARREIRO López, Paula (2018), «Tránsitos concretos: de la pintura a la poesía en la España franquista de los años sesenta», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 95, 9, págs. 977, 998.
- BENSE, Max (1969), *Estética: consideraciones metafísicas sobre lo bello*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- CARRILLO, Jesús y ESTELLA, Ignacio (2005), eds., *Sobre arte, políticas y espacio público en el Estado Español*, Barcelona: Arteleku, Diputación de Granada, MACBA, UNIA.
- CAWS, Mary Ann (2001), *Manifesto. A century of isms*, London, University of Nebraska Press.
- F. JENSEN, Max (2019), «‘nunca esfacil’: Heterographic Experimental Poetry in Late Franco Era Spain», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 96, 3, págs. 289-308.
- E. MIRANDA, Julio (1973), «Poesía concreta: jalones de una aventura», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 273, págs. 512-533. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/poesia-concreta-espanola-jalones-de-una-aventura-782836/>. Último acceso el 17-mayo-2021.
- ELLEN SOLT, Mary (1968), *Concrete Poetry. A Worldview*, Indiana, Indiana University Press.
- FELDMAN, Hannah (2012), «Nuevos sistemas de escritura. Escrituras de nuevos sistemas», en Kaira M. Cabañas (ed.), *Espectros de Artaud. Lenguaje y arte en los años cincuenta*, Madrid, Museo Reina Sofía, págs. 117-129.
- FERNÁNDEZ BUEY, Francisco (1973), *Constructivismo*, Madrid, Comunicación.
- FOSTER, Hal (2001), *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal.



- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio (2013), *En la red del tiempo (1972-1977)*, Madrid, Si-ruela.
- HINOJOSA, Lola (2020), «Ignacio Gómez de Liaño. La vida como texto poéti-co», en Lola Hinojosa (ed.), *Ignacio Gómez de Liaño. Abandonar la escritura*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, págs. 9-41.
- MARCHÁN FIZ, Simón (1989), «Las dos caras de Jano: entre la estética del caos y la sublimación del orden», en VV.AA, *Dada y constructivismo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, págs. 25-39.
- MCCAFFERY, Steve (2013), «Politics, context and its constellation. A case study of Eugen Gomringer's *Silencio*», en *European Journal of English Studies*, 17, 1, 2013, págs. 10-22.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2004), *Poesía 68. Para una historia imposible.: Escritura y sociedad (1968-1978)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- MILLÁN, Fernando (2009), *Escrito está. Poesía experimental en España*, Cantabria, Ediciones La Bahía.
- PLAZA, Julio (1967), *Manifiesto pro-integración*, Madrid, s.n, 1. En línea: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110751#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-3413%2C-246%2C10124%2C5666>. Último acceso el 17-mayo-2021.
- PERLOFF, Marjorie (2003), *The futurist moment*, Chicago, Chicago University Press.
- PUJALS GESALÍ, Esteban (2013), «Lo suizo y lo sucio: la poesía concreta en perspectiva», en *Revista Concreta*, 1.
- SALGADO, María (2014), *El momento analítico. Poéticas constructivistas en España desde 1964*. Madrid, Universidad Autónoma, Facultad de Filosofía y Letras.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1999), «Romanticismo y lenguaje poético», en Fernando Cabo Aseguinolaza (ed.), *Teorías de la lírica*, Madrid, Arco Libros, págs. 57-85.

Lenguaje y plasticidad. En torno a los fundamentos estéticos de Vicente Huidobro

SERGIO GONZÁLEZ ARANEDA
Universidad de Santiago de Chile

Resumen: Nos proponemos reflexionar en torno a la estética creacionista de Vicente Huidobro, a la luz de dos nociones fundamentales: el lenguaje y su cualidad de plasticidad. Para ello, delimitaremos una comprensión de arte donde se inscribe la producción artística de Huidobro, centrándonos en el tratamiento que Morris Weitz da a la categoría de Arte. Así dilucidaremos la relación que existe entre lenguaje y su plasticidad gramatical y significativa, a la vez que revisaremos el modo en que esta relación constituirá al poeta, la poesía y el sentido en que esta se vincula con el mundo.

Palabras claves: Creacionismo, estética, lenguaje, plasticidad, Vicente Huidobro.

Language and plasticity. Around the aesthetic fundamentals of Vicente Huidobro

Abstract: We propose to reflect on the fundament of Vicente Huidobro's creationist aesthetics, in the light of two fundamental notions: language and its quality of plasticity. To do so, we will delimit an understanding of art where Huidobro's artistic production is inscribed, focusing on Morris Weitz's treatment of the category of Art. With this, we will elucidate the relationship between language and its grammatical and meaningful plasticity, while reviewing the way in which this relationship will constitute the poet, poetry and the sense in which it is linked to the world.

Keywords: Creationism, aesthetics, language, plasticity, Vicente Huidobro.

1. Introducción

Consultar sobre los fundamentos estéticos del creacionismo de Vicente Huidobro conlleva, a lo menos, dos problemas metodológicos insoslayables. Por un lado, la suposición de un sentido o talante específico, claro y previamente definido cada vez que referimos sobre *el creacionismo de Vicente Huidobro*, asumiendo, por tanto, que pudiese existir diversidad de estilos *creacionistas* (respecto de sus motivaciones, objetivos, modos de comprender el momento de creación, etc.). Por otro, suscita la interrogante respecto de los fundamentos mismos a los cuales pretendemos hacer mención. Si tomamos distancia, notamos que ambos problemas metodológicos encuentran un mismo cause, siempre y cuando nuestros objetivos giren en torno a la *constitución y sentido del creacionismo de Vicente Huidobro*. Dicho de otro modo, para dar solución a las problemáticas abiertas, convendría rastrear las categorías estéticas –y como veremos, también políticas– sobre las cuales Huidobro no solo elaborará su teoría creacionista, sino también esbozará como pautas ético-políticas en virtud de un relacionarse originario entre el autor y el mundo.

En este sentido, nos proponemos como objetivo de investigación reflexionar en torno a los fundamentos del creacionismo presente en la obra de Vicente Huidobro, a la luz de dos categorías fundamentales, a saber: lenguaje y plasticidad. Resulta pertinente notar que dichas categorías se presentan en Huidobro como condición necesaria para toda producción creacionista. De hecho, como él sugiere, «la poesía crea con su material propio que es el lenguaje. Al poeta le están permitidas todas las aventuras del lenguaje, siempre que las justifique» (2015: 66).

Por lo tanto, la efectividad de la producción creacionista está dada mediante una capacidad desbordante del lenguaje, que no solo fractura el complejo objeto-concepto-representación, sino, aún más fundamental, re-crea tal complejo con una nueva gramática, una nueva estructura significativa que apunta hacia el mundo percibido. Como veremos, allí radica el gran gesto creacionista, en la *re-consideración mágica* de lo dado efectivamente, para volver a presentarlo desde un nuevo registro lingüístico. Y esto, a su vez, implicará una nueva manera de relacionarnos con el entorno, puesto que, en tanto la captación del mundo es re-creada, también será re-creada nuestra



exteriorización significativa, es decir, el modo en que nos expresamos en un mundo circundante intersubjetivamente constituido.

Ahora bien, para analizar las categorías de lenguaje y de plasticidad significativa, en tanto fundamentos estéticos en Huidobro, creemos necesario una demarcación del Creacionismo considerado como disciplina artística. Para ello haremos uso de los aportes de Morris Weitz quien, reflexionando a partir de la filosofía del segundo Wittgenstein, advierte del problema teórico y práctico en la definición de la categoría Arte. El descubrimiento de Weitz nos conduce a comprobar que el Creacionismo se anticipa a esta interpretación de la categoría Arte, ampliando su significado a diversas formas de expresión artística.

Con esta demarcación notaremos el lugar fundamental que ocupa el lenguaje en esta nueva concepción de *lo artístico*. Esta vez, como creación que deconstruye gramaticalmente el mundo, creando al instante uno nuevo. Evidentemente, esta perspectiva estética se conecta con una política, en tanto deformación de límites preconcebidos, cuestión que Huidobro ejerció consciente y responsablemente a lo largo de su vida.

2. La no-esencia de lo artístico

En 1956 Morris Weitz publica el ensayo titulado *The Role of Theory in Aesthetics*, un texto fundamental que, junto a *Philosophy of Arts* publicado seis años antes, viene a iluminar el oscuro problema relativo a la definición de la categoría Arte y aquello que entendemos por *lo artístico*. La hipótesis de Weitz consiste en sostener que «la teoría estética “toda ella” está equivocada desde el principio al pensar que es posible una teoría correcta, porque esto contradice la lógica del concepto de arte» (1956: 28). Efectivamente, para el filósofo estadounidense resulta impropio delimitar la categoría Arte a una definición específica y excluyente, puesto que su uso práctico, es decir, aquello que se entiende como *lo artístico*, lo producido por el artista (la pintura, el montaje, el poema, etc.), es precisamente lo que le da contenido y sustento a tal categoría.

Weitz sugiere que «el arte, como lo muestra la lógica del concepto, no tiene ningún conjunto de propiedades necesarias y suficientes, y por consiguiente una teoría del arte es lógicamente imposible» (1956: 28). No obstante, el he-

cho que resulte lógicamente imposible definir una teoría del arte, no implica que *lo artístico* caiga en un sinsentido, en mera producción superflua desprovista de objetivos. Al contrario, debido a que no existe un límite excluyente en la categoría Arte, es justamente que *lo artístico* amplía su extensión. De esta forma, se puede llegar a considerar artístico diversas formas de expresión, ya sea *Hyperion* (1797) de Hölderlin, *Portrait d'Ambroise Vollard* (1899) de Cézanne o la instalación *Porte-Bouteilles* (1914) de Marcel Duchamp.

Con la amplitud del concepto Arte, surge una problemática respecto del nuevo límite que posee lo artístico, incluso, si es que existe lineamiento alguno que modele y perfile la comprensión de la categoría Arte. Frente a este escenario, Weitz entenderá que ante una muestra de distintos tipos de obras de arte, resulta imposible identificarlas e individualizarlas según propiedades intrínsecas comunes, sino que antes es posible asociarlas según el reconocimiento mediante semejanzas o *aires de familia*.

De este modo, si las obras de arte no comparten propiedad alguna, resulta imposible establecer condiciones necesarias o suficientes para una unificación categorial. De hecho, cualquier intento de presentar propiedades necesaria que especifique teóricamente una definición de Arte, siempre encontrará contraejemplos en el mundo de la producción, obras que carecen de tal o cual propiedad. Por lo tanto, lo que sostiene Weitz es la imposibilidad de reducir ontológicamente una obra de arte a una categoría o a una unificación en el modo que tienen las obras de arte de donarse a un cuerpo perceptivo. Por ello, la categoría de Arte no posee una definición rígida, cuestión que no implica una apertura total sin límites, dado que existen rasgos característicos en toda obra de arte que permite cierta asociación, una especie de familiar similitud entre ellas.

Resulta pertinente destacar que Weitz recurre al pensamiento de Wittgenstein para dar sustento teórico a su propuesta de antiesencialismo en el Arte. Esto, gracias a que la mencionada semejanza existente entre distintas obras de arte, o, dicho técnicamente, obras que presentan *aire de familia*, es recogida directamente de los análisis wittgenstenianos sobre el lenguaje, su movilidad significativa y su uso convencional.

A partir de *Philosophische Untersuchungen* (1953) la dimensión del lenguaje se define como juego, en tanto se configura como una actividad articulada



por palabras dirigidas, posibilitadas y determinadas por reglas específicas: las reglas gramaticales. Al igual que en el ajedrez, donde el significado de una figura es la suma de las reglas que determinan sus posibles movimientos en el juego, sucede lo mismo con el significado o uso de las palabras. En el lenguaje existen innumerables juegos, es decir, procedimientos para el uso y combinatoria de los signos, o, mejor aún, los juegos del lenguaje resultan ser contextos reales de acción que constituyen formas de vida.

De este manera, ocurre que el lenguaje, en tanto actividad humana, insufla el contexto cultural intersubjetivo a partir del cual los individuos se ven inmersos haciendo uso de significaciones móviles, que no descienden de un *eidós* lingüístico, sino que responden a la actividad social de los individuos. Así, Wittgenstein afirmará que una forma de vida (*Lebensform*) corresponde a la totalidad de los juegos de lenguaje (*Sprachspiel*) de una cultura, o el contexto de actividades y comportamientos en que se inscriben juegos de lenguaje específicos; esto es, el trasfondo cultural de acciones humanas (1999: 49). En otras palabras, a una determinada *Lebensform*, corresponderá una determinada imagen de mundo (*Weltbild*). Con el detalle de que existe una pluralidad de formas de vida o juegos de lenguaje, por tanto, existe una pluralidad de imágenes de mundo.

Esto último resulta fundamental para la apertura en la categoría Arte, dado que, en lugar de una definición estática, ordenada según propiedades esenciales, *lo artístico* derivará de la praxis artística desarrollada en una determinada cultura. Por lo tanto, el uso que hace Weitz del pensamiento de Wittgenstein le permite ir más allá de las categorías canónicas, como la de *bellas artes*, para desembocar en un re-ordenamiento en la estructura del Arte. Apertura que, entre otras cosas, confirma que *lo artístico*, como expresión cultural de una época, solo se rige por patrones convencionales que, a su vez, son programados por las posibilidades prácticas que ofrece el entorno. De allí que durante el siglo XX las vanguardias artísticas experimentaran radicales cambios en las formas de producir y presentar sus obras, por ejemplo, haciendo uso de los avances fotográficos, de los descubrimientos digitales o del cruce entre producción artística y mundo del espectáculo.

En este contexto, la teoría del arte antiesencialista de Weitz, en lugar de interrogar por la esencia significativa del arte, analiza su uso, es decir, el modo en que lo artístico se expresa, se identifica y se aprehende culturalmente. Es por ello que Weitz afirma:

Si me es lícito parafrasear a Wittgenstein, no debemos preguntar, ¿Cuál es la naturaleza de cualquier *x* filosófica?, o aún de acuerdo con los semánticos, ‘¿Qué significa *x*?’ ¿Qué hace *x* en el lenguaje? Esto que yo afirmo, es la pregunta inicial, el punto de partida y el punto de llegada de cualquier problema y solución filosófica. (1956: 31)

Con Weitz descubrimos una hipótesis fundamental para analizar el pensamiento creacionista de Vicente Huidobro, a saber, que el arte, en tanto categoría lingüística de análisis, es imposible de definir mediante propiedades, esencia o condiciones necesarias. Así, resulta imprescindible entender la naturaleza del Arte y *lo artístico* como un *concepto abierto* (1956: 27).

En un registro similar, Huidobro elabora una teoría del arte fundamentalmente auténtica, el Creacionismo, que asumirá como condición necesaria la supresión de lo establecido, de lo dado, para *crear lo nuevo*. Es evidente que este movimiento, que irrumpe la categoría Arte, es resultado de lo que Huidobro, en *El arte del sugerimiento*, enuncia como el no-lugar del Arte: «El Arte no puede localizarse en una sola manera» (1914: 147). La imposibilidad de rastrear el lugar del Arte, coincide justamente con la necesidad de suprimir cualquier tipo de esencialidad o teorización categorial respecto de *lo artístico*, en virtud de una apertura en la comprensión de *la producción artística*. De allí que sea posible encontrar dos elementos fundamentales para toda creación artística, especialmente, para la teoría creacionista del arte de Vicente Huidobro: lenguaje y plasticidad.

3. Creacionismo, lenguaje y plasticidad

Definir al Creacionismo como teoría del arte en el pensamiento de Vicente Huidobro, implica adentrarnos en los escritos anteriores a su *magnum opus*, *Altazor o el viaje en paracaídas* de 1931. De esta manera, podremos advertir no solo categorías de análisis en torno al pensamiento huidobriano, sino también, rastrear una latente presencia del impulso creacionista en nuestro autor¹.

¹ Es importante señalar este punto, ya que, contrariamente a investigadores como René de Costa, quien sostiene que el creacionismo huidobriano «pasó a la historia como un momento -breve y fulgurante- en la dilatada trayectoria de Huidobro» (1996: 14), creemos que es una estética que se extiende a lo largo de toda la producción literaria del poeta.



En *El arte del sugerimiento*, un temprano escrito recogido y publicado en *Pasando y pasando* (1914), Huidobro comienza a presentar las condiciones sobre las cuales se desplegará su estética creacionista. Allí sostiene: «El arte del sugerimiento, como la palabra lo dice, consiste en sugerir. No plasmar las ideas brutalmente, gordamente, sino esbozarlas y dejar el placer de la reconstitución al intelecto del lector. Esa es la Belleza que debemos adorar, la estética del sugerimiento» (1914: 141).

Podemos notar que el planteamiento de una estética del sugerimiento conlleva no solo a la reconsideración respecto de la función del espectador de la obra de arte, en este caso, del lector, sino, ante todo, una redefinición de la categoría Arte. Esto, gracias a que el *acto de sugerir* consiste en mantener una apertura de posibles interpretaciones y apreciaciones siempre nuevas respecto de la obra de arte. En otras palabras, la estética del sugerimiento es, justamente, lo que Weitz denomina *open concept*: un espacio abierto a la creación, la experimentación y la originalidad.

Consecuentemente, el filósofo Antonio Castilla Cerezo advierte la importancia de estos términos en la poesía huidobriana, al punto de señalar que la estética del sugerimiento o, en sus palabras, la creación poética, comporta todo problema filosófico, y con esto, el modo en que nos relacionamos con la realidad:

La poesía no es mimesis, es decir [...] ‘representación figurada y singular de una verdad o de un sentido universal que sólo el discurso filosófico puede enunciar con propiedad’, sino que, por el contrario, ella misma es creación de dicha verdad o sentido, de modo que todo problema verdaderamente filosófico tiene su origen en la creación poética. (2006: 129)

Desde esta perspectiva, es patente que Huidobro realizará un importante esfuerzo por desmarcarse del arte tradicional, conservador y mimético, para elaborar una estética completamente auténtica, que tendrá como principal objetivo promover una nueva visión sobre el mundo. Huidobro lo afirma con las siguientes palabras: «El fin principal que debe perseguir todo escritor es el de la originalidad [...] ¿Cómo se consigue la originalidad? Recogiéndonos en nosotros mismos, analizando con un prisma nuestro *yo*, volviéndolos los ojos hacia adentro» (1914: 144-45).

Ahora bien, cuando señalamos que Huidobro se posiciona contrario al arte mimético, nos referimos estrictamente a la operatividad creacionista, por tanto, apuntamos directamente a sus lógicas internas que, según intenta mostrar Huidobro, resultan radicalmente contrarias a las lógicas tradicionales del arte. Por lo tanto, la forma a la cual se refiere Huidobro es todo arte repetitivo, reproductivo y esencialista (en el sentido en que lo artístico responde a una esencia determinada).

En este contexto, la teoría estética creacionista pretende deformar nuestro entorno, para otorgar un nuevo sentido sobre lo real y, de este modo, abandonar el refugio reproductivo del arte, para abrir paso a una producción creativa, auténtica y propia del artista. Esta constatación se consolidará mediante el análisis lingüístico, la plasticidad significativa y el libre juego gramatical, dado que, mediante las palabras es como expresan intersubjetivamente los individuos el complejo objeto-concepto-representación, es decir, su situación significativa de ser-en-el-mundo.

Por esta razón, los análisis lingüísticos ocuparán un lugar preponderante en la producción de Huidobro, en tanto medio descubridor y re-creador de lo real. En *Adán* (1916) podemos leer:

Adán solemne y mudo meditaba
y quiso tener habla,
porque todas las cosas en el alma
le formaban palabras.
Y así fue que la primera
palabra humana que sonó en la tierra
fue impelida por la divina fuerza
que da al cerebro la Belleza. (59-60)

Resulta notable dar cuenta del modo en que concibe Huidobro el proceso epistemológico en *Adán*, es decir, la forma en que Adán *decide* relacionarse con el entorno, reconocerlo y nombrarlo. Huidobro escribe que Adán «quiso tener habla», por lo tanto, es un acto autónomo, en el sentido más propio del concepto, donde autónomo designa el acto donde, en este caso, el individuo Adán, se dona su propia normativa, su propia ley. Es precisamente en ese lugar donde descansa todo impulso creacionista, en la originalidad del acto y la novedad de su producción.



Y Adán habló, y el hombre puso palabras
en todas partes donde antes callaba,
en donde siempre estuvo silencioso,
donde solo se oían los grillos sonoros.
¡La Tierra santa de paz y de calma
oyó en éxtasis la primera palabra
y quiso acogerla para eternizarla. (1916: 60)

Aún más, el interés por la creación de lo nuevo no resulta de un acto desinteresado, desprovisto de motivaciones y decisiones. Por el contrario, tal como se expresa en *Adán*, el crear es resultado de un proceso completamente voluntario, comprometido y original. Pero no solo resultado de ello, cuando se crea lo nuevo, cuando se re-articula lo real desde el lenguaje el creador se compromete con esta creación, en tanto es signo de la fractura respecto de lo que existía previamente. El acto de crear, consecuentemente, supone el distanciamiento con lo que ya ha sido creado; desde la perspectiva del creador, con aquello que ha sido *dado-siendo* desde siempre, con un sentido determinado, estático y fijo. Es por esto que, en *Non Serviam*, conferencia presentada en el Ateneo de Santiago en 1914, Huidobro afirma:

Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias. Flora y fauna que sólo el poeta puede crear, por ese don especial que le dio la misma madre Naturaleza a él y únicamente a él. (2013: 28)

Efectivamente, el «don» de nombrar, otorgar ser, sentido y significación a lo real le corresponde al poeta en la justa medida en que su actividad consiste en abrir el horizonte interpretativo que se tiene sobre el mundo circundante, sobre lo sensible. Heidegger afirma que «el lenguaje es la casa del ser» (2016: 16), sentencia que Huidobro no podría si no reafirmar, no obstante, su posición no se agota allí, dado que para el poeta el lenguaje no solo es un espacio de cuidado, refugio y estancia, sino imperiosa necesidad de búsqueda, transformación, creación y descubrimiento.

En la conferencia intitulada *La poesía*, presentada en el Ateneo de Madrid en diciembre del año 1921, Huidobro aclara su posición respecto del lugar céntrico que ocupa el lenguaje dentro de su teoría estética creacionista:



Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica, que es la única que nos interesa. Uno es el lenguaje objetivo que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas fuera de su calidad de inventario; el otro rompe esa norma convencional y en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de un aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada. (2013: 31-32)

A propósito de esta «significación mágica» que adquiere el lenguaje, el complejo objeto-concepto-representación es deformado en virtud de una *gramática irruptiva*, una gramática que transforma su labor representativa, para abrir paso a la creación conceptual sobre un mundo que, en tanto desprovisto de este lenguaje-inventario, se presenta como uno nuevo, en base a la sujeción que despliega la gramática creacionista. Por esta razón, el medio ideal para expresar la nueva gramática será la poesía, puesto que «su vocabulario es infinito porque ella no cree en la certeza de todas sus posibles combinaciones. Y su rol es convertir las probabilidades en certeza. Su valor está marcado por la distancia que va de lo que vemos a lo que imaginamos» (2013: 32).

Ahora bien, cuando Huidobro plantea la necesidad del uso de una nueva gramática, cuya función consiste en el despliegue de una *significación mágica* sobre el mundo, no lo hace en razón de un ente que se posiciona fuera del mundo, para contemplarlo y volver a nombrarlo. Lejos de esto, lo que interesa a Huidobro es elaborar una estética nueva, es decir, una nueva forma mediante la cual se redefina el encuentro entre la absoluta subjetividad y la sensibilidad de lo real. Esto implica que *la gramática creacionista* no es una gramática externa al mundo, por el contrario, justamente porque existe el mundo hasta ahora *contemplado y re-producido* es que se abre el horizonte de la re-interpretación significativa y el libre juego gramatical.

En virtud de esto, resulta plausible un entendimiento deconstruccionista en el planteamiento huidobriano, en la medida en que, siguiendo a Derrida, comprendamos que «los movimientos de deconstrucción no afectan a las estructuras desde afuera. Sólo son posibles y eficaces y pueden adecuar sus golpes habitando estas estructuras. Habitándolas de una *determinada manera*, puesto que se habita siempre y más aún cuando no se lo advierte» (2003: 32).

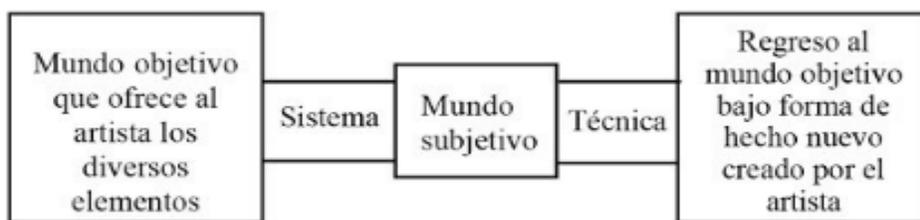


Consecuentemente, «el valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla» (2013: 33), mas no respecto del mundo sobre el cual encuentra su referencia significativa. Este punto resulta crucial, puesto que evidencia la inclinación huidobriana hacia una concepción amplia respecto de la creación artística. Al igual que el *open concept* de Weitz, la teoría estética creacionista de Huidobro vela por una producción artística cuyo *telos* no es la adecuación a determinadas condiciones teóricas; por el contrario, una teoría del Arte solo sería posible en tanto su producción se exprese constantemente de diferentes formas, texturas, coloraciones, perspectivas, temporalidades, espacialidades, etcétera. Tanto la propuesta de Huidobro como la de Weitz coinciden en que *lo artístico* precede a cualquier teorización estática-esencialista del Arte. La distancia entre teoría estática y producción creativa es expresada por Huidobro desde el lugar en que «la Poesía [se constituye como] un desafío a la Razón, el único desafío que la razón puede aceptar, pues una crea su realidad en el mundo que *es* y la otra en el que *está siendo*» (2013: 33).

Desde este lugar, el fundamento de una *gramática creacionista* surge como medio por el cual el artista se desplaza desde una re-producción del mundo, hacia una producción de los modos en que este será interpelado, descifrado y producido. Como hemos señalado, este desplazamiento resulta ser un movimiento significativo inmanente en el mundo circundante, en otras palabras, resulta ser una especie de re-ordenamiento lingüístico de las cosas, que va desde y hacia el mismo mundo².

En *La creación pura*, texto clave aparecido originalmente en el séptimo número de la revista *L'Esprit Nouveau* (1921), Huidobro esquematiza su teoría estética creacionista de la siguiente manera:

² En una entrevista publicada en 1937, Huidobro resumió esta idea en los siguientes términos: «El universo es un lenguaje que busca su traductor. Ese es el poeta. El poeta se coloca en trance de comunicación con el universo y luego del universo con el hombre» (2015: 73).



Con esto, Huidobro realiza una declaración de principio respecto de su propuesta creacionista: «Este nuevo hecho creado por el artista es precisamente el que nos interesa, y su estudio, unido al estudio de su génesis, constituye la Estética o teoría del Arte» (2013: 47). Siguiendo el esquema de Huidobro, notamos que la operatividad del proceso de creación no consiste en suprimir lo existente, sino, re-construirlo, re-definirlo, volver a otorgarle un ser a partir de un distanciamiento respecto del «Mundo objetivo que ofrece al artista los diversos elementos». El encuentro entre el Mundo objetivo y el Mundo subjetivo constituye el conflicto entre el complejo objeto-concepto-representación y la forma gramatical nueva que otorga el artista, como señala Huidobro, el «Regreso al mundo objetivo bajo forma de hecho nuevo creado por el artista»³.

Consecuentemente, una teoría estética creacionista o una teoría creacionista del Arte, dentro del pensamiento huidobriano asume, necesariamente, al lenguaje y su estructura gramatical como matrices de análisis esenciales, en tanto conducto por el cual el artista inviste al mundo un nuevo ser, presentándolo como absoluta novedad, originalidad e irrupción: «He ahí las fuentes de la creación. De la creación como yo la entiendo, como descubrimiento de correlaciones o diferencias y presentaciones de un hecho nuevo» (2015: 66).

³ Resulta notable destacar que la gramática creacionista que redefine el complejo objeto-concepto-representación del arte clásico o re-productivo opera sobre el mismo suelo de experiencia que presenta al objeto, sin embargo, es su operatividad la que ha cambiado, esta vez, para superar la mera descripción en virtud de un descubrimiento original, originario y creador sobre el mundo. En este sentido, sería válido replantear el complejo del modo: objeto-concepto(captación creacionista del mundo)-representación(estético-creacionista). De allí, se desprende la posibilidad de diálogo entre distintos registros lingüísticos. En 1925 Huidobro sostiene: «Si para los poetas creacionistas lo que importa es presentar un hecho nuevo, la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas» (1996: 142-43).

El lenguaje y su plasticidad, su dinámica inmanente y su libre juego gramatical descubren el mundo dado como un hecho nuevo, de modo que «un poema debe ser una pura creación del espíritu –no un comentario *Alrededor De. El verbo creador. No el verbo comentador*» (2001: 36). Por esta razón, el lenguaje no solo ocupará un lugar central para el creacionismo huidobriano, aún más, representa su fundamento ontológico en tanto es expresión del ser del artista y lo artístico. El lenguaje es el trasfondo significativo sobre el cual descansa toda existencia posible, potencial e imaginable.

Voy a unirme a mis palabras
Y entonces me perderé de vista a vuestros ojos
Nadie sabrá de mí
Yo estaré adentro de mis palabras
Y del nacimiento de un grito que va haciendo olas
Y no tiene límite porque vosotros no conocéis sus límites
Ni el nombre de la estrella que se irá inflando con mi voz. (2001: 24)

La dimensión puramente estética del creacionismo huidobriano alcanza un análisis ontológico, puesto que mientras la creación del artista dona ser en la justa medida en que *crea*, esta creación será testigo del ser del artista expresado lingüísticamente⁴. Por lo tanto, sucede una especie de retro-relación significativa entre el ser del artista y el ser de lo artístico, de lo que deriva la imposibilidad de su disociación. Puesto que, mientras que lo artístico posee un ser, es inmediatamente significado, referenciado y representado. El cruce entre estética, ontología y lenguaje acompañará internamente la producción intelectual de Huidobro. En *Altazor* (1931) refiere sobre este nudo en los siguientes términos:

Y puesto que debemos vivir y no nos suicidamos
Mientras vivamos juguemos
El simple sport de los vocablos
De la pura palabra y nada más
Sin imagen limpia de joyas
(Las palabras tienen demasiada carga)
Un ritual de vocablos sin sombra

⁴ Sobre este tópico ha investigado cercanamente Sergio Mansilla, afirmando que «el trabajo de la poesía no es decorar el decir humano con metáforas, sino “videnciar”, si se me permite el verbo, las significaciones de alcance ontológico que el lenguaje comporta» (2020: 255).

Juego de ángel allá en el infinito
Palabra por palabra. (2012: 49)

4. Creacionismo y política

El cruce entre estética, ontología y lenguaje exige en Huidobro un compromiso de tipo político, en tanto provoca un determinado modo de presentarse y relacionarse con el medio intersubjetivo donde se ancla tanto el ser como su creación. En este punto, la teoría estética creacionista de Huidobro se constituye en clave política, a modo de irrupción y creación de nuevas formas en la constitución del registro de lo social. En *Pasando y pasando* comienza a dar luces sobre su perspectiva:

Dejemos una vez por todas lo viejo. Guerra al cliché. Que ya no haya más mujeres humildes que se ocultan cual la violeta entre la hierba. Que ya no vuelen más las incautas mariposas en torno de la llama. ¡Por Dios! ¿Hasta cuándo? Que si hay una alma no sea *blanca y pura*, sino cualquier otra cosa. (1914: 142)

Lejos de ser un lenguaje estilístico, las palabras de Huidobro presentan claros indicios de su postura y compromiso político, dado que, como bien señala Keith Ellis, «cuando el joven Huidobro empezó en 1914 a articular su posición estética desafió inmediatamente a D'Annunzio y atacó a Marinetti» (1999: 342). Este *ataque* constituye la completa aversión de Huidobro respecto de las vanguardias europeas cercanas a políticas conservadoras y violentistas como lo fue el Futurismo, por lo menos, durante su fundación⁵. Baste recordar *Fundación y Manifiesto del futurismo*, manifiesto publicado el 20 de febrero de 1909 en *Figaro*, donde se declara:

Nosotros queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo–, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las hermosas ideas por las que se muere y el desprecio por la mujer.

⁵ «La fijación de Huidobro en aportar lo nuevo en la poesía, su celo por ser el más avanzado entre los poetas de su tiempo, especialmente en cultivar y demostrar la capacidad de generar imágenes nuevas, no le prohibió articular una marcada diferencia referente a la *Weltanschauung* de él y de sus colegas europeos» (Ellis, 1999: 341).



Nosotros queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y toda cobardía oportunista o utilitaria. (2000: 307)

Presentar una proyección de la teoría estética creacionista en forma de postura política en Huidobro implica, una vez más, reflexionar sobre la esencia y función del lenguaje. Esto se debe, principalmente, a que por medio del lenguaje el sujeto no solo se ve posibilitado de significación y referencia sobre la realidad, sino que, al hacerlo, la fija, determina y mensura. Sobre este punto, Roland Barthes, en *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, realiza una afirmación cercana a la concepción que tiene Huidobro sobre la operatividad del lenguaje en las teorías estéticas conservadoras, como lo habría sido el Futurismo: «La lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir» (2015: 96).

Allí se sustenta la incesante necesidad de *crear lo nuevo*, lo moderno y lo original, desplazando el lenguaje representativo, aquel lenguaje que, a juicio de Barthes, «obliga a decir» en tanto se muestra pre-formando lo real, para, en su lugar, erigir uno nuevo, abierto a la experimentación y la libertad creadora. Por esta razón, el creacionismo se constituye como una expresión artística no esencialista, en el mismo sentido de las reflexiones de Weitz, es decir, una estética que mientras busca la constante apertura de lo sensible, evita limitarse a verdades absolutas de tipo esencialistas: «El creacionismo no es una escuela que yo haya querido imponer a alguien; el creacionismo es una teoría estética general que empecé a elaborar hacia 1912, y cuyos tanteos y primeros pasos los hallaréis en mis libros y artículos escritos mucho antes de mi primer viaje a París [a fines de 1916]» (2013: 73).

Plantear la teoría estética creacionista a modo de expresión sensible y artística sobre el mundo conduce, necesariamente, a una postura y compromiso respecto de la forma en que el ser se constituye en el mundo. Así, la apariencia de la mera teoría del Arte se convierte en posicionamiento intersubjetivo en el mundo, entrelazando íntimamente el ámbito artístico con el subsuelo político. De esta manera, quedan completamente emparejadas y en una situación de codependencia las dimensiones de la estética y política por medio de las cuales se constituye el ser.



Huidobro encarna durante toda su vida el cruce entre estética y política, haciendo de la rebelión estética su espacio de acción. Lo valioso en ello radica en que este espacio de acción no se agota en su literatura, por el contrario, se manifiesta activamente como sujeto político, tal como ha señalado recientemente Elixabete Ansa: «la discusión sobre la estética del vacío en *Altazor*, y en la literatura huidobriana en general, pasa así, por matizar la relación entre vanguardia y política; es decir, entre expresión literario-artística y la noción o grado de ruptura que se expresa con respecto a los sistemas de organización socio-económica modernos» (2019: 78).

La crítica hacia las organizaciones socio-económicas y la producción artística de Huidobro emanan de una fuente común: la necesidad y el absoluto compromiso con la apertura hacia lo nuevo, hacia el cambio, hacia lo distinto. Ya en su *Balance Patriótico*, texto de 1925, mismo año en que presenta su candidatura presidencial, Huidobro da luces de su búsqueda por la creación de nuevos escenarios donde se exprese lo humano tanto política como artísticamente. Como ha señalado Schopf en su “Introducción pedagógica a Vicente Huidobro”, el poeta desbordó su obra hacia la actividad política y militante, tanto en luchas abiertamente antifascistas e independentistas, como en los subterfugios de la clandestinidad (Schopf, 2000: 59-62).

5. Reflexión final

Proponer un análisis de los fundamentos estéticos del creacionismo huidobriano nos obliga, por un lado, despejar el lugar que ocupa la teoría creacionista dentro de las reflexiones en torno a la categoría Arte y, por sobre todo, en función del desarrollo teórico y metodológico de la estética a lo largo del siglo XX y XIX. Por otro, exige iluminar elementos fundamentales (y fundacionales) en la producción artística de Huidobro y, como observamos, también en su figura política.

En este contexto, podemos verificar que el lenguaje, su estructura gramatical y su referencialidad sobre el mundo, lejos de ser un recurso tangencial para el creacionismo huidobriano, se posicionan como núcleo desde donde lanzará su arremetida contra el arte conservador, reproductivo y reaccionario. Por esta razón, la teoría estética que propone Huidobro es profundamente novedosa, en tanto que re-define y tensiona nuestro acontecer en el



mundo. Con enorme precisión Mansilla ha descrito este nudo argumentativo dentro del pensamiento huidobriano:

Es en la poesía donde el lenguaje, desligado de sus urgencias puramente comunicacionales (en el sentido de inventario, como acota Huidobro, o de los constreñimientos ideológicos que lo empujan a ser reductoramente funcional a un fin instrumental, se vuelve otra vez fundacional; retorna, diríamos, a la primigenia tarea de que el mundo se presente como si fuera la primera vez que está ahí delante de una asombrada conciencia (2020: 256).

Consecuentemente, plantear una teoría estética creacionista es, metodológicamente, el planteamiento de una teoría política con determinados lineamientos teóricos y prácticos, no obstante, la complejidad es aún mayor. Puesto que, como hemos planteado, la teoría estética huidobriana se posiciona como subsuelo sobre el cual descansa el ser, por tanto, toda forma de expresión y organización de este en el mundo se originará a partir de una consideración de tipo creacionista. Por consiguiente, el estudio acerca del fundamento, implica una proyección acerca del alcance hasta donde se extendió (y extiende) su influencia, por ejemplo, en relación a la pintura, a la educación o a la filosofía que demuestran la absoluta originalidad y vigencia del pensamiento huidobriano.

Referencias bibliográficas

- ANGUITA, Eduardo y Teitelboim, Volodia (2001), *Antología de poesía chilena nueva*, Santiago, LOM Ediciones.
- ANSA, Elixabete (2019), «Estéticas del vacío en Huidobro y Oteiza», en *Chasqui*, 48, págs. 71-90.
- BARTHES, Roland (2015), *El placer del texto y lección inaugural*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- CASTILLA, Antonio (2006), «Vicente Huidobro y el problema filosófico de la traducción», en *Boletín de estudios de filosofía y cultura Manuel Mindán*, 2, págs. 128-135.



- DE MICHEL, Mario (2000), *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial.
- DERRIDA, Jacques (2003), *De la Gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- ELLIS, Keith (1999), «Vicente Huidobro y la primera guerra mundial», en *Hispanic Review*, 67, 3, págs. 333-346.
- HEIDEGGER, Martin (2016), *Cartas sobre el Humanismo*, Madrid, Alianza Editorial.
- HUIDOBRO, Vicente (2015), *Textos inéditos y dispersos*, Santiago, Ediciones Tácitas.
- (2013), *Manifiestos*, Santiago, Mago Editores.
- (2012), *Altazor*, Santiago, Editorial Ocho Libros-Fundación Vicente Huidobro.
- (2001), *El ciudadano del olvido*, Santiago, LOM Ediciones.
- (1996), *Poesía y poética. 1911-1948*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1916), *Adán*, Santiago, Imprenta Universitaria.
- (1914), *Pasando y pasando*, Santiago, Imprenta Universitaria.
- MANSILLA, Sergio (2020), «La poesía del lenguaje. En torno a la creatividad de las palabras», en *Alpha*, 50, págs. 243-262.
- SCHOPF, Federico (2000), *Del vanguardismo a la antipoesía*, Santiago, LOM Ediciones.
- WEITZ, Morris (1956), «The Role of Theory in Aesthetics», en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15, págs. 27-35.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1999), *Investigaciones Filosóficas*, Barcelona, Ediciones Altaya.



Philobiblion

RESEÑAS



Saga de Bárð As de Snaefell. Saga de los vikingos de Jóm, edición de Santiago Ibáñez Lluch, Madrid, Miraguano Ediciones.

SERGIO FERNÁNDEZ MORENO
Universidad Autónoma de Madrid

En *Literaturas germánicas medievales* el escritor argentino Jorge Luis Borges afirmaba que las antiguas creencias paganas habitaron siempre la nostalgia de los escritores de la Edad Media escandinava, a pesar de que muchos de ellos ya se habían convertido al cristianismo cuando acometieron la tarea de retratar a sus antepasados. La *Saga de Bárð As de Snaefell*, publicada este año por Miraguano Ediciones, es un buen ejemplo de ello. En efecto, ya desde la introducción el editor —Santiago Ibáñez Lluch— explica muy atinadamente que los protagonistas de la historia, Bárð y su hijo Gest, han de entenderse como símbolos «del paganismo que agoniza y muere» (21). De hecho, a diferencia de lo que ocurre en otras *Íslendingasögur* —esto es, en otras de las sagas que recogen las vivencias de los pobladores de Islandia desde finales del siglo IX hasta la segunda mitad del siglo XIII—, el personaje principal hace gala de una serie de habilidades sobrenaturales que lo emparentan más con criaturas como los ogros y los trols que con seres humanos de carne y hueso.

Pero si la primera de las narraciones contenidas en este volumen cuenta las aventuras de Bárð y Gest engarzando la historia de Islandia con episodios fabulosos de origen folclórico, la *Saga de los vikingos de Jóm* relata, como señala Ibáñez Lluch en la introducción,

la fundación de un enclave guerrero en el sur del Mar Báltico, Jómsborg, y de una sociedad, hermandad o banda de aguerridos vikingos daneses que en cierta ocasión, con la mente obtusa por los vapores del alcohol, jura organizar una violenta incursión contra el *jarl* Hákon de Noruega que finalizará trágicamente en la batalla de Hjørungavåg (29).

En este sentido, a pesar de la escasa fiabilidad histórica de la saga, la narración destaca por el aliento épico que destilan algunos de sus episodios, como el momento en que uno de los guerreros daneses afronta su decapitación afirmando lo siguiente: «No tendría yo presentes las leyes de los vikingos de Jóm si temiera la muerte o profiriera palabras de temor. Solamente se muere una vez» (224).



Asimismo, resultan memorables los pasajes en que los protagonistas hacen uso de la ironía para comentar alguno de los acontecimientos de la trama, tal y como demuestran las palabras que Búi pronuncia después de que —literalmente— le partan la cara en dos mitades: «Muy desagradable les parecerá ahora a las jóvenes danesas tener que besarnos en Bornholm» (219).

De acuerdo con Borges, William P. Ker ya anotó en *Epic and Romance: Essays On Medieval Literature* que no era infrecuente que las sagas sorprendieran al lector poniendo dichos insólitos en boca de los personajes que estaban a punto de morir. Pero, además, el autor de *El Aleph* define el estilo de la *Heimskringla* —una colección medieval de narraciones sobre los reyes de Noruega— con un rasgo también muy presente en la *Saga de los vikingos de Jóm*: el laconismo. En concreto, la versión de esta obra que Miraguano ofrece a sus lectores destaca por la concisión con que se relatan los hechos, lo cual, según el editor, se debe a la fuente utilizada para su traducción, el *Codex Holmianus*, que transmite íntegramente el texto de la saga «imprimiéndole un estilo marcadamente lacónico, haciendo gala de un pulso narra-

tivo verdaderamente excepcional, rico en matices dramáticos, próximo al patetismo en ocasiones y desbordante de [...] aliento épico» (40).

Sin embargo, en la introducción Ibáñez Lluch no se limita a indicar las ediciones que toma como punto de partida para llevar a cabo su labor, sino que, además, ofrece provechosas explicaciones sobre los rasgos de las sagas que podrían resultar chocantes a un lector contemporáneo. Así, el editor explica que la abundancia tanto de topónimos como de relaciones de parentesco en la *Saga de Bárð* contribuye a cimentar la veracidad de una trama «que pretendía presentarse en su momento como obra histórica y no de ficción» (14). Por otro lado, de acuerdo con Ibáñez Lluch, la *Saga de los vikingos de Jóm* debe algunas de sus peculiaridades a la influencia de las *fornaldarsögur* ('sagas de los tiempos antiguos'), las *Íslendingasögur*, la *Heimskringla* de Snorri Sturluson o la Biblia. Entre ellas destaca la técnica que Marina Mundt conoce, según el editor, como «terna épica» (31) y que consiste en reunir en grupos de tres algunos de los acontecimientos fundamentales de la historia.



Por último, cabe destacar que la interesante información que Ibáñez Lluch recoge en las primeras páginas del volumen se ve enriquecida por un completo aparato crítico que el editor utiliza para ayudarnos a contemplar algunos de los acontecimientos de las sagas a la luz de las costumbres del mundo escandinavo medieval, así como de otras narraciones que recogen eventos similares. Además, la concienzuda labor de traducción llevada a cabo por este crítico no solo puede apreciarse en las notas que tratan de esclarecer las diversas posibilidades

interpretativas de un mismo término, sino también en la breve separata que incluye este volumen y que recoge, tras una breve introducción, los poemas escáldicos recitados en la *Saga de Bárð* y en la *Saga de los vikingos de Jóm*. En suma, la edición que Miraguano ofrece de estas sagas resulta de interés no solo por el ágil pulso narrativo con que estas historias relatan las hazañas de sus héroes y vikingos, sino también por la capacidad de Santiago Ibáñez Lluch para acercarnos a una cultura remota y, a un tiempo, sembrada de leyendas.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, *Entre corsarios y cautivos. Las comedias bizantinas de Lope de Vega, su tradición y su legado*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2019, 372 págs.

JUAN CEREZO SOLER

El estudio de los géneros literarios, o mejor, de aquellos que se dieron en llamar subgéneros, series o incluso grupos temáticos, halla en el teatro del Siglo de Oro un campo de análisis infinito; bien dividido en parcelas, sí, pero infinito. De una de esas parcelas se ocupa Daniel Fernández Rodríguez en su libro titulado *Entre corsarios y cautivos* (Iberoamericana Vervuert, 2019), donde estudia a fondo el género bizantino –o de viajes, o griego, o de aventuras– y su presencia como clase bien definida dentro de las comedias de Lope de Vega.

El tal grupo de comedias bizantinas –en otra parte llamadas también «turquescas»– del Fénix que da cuerpo al estudio vendría a ser un tramo numeroso y bien cohesionado, que atravesaría de principio a fin todo su quehacer dramático: *El Grao de Valencia* (1590), *Jorge Toledano* (1595-1596), *La viuda, casada y doncella* (1597), *El Argel fingido y renegado de amor* (1599), *Los tres diamantes* (1599), *La pobreza estimada* (1600-1603), *Los esclavos libres* (1602), *La doncella Teodor* (1608-1610) y *Virtud, pobreza y mujer*

(1615). Arranca el doctor Fernández Rodríguez con un recorrido por la vida del género desde sus orígenes –trasladando los esquemas y motivos propios de la novela griega a las tablas del XVI-XVII– hasta el punto de mayor popularidad, allí donde las obras alcanzarían su cumbre estética y formal; todo en una coyuntura histórica marcada por el conflicto con el corso en el Mediterráneo y su más sangrante consecuencia: el cautiverio de cristianos en enclaves norteafricanos. Asunto este último, como bien nos ilustra el autor, central en todas las obras recogidas como bizantinas (p. 35). El género vendría, pues, a remozarse a través de un volcado directo de los motivos que daban forma a la novela clásica de aventuras –las de Aquiles Tacio y Heliodoro, principalmente– a un espacio real, de plena actualidad, sustituyendo el naufragio o el rapto marítimo en lejanos y exóticos paisajes imaginarios por una topografía real, reconocible para el lector y, sobre todo, para el espectador contemporáneo. El trasfondo, no obstante, es prácticamente el mismo: tanto estas



como aquellas limitan el cautiverio a su funcionalidad estrictamente narrativa, tratándolo como otro de tantos obstáculos –acaso el más duro de todos, pero no el único– que ha de sortear la pareja de amantes protagonista hasta su reencuentro.

En su prehistoria del género, Fernández Rodríguez parte de la novela griega para reconstruir, con absoluto rigor, la forma en que, poco a poco, llegaría a los Siglos de Oro como un género capaz de «satisfacer el gusto del público lector y, a la vez, ofrecer una modalidad narrativa apta para preceptistas, erasmistas y moralistas» (p. 27). Los ya mencionados autores clásicos serían, pues, rescatados por los *novellieri* italianos, que no solo traducirían muchos de los textos sino que asimilarían su patrón genérico y lo incorporarían a sus creaciones. Tanto pasa, también, con no pocos novelistas españoles que, a imitación de los italianos, ensayarían esta fórmula. Todos son anteriores al nacimiento del género en su versión teatral, pero introducen un elemento que, llegado el caso, será fundamental: el trasunto religioso, coherente con el marco doctrinal de la Contrarreforma. A diferencia de sus antecedentes clásicos o medievales, la nueva novela de viajes o de aventuras, vamos a decir ‘a lo

bizantino’, redimensiona al viajero protagonista como peregrino, y al periplo de su aventura como una suerte de *peregrinatio* donde, a través de la prueba, se va acrisolando su fe (p. 35).

Novellieri y novelistas –italianos y españoles– no son los únicos eslabones en la tradición que el doctor Fernández Rodríguez intenta reconstruir (pp. 70-73) para llegar al bizantino como género teatral. Incluye en su comentario cualquier texto escrito o publicado con referencia, más o menos directa, al cautiverio en tierras africanas, acaso uno de los problemas más graves para la sociedad áurea y, en consecuencia, uno de los temas más recurrentes en su literatura. Y aquí caben cómodamente desde las *Selvas* de Contreras (1565) o las “*Patrañas*” de Timoneda (1567) hasta las novelas de Salazar (1563-1566), los diarios pseudoliterarios de Gracián Dantisco (1593), los relatos fronterizos o moriscos, las relaciones de sucesos y hasta los romances de cautivo (pp. 80-87). Todos vendrían, en mayor o menor medida, a configurar el género bizantino en torno a la experiencia de cautiverio –ya en el Norte de África o en Turquía–, a la liberación del protagonista y su posterior viaje de retorno al hogar.



Vistas y comentadas en profundidad las obras que allanarían el terreno para que el género florezca en la comedia, Fernández Rodríguez nos introduce de pleno en el abundante corpus teatral recopilado, todo él escrito, en su mayoría, entre los años setenta y ochenta del siglo XVI. Juan de la Cueva, Herrero, Cervantes, Cepeda y Lope de Vega serían los autores principales, los que más y con mayor conciencia se acercaron al género bizantino en teatro mientras duró el drama fronterizo en el Mediterráneo. De todos ellos se ofrece comentario sosegado, más que suficiente para ubicar la línea vital del propio género, pero acierta el autor a detenerse en la oposición Lope / Cervantes, tan del gusto de cervantistas y lopistas por igual. Si Lope es el autor más prolífico para el género bizantino en teatro, Cervantes le iría inmediatamente detrás, pues su ciclo teatral de cautiverio –en total cuatro obras, cinco si tenemos en cuenta *La conquista de Jerusalén*– es, en palabras de Rey Hazas, «el grupo temático más definido y amplio del quehacer dramático cervantino» (1994: 29). Sin embargo, aunque rivalicen también aquí en cantidad, se separan en cuanto a la forma de plantear el propio género:

Si Cervantes se propone conmover al auditorio y despertar su misericordia, lo que le lleva incluso a emplear mecanismos del horror de raigambre senequista, para Lope, en cambio, el cautiverio es sencillamente un tema de actualidad y un recurso literario de moda capaz de generar intriga, emoción y sonrisas en los corrales (p. 113).

Capítulo este, el del teatro bizantino, turquesco o de cautiverio, en el que puede leerse, a la luz de lo que escribe Fernández Rodríguez, el enésimo encontronazo que tuvieron los dos escritores más grandes de su época. Concluye, pues, reclamando un espacio para este género teatral, abundante y bien definido desde sus mismos orígenes; y declarando con elocuencia que, a desdén de un Cervantes quizá un poco más experimental, habría de ser Lope de Vega su cabeza visible. Tal es así, dejando al margen los juicios particulares sobre la calidad de uno u otro, porque es Lope el que mejor intuyó la rentabilidad literaria que tendría el cautiverio sobre el esquema bizantino; quien mejor supo «explotar dramáticamente el miedo y la incertidumbre de los espectadores» (p. 296) y, en fin, quien mejor tradujo la antigua receta clásica de aventuras a la topografía de la nueva frontera norteafricana.

