

**Doctorado en Letras**

Tesis presentada para la obtención del grado de Doctor en Letras

**MUERTES TEMPRANAS:**

**VINCULACIONES ENTRE LITERATURA, PINTURA Y CULTURA POPULAR.**

**RELACIONES, DESPLAZAMIENTOS, CONTACTOS**

*Doctorando*

Pablo Javier Sosa

*Directora*

Dra. María Cristina Dalmagro

Catamarca, julio de 2021



## DEDICATORIA

Este trabajo está dedicado a la memoria de

† Patricia Andrea (Patu) [31.03.1979- 20.09.1987]

† Luisito Ángel [19.11.1999 – 20.11.1999]

## AGRADECIMIENTOS

A mi esposa Cristina, quien, en su silencioso y amoroso apoyo, me sostuvo a lo largo de estos años de investigación, lo hizo antes, lo hizo siempre, y lo sigue haciendo

A mis cuatro hijos, Maxi, Pau, Juli y Cami, hoy todos estudiantes universitarios, quienes, habiendo sido testigos del tránsito de un papá que simulaba poder con todo a un papá que requería de su ayuda, de su comprensión y de su empuje joven, no dudaron en comprometerse conmigo, en apoyarme y en escucharme

A mi Madre, Perlita, por todo en cada día y en cada detalle, *siempre*

A mi tía madrina Alicia, por su fe, que a mí me falta, y con la cual ha suplido mis carencias

A mi tío Toño, porque me ha apoyado siempre y ha creído en mí en lo laboral, en lo académico y en lo personal

A Cristina Dalmagro, quien desde que nos conocimos en 2010 ha estado académica y afectuosamente a mi lado, me ha incentivado siempre y ha sido un salvavidas en momentos de *catábasis* anímica

A mi amigo Ramón Esteban Chaparro, quien gentilmente ha sido el nexo para acceder a información sobre léxico quichua en Santiago del Estero. Y, más importante aún, por su amistad y su apoyo constantes

A Liliana Cajal, quien se comprometió afectuosamente con mi investigación y desde España me mandaba información valiosísima, de acceso prácticamente imposible para mí, como la digitalización que ella misma hizo de revistas publicadas durante la Guerra Civil Española, y el envío de libros agotados en la Argentina

A Judith Moreno, quien aceptó leer partes de este trabajo referidas a la literatura en Catamarca y me ha hecho sugerencias valiosas

A mis estudiantes, hoy muchos ya colegas, de la carrera *Profesorado y Licenciatura en Letras* de la Universidad Nacional de Catamarca, porque con ellos he compartido textos, ideas y discusiones sobre muertes, muertes tempranas e infancia en las literaturas de la Argentina

Y a tantos otros, anónimos, que en congresos o reuniones académicas se acercaron generosamente para aportarme un dato, sugerirme un libro o interesarse por el tema, actitudes siempre bienvenidas y aliciente para continuar la marcha

## NOTA ACLARATORIA

A lo largo de este trabajo se reproducen textos literarios y pinturas. Su inclusión se enmarca dentro de los términos de uso exclusivamente académicos y sin fines de lucro. Cada texto y cada pintura incluyen, en el lugar correspondiente, los datos bibliográficos completos y el lugar desde el que han sido consultados y extraídos.

### SISTEMA DE REFERENCIAS INTERNAS USADO EN ESTE TRABAJO

El trabajo está organizado en capítulos, cada uno de los cuales se desagrega en párrafos identificados con números arábigos sucesivos y jerárquicamente dependientes, con el fin de ayudar a la rápida identificación de un sitio específico. Cuando es necesario recordar un párrafo en particular, en el que ya hemos tratado un asunto similar o que será tratado próximamente, utilizamos, entre paréntesis, el siguiente modo: (§ 5.2.1.) Si el envío tiene como objeto la confrontación o ampliación de un asunto ya tratado o que ha sido abordado con mayor profundidad, se utiliza antepuesto el símbolo →. En estos casos, utilizamos el siguiente modo de referencia: (→ § 5.2.1.).

Así (§ 5.2.1.) significa “desarrollamos este mismo tema en el capítulo 5, párrafo 2, ítem 1.”

Si la referencia es (→ § 5.2.1.), significa, además de lo anterior, que “sugerimos la relectura con el fin de ampliar, confrontar o revisar este mismo tema en el capítulo 5, párrafo 2, ítem 1.”



## TABLA DE CONTENIDO

### ÍNDICE GENERAL

Dedicatoria	2
Agradecimientos	3
Nota aclaratoria	4
Sistema de referencias internas usado en este trabajo	4
<b>Presentación</b>	<b>10</b>
<b>Capítulo 1</b>	
<b>Muertes tempranas. Desafíos, recorridos, perspectivas</b>	
1.1. Tema de investigación	17
1.1.1. Interrogantes	17
1.1.2. Perspectivas: desde dónde miraremos el problema de investigación	20
1.2. El corpus, una construcción permeable	23
1.2.1. Nuestra propuesta de corpus	24
1.2.1.1. Milagros y romances de procedencia popular	25
1.2.1.2. Poemas, relatos, cuentos y novela	25
1.2.1.3. Pinturas	26
1.3. Hipótesis y objetivos	27
1.4. Estado de la cuestión	28
1.5. Marco teórico-metodológico	34
1.5.1. Tematología: definición. Breve recorrido	35
1.5.2. Tema, motivo y otros términos operativos. Dificultades terminológicas. Síntesis	42
1.5.2.1. Tema	43
1.5.2.2. Motivo	45
1.6. Muertes tempranas. Una propuesta de definición	47
1.6.1. Muertes de ángeles, de párvulos, de criaturas: nuevo dilema terminológico	48
1.6.2. Infanticidio, filicidio y libericidio	50
1.6.3. Una dimensión diferente para dar nombres: los textos marcan el camino	52
1.7. Cultura popular: enfoque transdisciplinario y dialógico	54
<b>Capítulo 2</b>	
<b>Muertes tempranas: mirada longitudinal y panorámica del corpus</b>	
2.1. Antecedentes y ramificaciones de un itinerario	59
2.2. Tres antecedentes de muertes tempranas en el último tercio del siglo XIX	60
2.2.1. El cuerpo segado	60
2.2.2. El cuerpo mutilado	62
2.2.3. El cuerpo ausente	65
2.3. Lectura longitudinal del corpus	68
2.3.2. Motivo y cronotopo: algunas precisiones	72
2.3.3. Primera fase (1915-1936): cronotopo de la sacralidad	75
2.3.3.1. El cuerpo resucitado: milagro de la niña Ana de la Vega	76
2.3.3.2. El cuerpo dormido: “Canción de cuna para Mercedes muerta”	80
2.3.4. Segunda fase (1936-1964): cronotopo de la lucha por la vida	85
2.3.4.1. El cuerpo desangrado	86
2.3.5. Tercera fase (1964-1989): cronotopo del umbral	89
2.3.5.1. Sexualidad y cruce del umbral	91

2.3.6.	Cuarta fase (1989-2001): cronotopo de la memoria _____	94
2.3.6.1.	El niño desamparado _____	96
2.4.	Recapitulación _____	98

### Capítulo 3

#### Muertes tempranas y fe cristiana en el cancionero popular y en la miraculística mariana del NOA

3.1.	La cultura del noroeste argentino: punto de partida _____	99
3.2.	Martirio, filicidio y fe cristiana _____	103
3.2.1.	Orígenes y desarrollo de la historia de Catalina _____	104
3.2.2.	Versiones y variantes del martirio de Catalina _____	106
3.2.3.	El martirio como motivo central _____	109
3.2.4.	Catalina y el marinero que cayó al agua _____	111
3.3.	Relatos de milagros: ¿testimonios, documentos o ficciones? _____	114
3.3.1.	La colección de la Información Jurídica (Colección Larrouy) _____	116
3.4.	Resurrección, transgresión, castigo _____	121
3.4.1.	Elementos recurrentes y antecedentes hispanomedievales _____	122
3.4.1.1.	María como aquaeductus _____	122
3.4.1.2.	Castigo ejemplarizante _____	124
3.4.1.3.	Castigo ejemplarizante y perdón _____	126
3.5.	Recapitulación _____	133

### Capítulo 4

#### Muertes tempranas en la poesía de García Lorca. Una lectura

4.1.	Recuperación poética de la infancia _____	137
4.2.	Corpus lorquiano sobre muertes tempranas _____	141
4.3.	Motivos líricos o microtextuales _____	144
4.4.	Complejos motivicos estructurantes _____	146
4.4.1.	Cuna-barca-ataúd: el viaje marítimo de los niños muertos _____	147
4.4.1.1.	Asociados a la nieve en García Lorca _____	147
4.4.1.2.	Reminiscencias clásicas en un poema de Rafael Alberti _____	149
4.4.2.	Alas-vuelo-viaje: la ascensión de los niños muertos _____	152
4.4.2.1.	Muerte y ascenso _____	152
4.4.2.2.	Muerte y fatalidad _____	155
4.4.2.3.	Muerte y fracaso _____	158
4.4.3.	Agua-pozos-fuentes-estanques: muertes tempranas por ahogamiento _____	161
4.4.3.1.	Agua y espadas _____	162
4.4.3.2.	Serenidad del ahogado _____	163
4.4.3.3.	Muerte y adolescencia _____	165
4.4.3.4.	Muerte y (auto)conocimiento _____	170
4.4.4.	Martirizados y solitarios _____	172
4.4.4.1.	Una santa gitana _____	172
4.4.4.2.	Unos ojos en soledad _____	176
4.5.	Recapitulación _____	177

### Capítulo 5

#### Muertes tempranas en el contexto de la Guerra civil española y de su inmediata posguerra

5.1.	Guerra civil española _____	180
5.2.	El Romancero General de la Guerra Española _____	183
5.2.1.	Víctimas colaterales: el niño campesino _____	186
5.2.2.	Víctimas colaterales: la niña-escudo _____	188
5.2.3.	Víctimas colaterales: los desterrados y hambrientos _____	191
5.3.	Un poema de Aleixandre _____	193

5.3.1.	Pluma o fusil _____	195
5.3.2.	Diseminación del sujeto y recursos estilísticos _____	199
5.4.	La voz íntima. Un poema de Luis Cernuda _____	201
5.5.	Dos poemas de Ángela Figuera Aymerich _____	209
5.5.1.	Censura, compromiso social y perspectiva feminista _____	210
5.5.2.	Mortinato y evocación maternal _____	212
5.5.3.	Los niños vietnamitas _____	215
5.6.	Recapitulación _____	217

## Capítulo 6

### Muertes tempranas y liminalidad

6.1.	Regreso al punto de partida _____	219
6.2.	Voces de la periferia _____	223
6.3.	Iniciación y umbral. El sujeto en tránsito _____	226
6.4.	Cuatro modos de liminalidad en los textos narrativos _____	230
6.4.1.	Liminalidad y sexualidad _____	230
6.4.2.	Liminalidad y trabajo _____	236
6.4.3.	Liminalidad y fatalidad durante el embarazo _____	243
6.4.3.1.	El niño malogrado: primer caso de aborto espontáneo _____	243
6.4.3.2.	“Shullusca”: guiño al lector y clave de lectura _____	248
6.4.4.	Liminalidad y vuelco del mundo _____	250
6.5.	Liminalidad en textos líricos _____	253
6.5.1.	El poema como una transparencia _____	253
6.5.2.	El poema, un modo de nombrar lo inefable _____	257
6.6.	Recapitulación _____	261

## Capítulo 7

### Muertes tempranas, memoria y escritura

7.1.	El retorno de la democracia y el protagonismo de la memoria _____	263
7.2.	Principales núcleos temáticos de Letargo _____	269
7.3.	Una novela acerca del olvido _____	275
7.3.1.	Retorno, suspenso, comienzo _____	275
7.3.2.	“Todavía sucede dentro de mí”: articulación de las tres miradas en la vida de Déborah _____	277
7.4.	Motivos de amplia trayectoria en la tradición literaria occidental _____	282
7.4.1.	Los viajes de Déborah _____	283
7.4.1.1.	Viaje y escritura _____	283
7.4.1.2.	Viaje, anagnórisis y catarsis _____	285
7.4.1.3.	Viajes iniciáticos y liminalidad: sexualidad y ceguera _____	287
7.4.2.	La cuna vacía _____	290
7.5.	Relaciones intratextuales _____	291
7.6.	“Dios mío, hija, estás gruesa otra vez”: segundo caso de aborto espontáneo _____	293
7.7.	Dolor de madre: fuerza viva de los sentimientos y suicidio _____	295
7.8.	Recapitulación _____	297

## Capítulo 8

### Muertes tempranas en la pintura latinoamericana. Kahlo, Portinari, Guayasamín

8.1.	Delimitación y alcances _____	301
8.1.1.	Motivos, cronotopía y códigos culturales compartidos _____	301
8.1.2.	Artistas y obras _____	304
8.2.	Frida Kahlo _____	305
8.2.1.	Henry Ford Hospital (La cama volando) (1932): tercer caso de un aborto espontáneo _____	305
8.2.2.	El difuntito Dimas Rosas a los tres años de edad (1937): velorio del angelito _____	311

8.3.	Candido Portinari _____	317
8.3.1.	Criança morta (1944): migración forzada y prefiguración de la muerte _____	318
8.3.2.	Niñez y cronotopía de la lucha por la vida: los niños y el sentido social del arte _____	322
8.3.3.	Desplazamientos temáticos: un mismo problema en cinco artistas _____	324
8.4.	Oswaldo Guayasamín _____	326
8.4.1.	Las nociones de “piel afuera” y “piel adentro” y sus series pictóricas _____	326
8.4.2.	“Los niños muertos”, otras víctimas colaterales _____	329
8.4.3.	Ataúd blanco: cuerpo ausente, silencio y resignación _____	333
8.5.	Recapitulación _____	337
<b>Conclusiones</b> _____		340
<b>Referencias bibliográficas</b>		
A.	Obras artísticas e históricas _____	353
A.1.	Textos literarios, históricos y testamentarios _____	353
A.2.	Pinturas _____	355
B.	Teoría y metodología _____	356
C.	Estudios, ensayos, textos de divulgación _____	359
D.	Diccionarios, enciclopedias y manuales _____	375
E.	Archivos de video disponibles en la web _____	376
<b>Anexos</b> _____		377
<i>Sección A</i>		
	Facsímil VII – Principio de la declaración del 1 <sup>er</sup> testigo de la Información Jurídica _____	378
	Testimonio N° 1. Don Juan Antonio de la Vega – 25 de Abril de 1764. _____	379
	Testimonio N° 48. Juan Castro Pardo, esclavo de la Virgen – 19 de Octubre de 1764 _____	381
	Romance de la luna, luna _____	383
	Martirio de Santa Olalla _____	383
	Casida del herido por el agua _____	385
	Niña ahogada en el pozo _____	385
	Noiturno do adoescente morto _____	387
	Oda a los niños de Madrid muertos por la metralla _____	388
	El niño campesino _____	390
	Los desterrados _____	392
	La toma de Caspe _____	393
	Los niños _____	394
	El hacha _____	395
	De oreja a oreja _____	399
	El inocente _____	402
	Lo que es el destino, no! _____	409
	El Malogrado _____	411
<i>Sección B</i>		
	Nómina de obras de arte que tematizan muertes tempranas _____	413
	En la literatura española _____	413
	En la literatura hispanoamericana y argentina _____	413
	En la pintura latinoamericana _____	414
	En la pintura española _____	414
	En la música _____	415

## ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. <i>La cuna vacía</i> (1871) de Manuel Ocaranza	66
Fig. 2. Imagen de Mercedes, en una foto familiar	148
Fig. 3. Primera publicación impresa del “Romance de la luna luna”	155
Fig. 4. <i>The “military” practice of the rebels. If you tolerate this your children will be next</i>	197
Fig. 5. <i>La niñera de los pobres</i> . Grabado en madera de Emilia Prieto 198	
Fig. 6. <i>Henry Ford Hospital (La cama volando)</i> (1932) de Frida Kahlo.	306
Fig. 7. <i>El difuntito Dimas Rosas a los tres años de edad</i> . (1937) de Frida Kahlo	313
Fig. 8. <i>Criança morta</i> (1944) de Candido Portinari	321
Fig. 9. <i>Los niños muertos</i> (1941) de Oswaldo Guayasamín	330
Fig. 10. <i>Ataúd blanco</i> (1955) de Oswaldo Guayasamín	334

## ÍNDICE DE POEMAS COMPLETOS INCLUIDOS EN EL CUERPO DE LA TESIS

Canción de cuna para Mercedes muerta	82
A) El martirio de Santa Catalina	107
B) Se me ha perdido una niña	107
C) [En Cádiz hay una niña]	108
D) Santa Catalina –I	108
Candil	139
Nana del niño muerto	149
A Mercedes en su vuelo	152
Gacela del niño muerto	159
Narciso	170
Niño muerto	203
Muerto al nacer	212
Lucía Sánchez	254
El angelito	259

## PRESENTACIÓN

Mi interés por las muertes tempranas como tema de investigación en el campo de las literaturas hispánicas ha tenido un largo camino. Se ha manifestado tímidamente en lecturas variadas, que han motivado que hiciera un rastreo y luego un punteo de aquello que iba encontrando, sin otra finalidad más que la curiosidad. No se insinuaba en ese momento un propósito académico. Me llamaban la atención casos como las Momias de Llullaillaco tanto como aquellos que tematizaba la literatura. Y dentro de esta, sin distinción de épocas ni de autores. La variedad de notas sueltas, muchas perdidas, ha ido generando paulatinamente el deseo de unificarlas con cierto cuidado. En 2010, fruto de esa curiosidad, decidí preparar un curso de grado para estudiantes y público en general que, junto a otros colegas que aceptaron mi invitación, ofrecimos en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Catamarca. Ese acontecimiento ha sido el primer incentivo para una puesta en orden de mis anotaciones, muchas dispersas y, en cierto modo, anárquicas por el modo en el que las registraba. En aquel momento, dado el perfil de los colegas que se sumaron a la propuesta, buscamos dar un panorama del tema, el que, aunque muy precariamente, ya se insinuaba arduo. Con ese primer envión, más anímico por la respuesta de los asistentes que académico por el ámbito en el que sucedió, decidí sistematizar el registro de lecturas y observaciones alrededor de las muertes tempranas. En 2012, gracias a la obtención de una beca para una estancia de investigación en la Universidad de Salamanca, España, tuve la oportunidad, en el marco del Máster en Estudios Latinoamericanos que se imparte en el Instituto de Iberoamérica, de ofrecer un recorte sobre este tema. Aunque la mayor parte del tiempo me ocupaba la redacción de mi tesis de Maestría en Culturas y Literaturas Comparadas, aproveché esa circunstancia para redactar unas páginas que, en forma de conferencia, pronuncié bajo el título “Muertes tempranas: discurso e imaginario en torno a un motivo recurrente en la cultura del noroeste argentino (NOA)”. Mi atención estuvo focalizada en la ficcionalización de la muerte de niños en el NOA, aunque la recopilación de material ya me hacía prever la posibilidad de un estudio de mayor extensión y profundidad. Proseguir los estudios sistemáticos en el Doctorado en Letras de la Universidad Nacional de Córdoba ha sido la ocasión oportuna para repensar un proyecto más ambicioso. Empecé la tarea con ansiedad y con optimismo. La curiosidad siempre estuvo, y continúa.

El necesario recorte del objeto de estudio hizo que ajustara exclusivamente el tema al marco de las literaturas escritas en lengua española durante el siglo XX y a sus probables

relaciones temáticas con otras áreas del arte, como la pintura. La decisión de asumir la investigación estuvo apoyada en varias razones que, creo, justifican el esfuerzo y la dedicación. Al preparar el curso dictado en 2010 ya se advertía que los textos literarios que tematizan la muerte de un niño son muchos, variados en género y en contextos de producción. Paralelamente, la bibliografía respecto de este mismo tema se mostraba cada vez más amplia y daba la impresión de ser casi inmanejable. También comenzaba a darme cuenta de que los abordajes, aunque múltiples, eran parciales, en muchos casos sin sistematización o en el marco general de la muerte como *tema global*, siempre si nos circunscribimos al estudio temático de autores contemporáneos. Junto a una nutrida lista de textos que tematizan muertes tempranas, también los hay que se refieren a estas pero desde una perspectiva disciplinar ajena a los estudios literarios y a periodos históricos distantes del recorte que intentaba acotar.<sup>1</sup> Por ejemplo, y a modo muy somero en la referencia, el tema incluye casos que van desde la tragedia griega antigua (*Medea* de Eurípides),<sup>2</sup> los mitos (la historia de Atreo y Tiestes)<sup>3</sup> y los himnos latinos de Prudencio (*Santa Eulalia*),<sup>4</sup> se desplazan por buena parte de la literatura española, en especial la producida a fines del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX (Selgas,

---

<sup>1</sup> En cuanto a períodos como la Antigüedad y la Edad Media hay abundantes estudios sobre la infancia, sobre la muerte y la infancia y sobre la muerte en general, dentro del cual se hacen menciones puntuales a la muerte de niños. Véase, por ejemplo, Sevilla Conde 2012 y Eleanor Scott 1999 y 2000, aunque ninguno de los casos mencionados haga un abordaje desde la crítica literaria.

<sup>2</sup> Si bien hay precedentes al tratamiento que propone Eurípides (*ca.* 484 a.C. – 406 a.C.) del mito, según Grimal (1989 [1951], p. 338): “Eurípides fue el primero en afirmar que los hijos de Medea habían sido muertos por su madre. En la versión anterior eran lapidados por los corintios, quienes los castigaban de este modo por haber llevado a Creúsa el vestido y las joyas”. Véase *s.v.* Medea. La versión de Eurípides se habría presentado por primera vez en 431 a.C. El drama pone en escena el compromiso de matrimonio de Jasón con la hija del rey de Corinto (Creonte), ante lo cual Medea se ve deshonrada. Por esta razón, al ser desterrada, pide un día de plazo durante el cual trama la venganza. Para ello, decide utilizar a sus hijos como portadores de regalos destinados a la futura esposa, obsequios que estaban envenenados. Después de esto, Medea asesina a sus hijos y huye. “Medea: -Amigas, decidido tengo el matar al punto / a mis hijos y luego el marcharme de esta tierra” (vv. 1236-1237, versión rítmica castellana de Manuel Fernández-Galiano). En el ámbito de la literatura medieval española, Biglieri (2005) estudia la versión alfonsí del mito de Medea y se refiere al infanticidio así como, en varias de sus notas, a bibliografía específica sobre las muertes de niños en la Antigüedad y la Edad Media.

<sup>3</sup> Atreo y Tiestes son hermanos, cuyo odio mutuo provoca venganzas con consecuencias terribles para ambos, entre las que se cuentan el asesinato de los hijos y el posterior despedazamiento y cocción. La relación entre hermanos que luchan por el poder y genera odios, envidias y venganzas es un tema de tratamiento vasto en la literatura, desde los casos emblemáticos de Abel y Caín relatado en la Biblia, el de Rómulo y Remo en la literatura latina o el caso de Atreo y Tiestes que referimos hasta otros más cercanos a nosotros en el tiempo como *Abel Sánchez* (1917) de Unamuno. Si bien en este último caso se trata de la historia de dos amigos, Joaquín Monegro y Abel Sánchez, “Aprendió cada uno de ellos a conocerse conociendo al otro. Y así vivieron y se hicieron juntos amigos desde nacimiento, casi más bien *hermanos de crianza*” (1998, 85, cursivas nuestras).

<sup>4</sup> Aurelio Prudencio Clemente (348 d.C. - 410) es un poeta hispanolatino, considerado uno de los mejores poetas cristianos de la Antigüedad. Entre sus obras se destaca el *Peristephanon* o *Libro de las coronas de los mártires*, una colección de himnos dedicados a algunos mártires, entre los cuales figuran mártires españoles como Santa Eulalia de Mérida. Sobre este libro y la historia de Eulalia en España, véase en este trabajo la sección § 4.4.4.1.

Bécquer; García Lorca, Alberti, Figuera Aymerich, Aleixandre, Cernuda)<sup>5</sup> y cubren un gran segmento de la literatura hispanoamericana y argentina en este mismo periodo (Echeverría, José Hernández; Rulfo, Juan José Hernández, Daniel Moyano, Horacio Quiroga y otros menos conocidos como Juan Bautista Zalazar o José Cerda Rodríguez).<sup>6</sup> Es clásico y ampliamente difundido y revisitado el ejemplo de la matanza de niños ordenada por Herodes que se relata en la Biblia, de desarrollo profuso en la iconografía.<sup>7</sup> En efecto, la comprobación empírica de la existencia de textos sobre muertes tempranas, de bibliografía que aborda el tema, así como de un amplio corpus aún no estudiado (miraculística o literatura no canónica, por ejemplo) ha alentado la decisión de proponer una mirada de conjunto que pudiese dar cuenta sistemáticamente del fenómeno en el marco de los estudios literarios comparados y de la relación de estos con otras áreas del arte. Es decir, el tema se muestra desde un principio como un espacio apropiado para un estudio en profundidad. En otras palabras, vista la vacancia, decidí emprender el desafío, convencido de que es posible hacer una auténtica contribución al tema. Las páginas que siguen intentan responder a este desafío.

El trabajo está organizado en ocho capítulos y una conclusión general. Como la propuesta es estudiar las muertes tempranas en el ámbito de las literaturas hispánicas, en un periodo que abarca el siglo XX, y sus probables vinculaciones con la pintura y con textos provenientes de la cultura popular, ha sido necesario delimitar con precisión el tema de la investigación y los desafíos, los recorridos metodológicos y las perspectivas teóricas de base que sostienen la exposición y la argumentación subyacente. El capítulo 1 expone en detalle estas cuestiones.

Uno de los riesgos que se corre al proponer una investigación que pretende abarcar un periodo tan extenso (siglo XX) es la de caer en generalizaciones amplias y poco productivas. Previendo ese riesgo, se impuso una sección que organizara todo el recorrido en tramos más acotados; es decir, que mostrara cómo se pueden combinar un corte longitudinal y varios cortes

---

<sup>5</sup> El recorte del corpus para el presente estudio incluye textos de algunos de los poetas españoles mencionados. Eso no significa que la tematización de muertes tempranas no se encuentre en otros géneros literarios o durante la segunda mitad del siglo pasado. Incluso hemos relevado varios casos de tematización de muertes tempranas en textos publicados en estos dos decenios del presente siglo. Ejemplos clásicos pueden leerse en obras como *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela, *El manuscrito carmesí* (1990) de Antonio Gala o *El mundo* (2007) de Juan José Millás. Los nombres, casi al azar, son a título ilustrativo y no persiguen exhaustividad, de la que estamos muy lejos.

<sup>6</sup> Los nombres propios solo dicen que el tema de este estudio ha encontrado eco en autores considerados clásicos de las literaturas producidas en Latinoamérica y Argentina y, dentro de esta, también en Catamarca. Cabe la misma consideración hecha en la nota anterior.

<sup>7</sup> Nuevo Testamento de la Biblia, específicamente en el Evangelio de Mateo: “Entretanto Herodes, al ver que los Magos lo habían engañado, se enojó muchísimo y mandó matar a todos los niños menores de dos años que había en Belén y sus alrededores, de acuerdo con los datos que le habían proporcionado los Magos. Entonces, se vio realizado lo que anunció el profeta Jeremías. *En Ramá se oyeron gritos, grandes sollozos y lamentos. Es Raquel que no quiere consolarse porque llora a sus hijos muertos* (Mt. 2, 16-18, cursivas nuestras).



transversales. El capítulo 2 ofrece respuestas a estos interrogantes. Por ello, sobre una mirada panorámica, se subdivide el corpus en cuatro fases, cada una de las cuales está presidida por la prevalencia de un cronotopo en particular. Apelar al cronotopo como categoría organizadora de cortes transversales en una diacronía ha sido posible gracias a su versatilidad metodológica y a su capacidad de ser *tematizado*. Por esta razón, hay una fuerte trabazón teórico-metodológica entre la noción de cronotopo (Bajtín) y la de motivo, entendido este último como “*célula germinal* de una trama” (Frenzel), cuyos modos de operar se observan a lo largo de este trabajo. En la selección del corpus se ha concentrado la mirada en recortes también precisos. Un ejemplo de ello es el conjunto de textos procedentes de una de las regiones que componen las vastas literaturas de la Argentina, el noroeste, con prevalencia de autores que han generado su obra, aunque no exclusivamente, en Catamarca.

Los capítulos 3 al 8 exponen, apoyados en las características de la fase a la que han sido asociados, así como a los cronotopos prevalentes, el desarrollo de los mecanismos y estrategias de ficcionalización de muertes tempranas y de sus peculiaridades temáticas, compositivas y contextuales. El capítulo 3, que abre el recorrido microscópico, se demora en un corpus conformado por composiciones procedentes de los cancioneros populares y de la miraculística mariana en el noroeste de la Argentina. El martirio y el filicidio asociados a un particular concepto de fe cristiana encuentran en romances recopilados por Juan Alfonso Carrizo una clara manifestación de la perduración de motivos de continuada pervivencia a lo largo del tiempo. En este mismo contexto, se analizan relatos de milagros atribuidos a la Virgen del Valle de Catamarca, en los que las muertes tempranas (y sus resurrecciones) tienen un lugar privilegiado. Debido a que estas particulares textualidades (los milagros) exigen volver la mirada a la literatura hagiográfica, miraculística y mariológica hispanomedievales, el recorrido incluye una revisión doble de los textos: por una parte, su estatuto de texto diseminado y, por otra, la actualización en ellos de motivos recurrentes en la literatura medieval, tal la noción de la Virgen como *aquaeductus*, por ejemplo.

El capítulo 4, dedicado exclusivamente a la poesía lírica de Federico García Lorca, requiere de algunas precisiones. Su inclusión responde a la confluencia de varios factores, tanto temáticos como metodológicos. Al trazar el camino de la investigación, ha quedado patente que algunos motivos, como el del martirio, en el marco de la defensa de la fe cristiana durante el medioevo castellano, se ha desplazado con evidente vitalidad tanto en la literatura producida en la misma España como en la Argentina. Los cancioneros y la miraculística recopilados en el NOA aportan ejemplos a través de los cuales se puede constatar que este motivo cruza el

Atlántico y se instala y pervive a lo largo de los años. García Lorca se apropia de este mismo motivo en una de las obras más famosas de la poesía española contemporánea, el *Romancero gitano*. Identificado, entonces, el motivo del martirio en este libro, solo ha sido necesario dar continuidad al impulso de búsqueda de casos similares en su obra, en la que se postula una recuperación poética de la infancia. No atender ese corpus profuso alrededor de las muertes tempranas hubiese implicado desaprovechar un fructífero camino de múltiples relaciones intertextuales e intratextuales, y modelo, al mismo tiempo, de un caso de corte metodológico a partir de una afinidad personal sobre el tema.

El capítulo 5 se ocupa de exponer y analizar una serie de textos sobre muertes tempranas, en el marco de una semiótica de la lucha, que tienen como telón de fondo la guerra civil española y su inmediata posguerra. Se podría afirmar que una cosa condujo a la otra, puesto que el mismo poeta granadino ha sido una víctima “temprana” de ese tajo que escindió y, en otros casos, obturó muchas vidas. Nuevamente, el dilema fue, durante el trazado del itinerario de la investigación, excluir o no este conjunto. La decisión de incluirlo respondió a varias razones, una de las cuales, probablemente la más importante, es que permitió mostrar cómo opera un mismo motivo en distintos contextos de producción, y se desdobra en un haz de sentidos tan disímiles como múltiples.

El capítulo 6 propone una vuelta al punto de partida, esto es, a centrar la mirada analítica en textualidades procedentes de la región NOA. Ubicados en la segunda mitad del siglo XX y bajo un muy diferente contexto histórico-literario, los ejemplos elegidos escapan a las poéticas y a los intereses artísticos que prevalecen en ese momento en la literatura porteño-céntrica de Argentina. Son ejemplos de una literatura considerada periférica, no porque sus autores así lo sientan, sino por una peculiar configuración geopolítica del país, cuya distorsión del proceso histórico en la formación de Argentina como nación ha generado la prevalencia de una “versión porteño-céntrica que subordina el protagonismo del país interior y reduce lo regional a un rol periférico”, según explica el historiador catamarqueño Raúl Bazán (2004, 47). Esta distorsión aplica a la formación de un canon literario que se ha instituido durante mucho tiempo como el paradigma de un “canon argentino”, y ha dejado a un lado múltiples manifestaciones artísticas fuera de él. Es justamente este el punto elegido para revisar la tematización de muertes tempranas, desde una perspectiva que cuestiona esa mirada centralista-porteña de la literatura en Argentina y vuelve a pensar el tema desde una de sus regiones, el NOA.

El regreso de la democracia en Argentina en 1983 y las tensiones que ha generado la consolidación de un modelo diferente de pensar el país es otro punto de inflexión social que

encuentra su correlato en el arte, y, por supuesto, en la literatura. Mirar desde ese presente hacia un pasado doloroso, al que no se quería volver pero que requería de una conjuración que ayude a construir un futuro diferente, ha dado protagonismo a la memoria, y a su contraparte, el olvido, como tema de amplio desarrollo. El capítulo 7 revisa casos de muertes tempranas en este marco. Sin embargo, y ante la profusión de textos literarios centrados en temas como el terrorismo de Estado, la desaparición forzada de personas o la violencia institucional, por nombrar solo algunos, se puso el foco en una novela que se aparta de este conjunto vastamente estudiado. Se trata de *Letargo* (2000), de Perla Suez, una novela sobre la memoria personal, que se desdobra en dos tiempos y en dos espacios distintos. En ese ejercicio de un ir y venir constante por las trampas y escondites de la memoria, la voz de la protagonista ya adulta y la de ella misma cuando niña confluyen en el relato y registran, entre otros motivos, uno que es clave para la trabazón de la historia novelada: una muerte blanca, como se lee en el texto.

El capítulo 8, con el cual se da cierre al recorrido planificado, atiende a la tematización de muertes tempranas en cinco obras de tres pintores canónicos latinoamericanos. Aunque se trata de una muestra acotada, fundamentada en una decisión de carácter metodológico, tal como se explicita más adelante, las pinturas elegidas dan cuenta de la amplitud de variables motivicas alrededor de un tema de carácter universal. Allí dialogan Frida Kahlo, Candido Portinari y Oswaldo Guayasamín, a partir de un tema común que encuentra en cada uno de sus lienzos variadas interpretaciones sobre los niños, la niñez y la infancia. Desde la puesta en formas y colores del reconocido motivo del velorio del angelito y el ataúd blanco como símbolo de la pureza de un niño, hasta la exposición cruel de las consecuencias que generan la pobreza y el abandono en la niñez, las pinturas ofrecen una síntesis que resume tema, contexto de producción y búsqueda de equilibrio del artista entre una conciencia estética y una conciencia ética, indisociables, según la afirmación de Candido Portinari.

A excepción de la novela *Letargo*, el corpus aquí estudiado se incluye en su totalidad. En el cuerpo de la tesis hay 14 poemas y 6 pinturas. El resto de los textos podrán consultarse en la *Sección A* de los Anexos. En cuanto a los ejemplos de la miraculística, ha sido necesario una selección, debido al carácter de texto diseminado de los milagros analizados. La *Sección B* enlista textos, pinturas y canciones que refieren el tema pero que no forman parte del análisis. Es una lista incompleta, por cierto, pero es un principio.

Este trabajo es también un primer paso. Quedan varias líneas abiertas, un amplio corpus desatendido y otros tantos modos de analizarlos. Son, en su conjunto, una invitación para dar continuidad al estudio de este peculiar tema. Consciente de las limitaciones, no desconozco

que, para muchos lectores, expertos o no, hubiese debido incorporar “necesariamente” este o aquel texto olvidado; que, para otros, se nota la ausencia de un texto “insoslayable”, o que hubiese sido más apropiado otro andamiaje teórico-metodológico. Asumo las carencias y vacíos que puedan notar los eventuales lectores. Sin embargo, no quiero dejar de señalar que el propósito nunca ha sido, aunque parezca una obviedad decirlo, dar respuesta a *todas* las preguntas, a *todos* los métodos y a *todos* los textos sobre muertes tempranas y las relaciones con otras áreas del arte y de la cultura popular. Es, insisto, un primer peldaño, un tímido paso hacia adelante, y su continuidad será, sin dudas, compartida en un diálogo que espero sea posible.

## CAPÍTULO 1

### MUERTES TEMPRANAS. DESAFÍOS, RECORRIDOS, PERSPECTIVAS

#### 1.1. Tema de investigación

##### 1.1.1. Interrogantes

La observación de una constante y al mismo tiempo alta tematización de muertes tempranas en la literatura, así como en otras textualidades de la cultura tales como la pintura, la fotografía, los cancioneros populares o la miraculística,<sup>8</sup> han generado una serie de interrogantes. Ante todo, llama la atención la relación entre recurrencia temática y ausencia de estudios sistemáticos. ¿Por qué, nos preguntamos, el abordaje de este tema, cuando se lo hace, tiene casi siempre un tratamiento subsidiario, apenas una mención en el marco general de estudios sobre la muerte como tema central? Además, una vez hecho un catálogo de textualidades en las que se tematizan muertes tempranas, ¿qué hacer con él?, ¿cómo estudiar esas textualidades? No está de más señalar que muchos de los textos que incorporan como tema las muertes tempranas (ya sea en un sentido central o sea solo como componentes accesorios) no requieren de un estudio crítico para advertir lo evidente: que relatan muertes,

---

<sup>8</sup> La incorporación de milagros al corpus de nuestra investigación es el resultado de la combinación de una serie de aspectos que aquí solo mencionamos pero que encontrará desarrollo amplio más adelante. Uno de ellos es su estatuto de relato, más allá del establecimiento de “texto de ficción” o no que actualmente pueda atribuírsele. Como tal, participa de todas las características generales que a este le caben: se trata de la narración de un sujeto que da cuenta de un hecho al que se considera “sobrenatural” o “excepcional”, frente a una audiencia que lo escucha atentamente, y que tiene la finalidad de establecerse como un modelo ejemplarizante para otros, en especial para el pueblo o para las masas. Otro aspecto del milagro, para nosotros decisivo, es la tematización recurrente de muertes tempranas, con la salvedad de que, en la mayoría de los casos, se incluyen también las resurrecciones. Junto al estatuto de texto narrativo y a la alta tematización de muertes tempranas, el milagro, en tanto subgénero narrativo dentro del amplio campo de la hagiografía, suele asociarse casi exclusivamente a un corte temporal específico, la Edad Media. Sin embargo, la publicación de una colección de milagros atribuidos a la Virgen del Valle de Catamarca a principios del siglo XX (aunque datan de la segunda mitad del siglo XVIII) y la observancia en dicha colección del relato de varias muertes tempranas, contadas como testimonio vivo de fe (puesto que en casi todos los casos el sujeto que muere es resucitado), permiten suponer que hay entre estos ejemplos contemporáneos de milagros y aquellos procedentes del medioevo una relación que excede la mera coincidencia temática. En el trazado comparativo entre unos y otros, la presencia de motivos literarios comunes, como el del pecador arrepentido, el de la mujer estéril o el motivo de la mediación mariana, terminan por configurar una estrecha relación que amerita su estudio. Además de estos aspectos, el milagro de la colección contemporánea presenta otras características, como su carácter de texto diseminado o su difuso límite tipológico (que impide *a priori* saber si se trata de un testimonio, de un documento historiográfico o de un texto literario), que lo convierte en un núcleo preciado para el estudio de las muertes tempranas, dada la combinación en él de las particularidades que acabamos de mencionar. Además de lo señalado, el corpus incluye romances extraídos de los Cancioneros que recopila Juan Alfonso Carrizo casi en el mismo tiempo y en el mismo ámbito geográfico y cultural. Tanto en unos (los romances) como en otros (los milagros) encontramos una reiterada presencia de motivos literarios comunes (el motivo del martirio, por ejemplo) que terminan de hacer de estas narraciones (nos referimos a los milagros) piezas valiosas para el estudio comparativo en el ámbito de la tematología, a partir de la tematización de muertes tempranas, objeto último de nuestra indagación.

que las exponen, las evocan, las sugieren. Están ahí, son observables directamente. Si lo evidente, pues, está ahí, ¿qué otras lecturas se pueden hacer de los textos? Pensamos en poemas y cuentos cuyos títulos se constituyen en sí mismos en un marco que condiciona y/o direcciona la lectura y su posterior interpretación, al margen de si esta llegue a ser (o no) sencilla y lineal. Por ejemplo, los títulos “Canción de cuna para Mercedes muerta” de García Lorca, “Niño muerto” de Luis Cernuda, “Muerto al nacer” de Figuera Aymerich, “El malogradito” de Juan Bautista Zalazar son elocuentes. Si los textos, según sus títulos, abordaran la muerte de niños, ¿qué estudiar en ellos si el título dice convincentemente sobre su probable argumento?<sup>9</sup> A partir de esta observación, caben todavía más interrogantes. ¿Se corresponde el argumento con el tema del texto? ¿Qué elementos de un determinado texto encuentran eco en textos anteriores o se proyectan a textos posteriores? ¿Prevalece el tema en un mismo género literario a lo largo del tiempo o es transversal a estos? ¿Qué funciones cumplen en un determinado recorte temporal y espacial? ¿El tratamiento y los abordajes del tema constituyen una expresión del contexto de producción? Como es de suponer, las preguntas conducen a nuevas preguntas de mayor especificidad. Por ejemplo, si dicha tematización se extiende a otras artes, como la pintura, y a otros discursos, como el que ofrece la miraculística, ¿qué relaciones se establecen entre la literatura y estos otros campos de la cultura en el tratamiento de un tema común? ¿El foco de atención está situado en el tema en sí o la tematización es un medio para indagar otros aspectos y niveles de la comunicación artística?

Todas estas preguntas, por cierto, están enfocadas en lo que estamos denominando “muertes tempranas”. Pero hay otros factores que se constituyen en elementos-clave toda vez que se aborda un tema universal como este. Uno de ellos es el “dolor” (y sus diferentes concepciones) que se expresa como una fuerza viva de los sentimientos, presente de forma explícita o implícita en los textos. Y decimos que es un factor clave ya que, frente a la pérdida irreparable de un ser querido debido a su muerte, una de las primeras manifestaciones del sujeto suele ser, junto a la desolación y a la angustia, el dolor ante la muerte, dolor que expresa, entre otros aspectos, pérdida y vacío. El dolor no solo se manifiesta en los parientes del fallecido sino también en el mismo sujeto sufriente que luego pierde la vida. Es el caso de los niños martirizados, cuyas voces, gestos o miradas son expresión viva de esta fuerza de los sentimientos, tal el caso, por ejemplo, de santa Catalina (romance anónimo) o de santa Olalla

---

<sup>9</sup> Adelantemos la necesaria distinción entre argumento y tema. “El tema no es el argumento, o una paráfrasis del poema. El tema es aquello de lo que habla el poema, y no exactamente lo que dice, ya que lo que dice es el significado global, que surge de la colaboración de todos los elementos discursivos” (Luján Atienza 1999, 41). En la sección § 1.5.2.1. abordamos específicamente la cuestión relativa a diferentes conceptos de “tema”.

(de García Lorca). También hay textos que describen otros procesos no asociados al dolor sino a la candidez e inocencia de un sujeto completamente ignorante de procesos que podrán matarlo (como ocurre en algunos romances escritos en el contexto de la Guerra Civil Española) e incluso procesos en los cuales la fuerza viva de los sentimientos se expresa de modo mesurado, en una actitud casi estoica, frente a un hecho que se sabe o percibe inevitable, como puede observarse en el poema “Niño muerto” de Cernuda.

Además de este tipo de expresiones claras de la fuerza de los sentimientos, que hace pie especialmente en el dolor, hemos buscado, aunque no hemos encontrado, ejemplos literarios durante el período que estudiamos que incluyan manifestaciones de otro carácter, tal como el de liberación o descanso emocional frente a una situación de índole personal, representada en un embarazo no deseado, por ejemplo, toda vez que este pueda representar para la madre una actualización de un sufrimiento previo, como una violación, y que motive el deseo de perder aquello que está gestando en su vientre o que, habiendo nacido, constituya una presencia viva que reactualice vivencias traumáticas. A pesar de esto, sí hemos encontrado textos que presentan expresiones de deseo, aunque estas sean claramente expresiones metafóricas, de que hubiese sido mejor para una madre que su hijo hubiese muerto en lugar de vivir. Se dan en un contexto ficcional en el que el hijo padece alguna enfermedad incurable o tiene alguna discapacidad. Es el caso del cuento “El inocente” de Juan José Hernández, pero hay que insistir en el carácter metafórico de las expresiones, no portadoras de un sentido literal ni externo a la realidad ficcional del texto artístico. Ante estas constataciones, ¿qué configuraciones del dolor y de la fuerza viva de los sentimientos ofrece la constante tematización de las muertes tempranas? ¿Se pueden clasificar o estratificar esas configuraciones del dolor como el dolor de madre, el dolor por el cuerpo ausente, el dolor ante el hambre que conduce inevitablemente a la muerte o el dolor frente a los desastres de la guerra? ¿El dolor podría ser una constante, que se expresa a través de esos elementos recurrentes, pero que encuentra una dimensión variada según sean los contextos en los que las muertes se producen? ¿Se puede, en el mismo sentido, afirmar que no hay dolor ante una muerte temprana?

Frente a esta serie extensa y amplia de interrogantes, es necesario delimitar, en los términos más precisos posibles, el tema de nuestra investigación, con el fin de situar con claridad las perspectivas desde las cuales intentaremos dar respuestas. El tema que abordamos aquí es el estudio de las muertes tempranas en la literatura y las relaciones temáticas que se puedan establecer con pinturas y textos provenientes de otros ámbitos de la cultura como, por ejemplo, los cancioneros populares y la miraculística mariana. Situado el tema de investigación

en el campo específico del arte, aun cuando parezca innecesario, debemos insistir en un rasgo esencial: su estatuto de objeto creado en el marco de una *configuración estética* particular, que da origen y sostiene cada expresión artística. Bajo esta premisa, otorgamos un lugar prioritario a las características estéticas de los textos y de las pinturas que analizaremos, aunque ello no significa que debamos resignar otros aspectos que integran e identifican a cada manifestación artística, como el contexto en el que son producidos, el lugar que ocupan en el marco total de la obra de un autor determinado o los contactos que estas pudiesen establecer con otras áreas de la cultura. En síntesis, se trata siempre de un objeto, una textualidad, un producto configurado estéticamente, aunque no aislado cultural e históricamente.

### 1.1.2. *Perspectivas: desde dónde miraremos el problema de investigación*

Si bien el enunciado del tema generaliza en pos de la brevedad, requiere mayores precisiones ya que cada una de las palabras-clave encierra en sí una serie de dificultades en tanto categorías teóricas, cuya operatividad podría diluirse sin las oportunas delimitaciones. Es fundamental tener presente estas palabras ya que condensan objetos de estudio, procesos de investigación o aspectos metodológicos. En efecto, el primer inconveniente que enfrentamos es el concepto mismo de “muertes tempranas”. Si bien el binomio escapa al encorsetamiento que implica la denominación “velorio del angelito” o “muerte del angelito”, muy estudiado por la antropología y el folclore y cuyo campo denotativo está bien tipificado y delimitado, corre el riesgo también de ser laxo y, por ello mismo, no ser funcional para la delimitación conceptual. De modo que, como categoría, requiere precisiones que permitan saber si dentro de estas se pueden incluir las denominadas muertes blancas, muertes de adolescentes o los diferentes tipos de infanticidio, todos estos referidos a los “ya nacidos”, o si también incluirá casos de “no nacidos”, de fetos que nacen muertos, más conocidos como mortinatos.<sup>10</sup> Si bien volveremos más adelante sobre el particular (§ 5.5.2.), a modo de ejemplo cabe insistir en la complejidad que acarrea la figura del “no nato”, debido a que, según sea el campo disciplinar o ideológico

---

<sup>10</sup> De acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE), “mortinato” designa a una criatura que nace muerta: “(Del lat. *mortuus* 'muerto' y *natus* 'nacido'.) 1. adj. Dicho de una criatura: Que nace muerta”. El término puede usarse como sinónimo de “parto de feto muerto” o “muerte fetal”, de acuerdo con la información que proporciona en su página en español *Medline Plus*, un servicio de información sobre temas de salud que provee la Biblioteca Nacional de Medicina de los Estados Unidos (en inglés: *National Library of Medicine* o NLM). De acuerdo con esta fuente, “Cuando una mujer pierde su embarazo después de 20 semanas, se le llama parto de un feto muerto. El parto de un feto muerto sucede por causas naturales. Puede suceder antes o durante el parto. Las causas incluyen: \* Problemas con la placenta, el órgano que transporta oxígeno y nutrientes al feto, \* Problemas genéticos del feto, \* Infecciones del feto y \* Otros problemas físicos del feto” (<https://medlineplus.gov/spanish/stillbirth.html>, recuperado el 18 de enero de 2021). El embarazo que termina antes de las 20 semanas se llama aborto espontáneo.



desde el que se plantee la cuestión, su estatuto de “persona” y de “sujeto de derecho” o simplemente de “objeto” se sigue discutiendo, razón por la cual su incorporación (o no) bajo la denominación “niño/a” genera controversias. Se trata, como podrá advertirse, de casos de difícil definición, cuya delimitación, en sí misma espinosa según sea la perspectiva elegida para hacerlo, responde en algunas ocasiones a criterios biológicos o a criterios científicos, pero también a criterios culturales, sociales, religiosos, etc.

La utilización del término “relación” en el enunciado del tema configura la perspectiva analítica del estudio que se presenta. En efecto, plantear un recorrido temático por textos literarios, y luego relacionarlos con pinturas y milagros, nos está indicando que se trata de un estudio comparativo, en el que son claves los contactos interartísticos e interdisciplinarios, las superposiciones, las diferencias, las coincidencias, los cruces, las intersecciones, las confluencias; en síntesis, las relaciones intra e interartísticas. No es menor tampoco la explicitación necesaria del recorte que se espera cuando decimos “en la literatura”, pues sabemos que, cuantitativamente, es imposible dar cuenta de todos los casos en *la* literatura. Cabe la misma regla para las otras disciplinas artísticas. De lo dicho se impone, desde el primer momento, excluir de nuestro análisis todos aquellos casos que no están comprendidos en el ámbito del arte. Por lo tanto, no hacemos lugar a casos que responden a preocupaciones médico-sanitarias, a problemas de políticas de salud pública, ni tampoco a problemas de mortalidad infantil. Incluso, los casos de muertes tempranas estudiados desde las perspectivas teóricas de la antropología cultural o de una “antropología tanatológica” (Thomas [1975] 2015, 11) no son, en forma directa, de nuestro interés. Como se verá más adelante, cuando analicemos diferentes tipos de relaciones entre las manifestaciones artísticas y casos como el del velorio del angelito, será allí el momento de tomar los aportes de la antropología, pero sin olvidar –y en esto es necesaria la insistencia– que nuestro interés es trabajar sobre textos artísticos. No obstante esta aclaración, llegado el momento tendremos que resolver algunos casos que podrían considerarse fronterizos y que están a medio camino entre los textos ficcionales y los textos no ficcionales. Nos referimos puntualmente al relato de milagros. Cuando debamos referirnos a un rito determinado, ya sea como ejemplificación, ya como contraste o como punto de inflexión, lo haremos siempre desde la perspectiva de la crítica literaria y no del rito como fenómeno antropológico o religioso. Se trata, en síntesis, de un enfoque cuyo marco teórico

general es el que provee el comparatismo literario y sus relaciones interartísticas.<sup>11</sup> Partiremos siempre del texto artístico y volveremos a él. No es nuestro objeto de estudio ni el rito como tal ni las perspectivas analíticas que de este puedan desprenderse. Sí será necesario en algún momento situarnos en este campo, ya que la literatura se hace eco de ese fenómeno (nos referimos al velorio del angelito específicamente) y lo ficcionaliza. Nuestro interés aquí estará puesto en los conectores intertextuales que trascienden la esfera de lo artístico y generan una relación de retroalimentación entre rito y arte, pero siempre visto el trasiego temático desde el texto artístico y de sus funciones y reglas de funcionamiento en el marco de una semiosis centrada en el arte en general, y en la literatura en particular.

En cuanto a los casos que ofrece la *miraculística*<sup>12</sup> caben por el momento dos observaciones. Como disciplina, se ha desarrollado especialmente durante la Edad Media y ha surgido a la luz de otras formas narrativas breves de amplia difusión durante este largo período histórico como las *Actae*, las *Vitae*, las *Passiones* y las *Leyendas*, todas en el marco general de una literatura hagiográfica.<sup>13</sup> De modo que para estudiarlas aquí, será necesario un breve pasaje por los avatares de este subgénero narrativo en aquella época, que nos permita entender sus características, sus funciones socioculturales y religiosas y su desarrollo como género literario. La segunda observación es que, en líneas generales, existe la creencia de que el milagro, en tanto forma narrativa breve, ha quedado cristalizado en la Edad Media y no hay actualmente ejemplos de aquella “extraña forma” de la hagiografía. Muy por el contrario, en tanto relato o narración breve, de características específicas, todavía se manifiesta, y de forma incluso asidua, hasta nuestros días. No tiene, por cierto, el protagonismo sociocultural y religioso que ha alcanzado durante la Edad Media, pero existe. De modo que, en síntesis, nos interesa el milagro como forma narrativa breve que ha pervivido en el tiempo y del que encontramos una colección transcrita durante el siglo XVIII pero dada a la imprenta en los primeros años del siglo XX. No tendrá interés para nosotros la evaluación (mucho menos dogmática) de la verosimilitud o no de lo que se relata en un milagro, sino de aquellos elementos o conectores intertextuales que

---

<sup>11</sup> “Dentro del campo de la *Literatura Comparada*, las relaciones se enfocan lógicamente a partir del arte verbal, nuestro punto de partida obligado, y se proyectan después sobre otros lenguajes artísticos” (Naupert 2001, 31, n. 10).

<sup>12</sup> “La ausencia de la voz *miraculística* en los diccionarios se debe a su condición de voz de especialidad cuyo uso no ha pasado a la lengua general. En efecto, la documentación de dicha voz se reduce a textos de carácter técnico. No obstante, se trata de una formación impecable desde el punto de vista morfológico, que utiliza la base léxica de origen latino *miraculo*.” (Departamento de «Español al día», Real Academia Española. Correo electrónico personal, 22/12/15).

<sup>13</sup> La literatura hagiográfica está directamente relacionada con la descripción de la vida de los santos. Cuando nos refiramos específicamente a estos casos, profundizaremos en sus características generales y particulares.

este contenga como parte de un proceso de ficcionalización y que, por ello mismo, lo haga total o parcialmente parte de la ficción. Para enunciarlo en términos más directos, no nos interesa el milagro en sí mismo, entendido como suceso extraordinario o sobrenatural que expresa un acto de fe, ni tampoco nos toca discutir *in extenso* su estatuto de género literario (aunque debamos en su momento detenernos en este aspecto), sino que nos interesa la recurrente tematización de muertes tempranas, y sus variantes, que hay en este particular tipo de textos, así como los conectores intertextuales que podamos aislar y explicar a la luz de las relaciones que pueden establecerse con otras tipologías textuales.

## 1.2. El corpus, una construcción permeable

Al referirnos al corpus en nuestro proyecto de tesis, hemos dejado en claro que se trataba de un campo “abierto”, permeable, es decir, accesible a cambios. Por lo tanto, se trata de la admisión de un concepto de corpus que se entiende como un espacio en construcción, que admite supresiones y depuraciones, recortes o adiciones, que conformarán luego el corpus definitivo. Si bien el propósito que perseguimos en este es la búsqueda e identificación de motivos literarios, ha sido preciso no dejar de lado una mirada panorámica, amplia e integral de cada una de las obras que lo conforman, puesto que, tanto en sus aspectos intrínsecos como extrínsecos, ofrecen respuestas a muchos de nuestros interrogantes. Una vez hecha esta operación, esto es, definir el corpus, ha sido necesaria la puesta en discusión de cómo esos motivos se han desplazado a lo largo del tiempo y en diferentes obras, los tipos de contactos y relaciones que son posibles de establecer, ya sea entre textos, ya entre textos y otras manifestaciones de la cultura, como la pintura, por ejemplo. Y, finalmente, explicar si estos motivos favorecen la aparición de nuevos significados (o no) en cada una de las obras de las que forman parte, para lo cual el contexto de producción funciona como un marco apropiado y necesario en la interpretación del fenómeno estudiado. Es decir, tal como lo señala Vera Barros (2011), el corpus es una “construcción empírica cuyo montaje y organización obedece a un diseño teórico del objeto de la investigación” (59). Y es, agregará luego, una respuesta a “un recorrido planificado por los intereses y necesidades de la investigación/del investigador” (60). Dependerá su recorte también del método que se proponga utilizar para el estudio de estas cadenas de elementos *transtextuales* que son los motivos. En este sentido, hay que tener presente la recomendación metodológica de Naupert (2001):

El objetivo primordial no puede consistir en el diseño de un catálogo de los elementos temáticos posibles o reales de la literatura, sino en *la filtración de los elementos que funcionan*

*como conectores intertextuales*, como ‘polen de ideas’, como constante fuente de inspiración poética, y que por eso han sido capaces de permanecer en el tiempo. (128, cursivas nuestras)

Bajo esta recomendación entendemos (y hacemos nuestras) las palabras de Vera Barros cuando señala que el corpus “no sería una serie de textos con rasgos comunes, sino *la serie discreta de rasgos de una serie de textos* que nos muestran respuestas a un problema” (64, cursivas nuestras). Es decir: si bien el corpus que construimos aquí incluye necesariamente la obra íntegra, total (esto es, los textos y pinturas completos, no fragmentos), el acento está puesto en la serie discreta de rasgos que como investigadores podamos retener de cada uno de ellos; en una palabra, en los motivos que permitan relacionar unas textualidades con otras, en tanto funcionen como conectores intertextuales e interartísticos.

Para llevar a cabo el estudio que proponemos, consideramos conveniente elegir una metodología que nos permita mirar el problema de investigación desde perspectivas distintas pero combinables. Es decir, que operativamente se pueda analizar el corpus desde un corte diacrónico, que muestre a lo largo del tiempo los cambios sustanciales en la configuración y uso de los conectores intertextuales e interartísticos, pero también que facilite la incorporación de otros puntos de vista, como los cortes sincrónicos, esto es, la distinción, a lo largo de una diacronía, de segmentos más acotados en los que el estudio pueda hacerse con mayor detalle y espesor analítico, u otro tipo de corte, tal el caso de las afinidades personales de un autor determinado. Si bien habrá que respetar lo específico de cada obra de arte, “la técnica de corte longitudinal se ha de completar y/o combinar con el corte transversal, además de tomar debidamente en consideración aspectos relacionados con las afinidades nacionales o personales” (Naupert 2001, 137). En esta consideración de carácter metodológico nos hemos apoyado para ordenar el corpus.

### 1.2.1. *Nuestra propuesta de corpus*

Insistamos en un aspecto clave acerca de la construcción y el abordaje del corpus. Si bien el análisis opera sobre la totalidad de cada obra, busca específicamente la identificación de motivos relacionados con las muertes tempranas y su funcionamiento intratextual e intertextual, es decir, que operen como conectores intra e intertextuales. Esta perspectiva metodológica requiere el examen de un corpus amplio, que favorezca determinar y analizar las permanencias y los cambios, sin que por ello deba ser considerado un corpus muy extenso.

Para la lista que proponemos seguidamente, hemos tenido en cuenta tres factores: en cuanto a su procedencia, los dos primeros grupos responden a lo que suele asociarse con la cultura popular (el primero) y con la cultura letrada (el segundo); el segundo factor atiende a la rama artística que representan: los dos primeros están asociados a la literatura (con la distinción, que discutiremos más adelante acerca del estatuto literario, o no, del milagro) y el último, a la pintura. El tercer factor, de mayor incidencia, pone el énfasis en el aspecto cualitativo, y no cuantitativo, de los tipos de motivos y variantes a estudiar. Hemos tratado de elegir aquellos textos o pinturas que expresan variedad en los tipos de motivos, así como en los contextos de producción en los que se generan, atentos a los probables nuevos significados que estas unidades germinales proveen a las obras en las que están insertas. Escapamos, en síntesis, de un propósito meramente acumulativo y nos centramos en los “elementos que funcionan como conectores intertextuales” (Naupert 2001, 128).

Teniendo presente estas consideraciones generales, el corpus está compuesto por:

#### 1.2.1.1. Milagros y romances de procedencia popular<sup>14</sup>

- Antonio Larrouy: *Documentos relativos a Nuestra Señora del Valle y a Catamarca* (1915) (4 milagros)
- Juan Alfonso Carrizo: *Antiguos cantos populares argentinos (Cancionero de Catamarca)* (1926) y *Cancionero Popular de Salta* (1933) (2 romances)
- Rafael Alberti: *Romancero General de la Guerra Española* (1944) (3 romances)

#### 1.2.1.2. Poemas, relatos, cuentos y novela

- Federico García Lorca: “Canción de cuna para Mercedes muerta”; “A Mercedes en su vuelo”; “Romance de la luna, luna”; “Martirio de Santa Olalla”; “Gacela del niño muerto”; “Casida del herido por el agua”; “Niña ahogada en el pozo”; “Noiturnio do adolescente morto”; “Candil”; “Narciso” (poemas que van desde 1921 hasta 1936)
- Rafael Alberti: “Nana del niño muerto” (1925)

---

<sup>14</sup> El conjunto agrupa romances anónimos y otros con identificación precisa de autor. Larrouy, Carrizo y Alberti son los compiladores y/o editores. En todos los textos de este grupo prevalecen las características que la crítica suele identificar con un tipo de textualidades de procedencia popular y, en la mayoría de los casos, anónima. Esto se debe, entre otras razones, al contexto en el que se producen (como el caso de los romances de la guerra civil), a los cambios a lo largo del tiempo (las versiones múltiples de un milagro o de un romance, que van pasando de boca en boca) y, en no pocos casos, a las decisiones de los recopiladores, quienes resuelven sobre lo que integrará o no la colección que editan (Carrizo y Larrouy, por ejemplo).

- Vicente Aleixandre: “Oda a los niños de Madrid muertos por la metralla” (1936)
- Luis Cernuda: “Niño muerto” ([1940] 1943)
- Ángela Figuera Aymerich: “Muerto al nacer” (1948); “Los niños” (1974)
- Joselín Cerda Rodríguez: “El hacha” (1964); “De oreja a oreja” (2001)
- Juan José Hernández: “El inocente” (1965)
- Juan Bautista Zalazar: “Lucía Sánchez” (1965); “El Malogradito” (1976); “Lo que es el destino, no!” (1976)
- Jorge Paolantonio: “El angelito” (1989)
- Perla Suez: *Letargo* (2000)

#### 1.2.1.3. Pinturas

- Manuel Ocaranza: *La cuna vacía*<sup>15</sup>
- Frida Kahlo: *Henry Ford Hospital (La cama volando)* (1932); *El difuntito Dimas Rosas a los tres años de edad* (1937);
- Candido Portinari: *Criança morta* (1944)
- Oswaldo Guayasamín: *Los niños muertos* (1941); *Ataúd blanco* ([1947] 1955)

Definido el corpus, añadimos otros rasgos distintivos. Por un lado, el recorte limita el recorrido temporal solamente al siglo XX, salvo los antecedentes a los que haremos referencia breve con el fin de trazar un puente con la tradición inmediata. También indica la procedencia: los textos literarios están acotados a la literatura española y a la literatura argentina. Los cuadros, a Latinoamérica: las pinturas proceden de artistas reconocidos de México, Brasil y Ecuador. En su conjunto, constituyen una pequeñísima muestra de cómo las muertes tempranas se desplazan a otros ámbitos artísticos, como el de la pintura en este caso. Como se puede advertir, también incorporamos algunos textos extraídos de colecciones de cancioneros y romanceros de Argentina y de España. Si bien se puede identificar la autoría de algunos poemas, como sucede con el *Romancero General de la Guerra Española*, en la mayoría de los casos se trata de un conjunto de textos que conservan las características compositivas de lo que se denomina poesía popular y anónima: formulismo, uso abundante de algunos recursos técnicos como la anáfora, fusión de historias romanceadas, riqueza léxica que aportan los diferentes hablantes por donde

---

<sup>15</sup> Si bien el cuadro y su autor pertenecen al siglo XIX, el motivo que se recrea en esta pintura nos permitirá trazar un vínculo claro en el campo temático con textos de la primera mitad del siglo XX. Lo incluimos por su valor de precedente temático.

han transitado las historias, marcas abundantes de oralidad y otros aspectos propiamente específicos de este tipo de literatura. Su incorporación aporta a la muestra una voz múltiple y colectiva que también se expresa sobre muertes tempranas y cuya riqueza ha quedado cristalizada en la escritura.

### **1.3. Hipótesis y objetivos**

La serie, aunque incompleta pero creciente, de preguntas que nos ha ido demandando la descripción del tema de investigación requiere que nos apoyemos en una o varias respuestas provisionarias que nos guiarán a lo largo de la pesquisa. De acuerdo, pues, con el enunciado del tema, consideramos que la profusa tematización de muertes tempranas en el arte es la manifestación concreta de la necesidad del sujeto de hacer patente, de dar cuerpo, a un conjunto de sensaciones, sentimientos, ideas y creencias que afectan y condicionan su cosmovisión, y la de su propia comunidad, sobre la muerte. Además, como la tematización de estas muertes se manifiesta a nivel supratextual, enlazando diferentes textualidades y temporalidades, funciona como nexo y conector interartístico y, por ello mismo, favorece la vinculación intra e interartística. Una de las afecciones más evidentes en el corpus de estudio, y que se presenta con mayores matices, es el dolor (como aflicción o congoja) ante la pérdida de un niño. En este sentido, la obra de arte actúa como un mecanismo condensador de expresiones y concepciones diversas de dolor, según el contexto histórico en el que se produce y manifiesta, y es su modo de expresión. Por ello, el análisis textual, intertextual e interdiscursivo permitirá identificar y conectar procesos histórico-culturales con modos particulares de entender y expresar el dolor, entendido como expresión aguda y persistente de sensaciones y aflicciones de congoja ante la muerte de un niño.

En este marco, nuestro principal objetivo será explicar cómo este tema recurrente se conserva en la memoria colectiva, así como sus mutaciones y migraciones, y que, a través del arte y de otras textualidades que forman parte del acervo histórico-cultural de una comunidad, de una época o de un colectivo social, mantiene una vitalidad notable a lo largo del tiempo. Luego buscamos explicar cuáles son los mecanismos a través de los cuales las muertes tempranas y sus variantes temáticas configuran diferentes conceptos de dolor, y cómo estos responden a específicos fenómenos que se conectan fundamentalmente con el contexto de producción de cada texto. Antes será necesario que hagamos un breve pasaje por el estado de la cuestión, que nos permita saber qué se ha avanzado acerca del tema que estudiamos y cuáles son los vacíos e intersticios no atendidos por la crítica precedente.

#### 1.4. Estado de la cuestión

Acerca de las muertes de niños, muertes blancas (científicamente, síndrome de muerte súbita del lactante) o velorios y rituales de los denominados “angelitos” (interesante y extendida metáfora para referir la pureza de los niños, así como la capacidad de ascenso al cielo) se han escrito muchos estudios. La variedad de perspectivas teóricas, así como de corpus estudiados, permite que se disponga de una ingente cantidad de libros, artículos científicos y artículos de divulgación. Mucho más amplio es el conjunto variopinto de entradas sobre este tema que está disponible en la Internet, y cuya calidad y espesor analítico son muy dispares.<sup>16</sup> Algunos acercamientos críticos se sitúan en un corte cronológico específico. Otros son parte de un conjunto mayor, generalmente cuando se trata el tema de la muerte desde una concepción amplia y global. También los hay que se focalizan en una cultura en particular. Frente a la amplitud en el tratamiento de un tema de corte universal, el recorrido que trazaremos a continuación privilegia aquellos aportes que tienen una relación directa con nuestro corpus.

En este sentido, son muy conocidos los trabajos que el folclore le ha dedicado al tema de la “muerte del angelito”, desde los clásicos estudios de Félix Coluccio en adelante, sin olvidar los aportes que hicieron, entre otros, Adán Quiroga a fines del siglo XIX en sus libros *Folklore Calchaquí* (1887) y *Calchaquí* (1895) relativos específicamente a la cultura precolombina que habitó el noroeste argentino (NOA). De vuelta a Coluccio, es manual de consulta obligada su libro *Fiestas y costumbres de América* (1954), dentro del que encontramos un apartado específico sobre el tema (111-123). Más allá de la descripción del fenómeno en varios países de la América hispana, lo medular del apartado es que Coluccio sostiene que esta costumbre de velar a un niño muerto y su particular ritual se origina en España, hacia donde la habrían llevado los árabes. No da Coluccio ninguna razón que permita justificar su aserto:

La explicación de que esta costumbre –afirma– la encontremos desde Argentina y Chile en el mediodía americano, hasta México en el otro hemisferio, hay que buscarla en su origen: es hispana, y a España la llevaron los árabes. Lo demás es sencillo: con la cruz y la espada transplantáronse al Nuevo Mundo junto al cancionero que siguió las huellas del conquistador o se superpuso a ellas, una y otra costumbre peninsular, que un aislamiento geográfico protegió favoreciendo su conservación hasta nuestros días. (111)

---

<sup>16</sup> A modo de ejemplo, si utilizamos la entrada “muerte de niños estudios” en los buscadores de internet, como Google por ejemplo, se ofrecen más de 112 millones de resultados (consulta realizada el 08/07/2020).



Si efectivamente es como él lo menciona, nos preguntamos si es posible que durante los siglos XIX y XX se puedan encontrar elementos recurrentes de esta práctica tanto en España como en América. Coluccio, pues, aporta uno de los pilares sobre los cuales apoyamos parte de nuestra investigación: la búsqueda, tanto allá como de este lado del mar, de elementos recurrentes de una práctica ritual, al parecer, ancestral. Dejemos nuevamente asentado que lo relativo al velorio o muerte del angelito es tan solo *un* aspecto de nuestro interés y, en consecuencia, el que menos desarrollaremos.

Maricel Pelegrín abona la tesis de Coluccio. En el artículo “Desde el Mediterráneo a tierras de quebrachos. El Vetlatori del Albaet en Valencia y su correlato en el Velorio del Angelito en Santiago del Estero, Argentina” (2005) afirma, apoyándose en otras voces de autoridad, que “La documentación nos indica que el primitivo origen de este funeral de párvulos tiene relación con la presencia de los árabes en territorio español, desde los comienzos de la conquista a partir del siglo VIII” (párrafo 4). Asimismo, afirma que: “Son varios los testimonios de autores que refieren este ritual, fuente inspiradora tanto en la literatura como en la pintura” (párrafo 11), aspecto este último que trataremos de describir y analizar aquí de manera detallada. Sin embargo, más allá de la descripción de los rituales, tanto en Valencia (España) como en Santiago del Estero (Argentina) desde una perspectiva comparatística, no se ofrecen pruebas en el artículo que expliquen cómo la costumbre habría pasado desde Europa hacia América, salvo la deducción de que habría venido junto al proceso de conquista y colonización. Suponemos que da por obvios hechos tales como la imposición lingüística y religiosa y, dentro de esta última, una serie de acciones que, en un acabado sincretismo, se fusionó en la América hispánica.

Sobre el ritual de la muerte y velorio del angelito, como se ha indicado ya, la bibliografía es abundante y variada tanto en profundidad como en aportes sustanciales al tema. Baste aquí indicar que la descripción del ritual, así como el contexto en el que se produce, está claramente descrito, pautado y fijado. Los cambios, relativos a los lugares en los que se llevan a cabo los estudios de campo, suelen por lo general ser pocos y no afectan a la esencia del rito.<sup>17</sup>

Otras líneas de investigación y otros corpus ocupan también el interés de investigadores. Una de ellas es el tratamiento de la muerte en los álbumes infantiles (Arnal Gil 2011) o –en el marco global de las representaciones de la muerte– a la relación “muerte-niños” en la literatura

---

<sup>17</sup> Cfr. Quiroga 1992 [1887], 382; Ferrer 2003, 125-126; Bantulà Janot & Payà Rico 2014, 167-188; Cerruti & Martínez 2010, 9-15; Bondar 2012, 1-56; 2014, 121-137; Cerutti & Pita 1999, 47-52, entre otros. Distinto a los autores mencionados es el abordaje que elige John Schechter (1994) en su artículo “Divergent perspective on the ‘Velorio del angelito’: Ritual Imagery, Artistic Condemnation, and Ethnographic Value”.

mexicana (Villarreal Acosta 2013). Con respecto a la primera, el recorte comprende álbumes publicados en castellano durante el período 1980-2008. Su autor declara en las primeras páginas que “Este estudio analiza el modo en que la literatura infantil actual, y en concreto el álbum, aborda todos los aspectos de la muerte referidos en esta introducción. Y algunos más” (23). Es decir, desde el primer momento se pone el eje de la discusión acerca de un objeto concreto, el álbum infantil, y los modos a través de los cuales aparece allí la muerte como tema: “Nuestro corpus de estudio está compuesto exclusivamente por álbumes” (39). Y a lo largo de la exposición, revisa en los álbumes los diferentes tratamientos sobre la muerte y los niños. Si bien se trata de un abordaje que mira de cerca un fenómeno literario –literatura infantil y literatura juvenil–, el interés pasa por constatar cuánto espacio tiene la muerte como tema y cuáles son los modos de tratarla en los álbumes exclusivamente. “La muerte, un tema muy presente en la literatura popular europea hasta el siglo XIX, es prácticamente desterrada de los libros destinados a la población más joven durante buena parte del siglo XX” (64), afirma. Una mirada rápida a los títulos del corpus de álbumes (529-532) da una clara idea de la perspectiva utilizada por Arnal Gil: los muertos en general no son los niños sino los adultos, los adultos mayores, las mascotas, etc. En este sentido, nuestra perspectiva es exactamente opuesta. En nuestro corpus son los niños<sup>18</sup> los que mueren. Y esta diferencia es gravitante a la hora de considerar los aportes de Arnal Gil con respecto a nuestro tema de investigación. No obstante, coincide con nosotros en una apreciación general: “Son escasos los trabajos divulgativos y de investigación que ponen en relación la literatura infantil y la muerte, y por lo tanto escasas también las referencias con las que poder contrastar las conclusiones derivadas de nuestra investigación” (46). Dentro de las conclusiones advierte que “Durante los primeros años del nuevo siglo ha crecido notablemente el interés por mostrar la muerte a los más pequeños a través del álbum infantil” (503) así como a constatar que “El álbum se vuelve a mostrar valiente, una vez más, al no negar la introducción del *niño* o de la *niña* como *protagonista difunto*, hecho poco probable en occidente, pero real” (508).

*La representación de la muerte en la literatura mexicana. Formas de su imaginario* (2013), tesis doctoral de Alba Villarreal Acosta, está más cerca de nuestro interés temático que los trabajos citados anteriormente, si prestamos atención al título. Y por varias razones: se pone el foco en la representación de la muerte; trabaja con un corpus compuesto por textos literarios y se propone una tipología de las formas que adquiere la muerte en la cultura mexicana. Si bien la

---

<sup>18</sup> En apartados próximos discutiremos el alcance de la denominación *niño/a*. Dejemos por ahora este término en pos de la claridad expositiva, aunque prefiramos la utilización de *muerte temprana*.

autora no define “representación”, término complejo y plurisignificativo en el campo de la crítica literaria, se desprende de la lectura de la tesis que lo usa en un sentido laxo, amplio. La lectura en detalle nos permite advertir, sin embargo, varios vacíos, algunos relacionados con nuestro tema, otros de carácter general. Entre los últimos, no está clara la hipótesis de trabajo y la revisión cronológica es muy amplia, lo que hace difícil un estudio en profundidad. Revisa, por ejemplo, la presencia del tema de la muerte en las culturas prehispánicas, le dedica un capítulo al arte popular en José Guadalupe Posada, se detiene en el grupo poético Contemporáneos (siglo XX) y ensaya una tipología muy amplia de las muertes. En cuanto a lo que nos concierne como tema, hace solo dos menciones a lo largo de su trabajo. El apartado titulado “Muerte niña” (28-29), en la que por el mismo subtítulo se espera encontrar referencias concretas sobre las muertes de niños, no desarrolla nada acerca de este tema. La segunda mención, bajo el subtítulo “Niños, perros y señoras” (167-171) dentro de la tipología “muerte sádica”, recupera fragmentos tomados del libro *La conquista de América. El problema del otro* de Tzvetan Todorov (1982), quien a su vez cita testimonios de dominicos que durante el siglo XVI refieren hechos relacionados con muertes violentas de niños. Se trata de citas de citas. En síntesis, para nuestro tema el trabajo no ofrece aportes significativos.

En los *Anais del IV Congresso Latinoamericano de Ciências Sociais e Humanidades: “Imagens da Morte”*, realizado en Brasil en 2010, cinco artículos mencionan superficialmente aspectos relativos a las muertes de niños, aunque quienes se detienen en analizar la ritualidad en la que estas muertes se manifiestan son específicamente dos autores: Bondar y Soto Aguirre.<sup>19</sup> En el marco del mismo congreso, en su 7ª edición (2016), de un total de 82 ponencias solo cuatro se ocupan de las muertes tempranas, y de estas últimas solo una propone un estudio centrado en la literatura.<sup>20</sup> Siendo, pues, un congreso internacional que aglutina a su alrededor la mayor cantidad posible de asedios en torno a la muerte, sorprende que no haya estudios cuyo corpus sea el arte y, dentro de este, la literatura. La excepción a la regla es un artículo que se interesa por estudiar la fotografía de niños muertos, pero no más que eso.

Por lo tanto, hasta donde nos ha permitido la búsqueda, lectura y clasificación de material crítico, tenemos que concluir (parcialmente) que no se conoce un estudio de conjunto cuyo eje

---

<sup>19</sup> Bondar, C.: “...*Anike nderesarai* que salimos el 1º de noviembre...” Sobre la (re)memoración de los niños difuntos. *Táva* Villa Olivari. Provincia de Corrientes. República Argentina; Soto Aguirre, T.: La muerte como cercanía natural en el mundo popular a partir de los versos de Violeta Parra.

<sup>20</sup> Barbosa, P.: Índices da ausência: poéticas da morte na fotografia; Cesarini, M.: Futuro inconcluso en un pueblo lejano: Niñez y muerte en Comodoro Rivadavia entre 1934 y 1939; Junqueira dos Santos, C.: O corpo do filho: notas sobre fotografia e morte; y Sosa, P.: Religiosidad popular, leyendas y cancioneros folclóricos. Apropiación, refundición y ficcionalización de relatos sobre muertes tempranas en el NOA.

central sean las muertes tempranas en el campo de los estudios literarios específicamente o de las relaciones entre literatura y otras expresiones artísticas durante el siglo XX. Las menciones se circunscriben, en casi todos los casos, a la “muerte del angelito” como un fenómeno propio de las manifestaciones de carácter popular y vinculadas al campo del folclore o de las costumbres folclóricas de América Latina, como hemos mostrado antes.

En cuanto al campo estrictamente literario y circunscripto a la literatura producida en lengua castellana, se han relevado múltiples estudios sobre la muerte, pero, en su mayoría, son indagaciones en un autor u obra en particular, y casi siempre en el marco global de una investigación de mayor envergadura (poética de autor, por ejemplo). A propósito de esto, y solo con fines de dar un ejemplo concreto, los estudios en torno a la obra literaria de Federico García Lorca pueden considerarse un caso testigo. Quienes se han ocupado de estudiar la obra del poeta granadino han reclamado la atención de determinados aspectos, de mayor especificidad, que requieren análisis, como “el tema de la muerte-suicidio por agua” (C. de Paepe) por ejemplo, o la relación de la muerte con el tema de la frustración (C. Maurer) al que se considera “central” (García Posada 2008) en el universo literario lorquiano (Román Román 2003). Así como se mencionan estos subtemas dentro del marco global del tema de la muerte en García Lorca, surgen otros –de mayor o menor alcance– que harían extensa pero poco útil su enumeración. Por otra parte, y casi en la misma medida, ha sido estudiada la presencia de los niños o de la niñez en sus obras. Se ha prestado atención al mito y en particular al de Narciso, al que se describe como un niño primero y un joven después. También se ha hecho un estudio centrado especialmente en la angustia como tema y esta ha sido relacionada con la obsesión por la muerte (López Alonso 2002). Sin embargo, como ya se ha indicado, no hay un estudio de conjunto en el cual, en un corte sincrónico o en una diacronía, el tema *muertes tempranas* sea el eje vertebral y unitivo de la indagación crítica.

Si excluimos los artículos relacionados con la muerte/velorio del angelito, encontramos variados estudios sobre las muertes tempranas, pero en el mundo antiguo y en el medieval. Un ejemplo de esta línea, a título ilustrativo, es el libro *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso* (2014), volumen en el que se recoge, en un sentido cronológico y cultural, la “historia del fantasma como motivo artístico y literario en (...) diversas civilizaciones y épocas”, de acuerdo con la descripción que hacen las editoras en el Prefacio. Allí se publica el capítulo “Niños muertos sin descanso en la Baja Edad Media: el caso de los no bautizados” (159-180) a través del cual Irene González Hernando desarrolla diferentes aspectos de una práctica cultural medieval a partir del relato de un cuento tradicional, que en nada coincide con la muerte del

angelito. El artículo nos resulta clave para nuestro interés ya que, al margen del recorte cronológico (Edad Media), González Hernando incorpora el caso de los denominados “no natos”. Propone la denominación “criatura”, entendida en sentido amplio, para englobar “tanto a los no nacidos como a los muertos después de nacidos” (...), a los “embriones perdidos en abortos, hasta los fetos que no lograban sobrevivir a una cesárea *post mortem*, pasando por los niños que morían durante el parto o a las pocas horas como consecuencia de alguna complicación” (160). La denominación “criatura”, más allá de las evidentes dificultades que genera en el campo semántico, nos es por el momento de utilidad, pues dentro de nuestro corpus tenemos casos de muertes de no natos.<sup>21</sup> No queremos dejar de mencionar aquí otro estudio monográfico titulado *Medea en la literatura española medieval* (2005) en el que Aníbal Biglieri hace mención explícita al infanticidio (157-160) pero, como es de esperarse a partir del título de su trabajo, la indagación parte del mundo antiguo clásico y se centra en las proyecciones de esta figura mítica (Medea) en la versión alfonsí, que se lee en la *General Estoria* de Alfonso X el Sabio.

En síntesis, encontramos interesantes aportes sobre las muertes tempranas, pero la mayoría concentrados en el mundo antiguo y medieval, sin olvidar tampoco que no se las aborda como tema exclusivo sino en el marco de estudios más generales. Si prestamos atención a casos más cercanos a nosotros en el tiempo, el tema se circunscribe en gran medida a la muerte/velorio del angelito y deja sin atender una importante cantidad de manifestaciones artísticas alrededor de otros tipos de muertes tempranas, que han concitado nuestro interés y que intentamos estudiar sistemáticamente aquí.

Por nuestra parte, nos hemos ocupado del tema desde una perspectiva literaria en varios artículos (algunos publicados, otros en prensa) que indagan aspectos metodológicos (cómo estudiar las muertes tempranas), tratamientos específicos en autores y/u obras en particular e incluso el ensayo de una posible clasificación tipológica (como las muertes tempranas violentas, por ejemplo). En “Ficcionalización de muertes tempranas y violentas en cinco textos de la literatura argentina: de Echeverría a Juan Bautista Zalazar” (Sosa 2017a) revisamos cómo se ficcionalizan muertes tempranas en autores canónicos y exocanónicos de las literaturas de la Argentina de fines del siglo XIX y del XX, a partir de la variante “muerte temprana violenta”. Prestamos especial atención al sujeto textual que se construye en cada texto con el fin de estudiar cómo este se muestra frente a la narración de un hecho violento y hasta cruento. Luego de revisar textos de Echeverría, José Hernández, Juan José Hernández, José María Rodríguez

---

<sup>21</sup> En detalle se encontrará planteada la cuestión más adelante, en la sección § 1.6.

y Juan Bautista Zalazar, hemos concluido que, en los casos revisados, “aunque la crueldad y la tragedia encuentran su grado máximo de expresión en la inocencia de la niñez, la voz del sujeto textual nunca se muestra moralizante, denunciante ni aterrada” (166) frente a los hechos que relata. En “Niños muertos y muerte accidental: una mirada desde el análisis temático” (2017b), aunque aplicado sobre un corpus breve, excluido aquí, buscamos puntos de contacto entre textos cuya tematización de muertes tempranas se sitúa en contextos de barbarie, fatalidad o tremendismo.<sup>22</sup> “Niños muertos en la poesía de García Lorca” (2016a) es un corte centrado en las muertes por ahogamiento en la obra lírica del poeta. Distintos son la perspectiva y el corpus utilizado en “Religiosidad popular, leyendas y cancioneros folclóricos. Apropiación, refundición y ficcionalización de relatos sobre muertes tempranas en el noroeste argentino (NOA)” (2016b), en el que prestamos atención al campo de las muertes tempranas en textos de la cultura popular.<sup>23</sup> Sin embargo, y pese al continuado rastreo bibliográfico así como a los avances que hemos obtenido, no hay un estudio sistemático y de conjunto, en un corte diacrónico amplio, particularmente durante el siglo XX, que estudie la tematización de muertes tempranas en el ámbito de la literatura en lengua española ni que, a partir de la ubicación y estudio de conectores intertextuales, trace vínculos interartísticos, como el que proponemos aquí con la pintura o con textos procedentes de la cultura popular. Estamos convencidos, por esto, que es necesario cubrir este vacío, para lo cual entendemos que, metodológica y teóricamente, los postulados que ofrece la temología comparatista es un camino apropiado y rentable para el estudio de las muertes tempranas.

### 1.5. Marco teórico-metodológico

Su marco ampliado hacia la interdisciplinariedad, su canon más democrático y menos eurocéntrico y elitista tienen perfecta cabida dentro de los postulados

---

<sup>22</sup> Nos referimos explícitamente a tremendismo ya que uno de los textos analizados es la novela *La Familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela.

<sup>23</sup> Además de un curso de grado ofrecido en la Universidad Nacional de Catamarca en 2010 y de un artículo publicado en 2012, el interés por el tema se ha ido consolidando a partir de una conferencia que hemos pronunciado en el Instituto de Iberoamérica de la Universidad de Salamanca (España), en ocasión de una beca obtenida para una estancia de investigación en la USAL. La conferencia, titulada “Muertes tempranas: discurso e imaginario en torno a un motivo recurrente en la cultura del noroeste argentino. Proyecciones, recreaciones, desplazamientos” (21.11.2012), fue parte de las actividades académicas del curso 2012-2013 del Máster en Estudios Latinoamericanos que imparte el Instituto de Iberoamérica. A los aportes de los circunstanciales oyentes y estudiantes del Máster se han sumado otros, procedentes de reuniones científicas, que han ido enriqueciendo nuestra búsqueda de material, lectura y clasificación de bibliografía específica y que han ayudado a consolidar un camino sistemático de investigación en este campo.

de la tematología comparatista.

*Cristina Naupert*

Al referirse a la tematología comparatista, Naupert la considera un subcampo esencial de la literatura comparada (2001, 19). No solo reconoce su fuerte acento historicista (2003, 12), sino que plantea la necesidad de la “ampliación del canon literario en el cual se habían basado tradicionalmente los análisis en el campo de la Literatura Comparada” (15). Este último aspecto le permitirá a la disciplina ofrecer “una alternativa firme y sumamente sugerente dentro del panorama actual del comparatismo literario”, pues “sus métodos de trabajo permitirían acoger las aportaciones recientes de diversas corrientes de la teoría y crítica literarias afiliadas al multiculturalismo que basan sus trabajos claramente en presupuestos temáticos” (24). Pero para ello, antes es necesario revisar algunas perspectivas teóricas sobre la disciplina, sus avances, sus problemas, sus aportes a un método de trabajo, así como a asuntos todavía pendientes de solución o de acuerdos entre los tematólogos.

#### *1.5.1. Tematología: definición. Breve recorrido*

El tema de investigación propuesto señala en su enunciado un aspecto clave para pensar las elecciones teóricas y metodológicas apropiadas y rentables que permitan abordarlo. Decíamos, pues, que nos interesan las “relaciones temáticas” que puedan establecerse entre la literatura y otras manifestaciones artísticas y culturales a partir de un eje común: las muertes tempranas y los procesos de su ficcionalización. Por lo tanto, lo que estamos proponiendo es hacer un estudio comparado de las múltiples y muchas veces peculiares fases de un trasiego incesante de un tema común a varias disciplinas.

En el marco, pues, del comparatismo, hay una disciplina que se ha ocupado del estudio de temas y mitos literarios, a la que la crítica especializada ha denominado *tematología*, no sin antes pasar por una intrincada y muchas veces poco fecunda discusión acerca del alcance del término.<sup>24</sup> No nos ocuparemos aquí de esta cuestión, pues no es nuestra intención ser parte de

---

<sup>24</sup> Trocchi 2002, 161; Márquez 2002, 251-252; Guillén 2005; Brunel 1997, 3-4 y muchísimos más reproducen, citan y parafrasean la cuestión relativa a las denominaciones y conflictos terminológicos. En Naupert 2001, 64 y ss. se pueden seguir con detalle los vaivenes de esta dificultad, aún sin resolver. En el volumen *Tematología y comparatismo literario* (2003) que Naupert compila, son varios los autores que refieren en mayor o menor detalle el problema como Chatman, Bremond, Sollors y Trousson, entre otros. A modo de síntesis, en “Tematología y comparatismo literario, ¿un matrimonio de conveniencia?”, artículo que abre la compilación, Naupert resume: “no se puede omitir que nos debemos enfrentar con diferentes problemas que se han convertido en endémicos en el ámbito de la tematología (...) como la inseguridad terminológica, el endeble marco metodológico y las dificultades que surgen inevitablemente a la hora de delimitar las prioridades temáticas objetivas de un texto

una disputa de sentidos que ya dieron comparatistas y tematólogos expertos, aun cuando haya muchas cuestiones todavía no resueltas. Sí traeremos a colación aproximaciones de definiciones y de caracterizaciones, que, al tiempo que las vayamos presentando, habremos de discutir las y sacar provecho de ello, con el fin de ofrecer las bases operativas para el análisis que haremos en los capítulos que siguen, cuando revisemos el tema y sus múltiples variantes en un amplio corpus. De las varias definiciones de tematología, no nos parece posible registrar solo una, ya que a nuestro juicio no la hay que congregue en sí los múltiples aspectos a los que cada intento de definición hace referencia. Revisaremos aquellas que nos aporten elementos que puedan complementarse y nos focalizaremos en aspectos claves.

Claudio Guillén dedica todo un capítulo a “Los temas: tematología” (230-281) en su libro *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* (2005),<sup>25</sup> en el que explica que “lo que se denominó ‘tematología’ solía congregarse o compendiar los diversos tratamientos de un mismo asunto o de una misma figura, considerados globalmente, o trazar el itinerario de un mito tradicional” (230).<sup>26</sup> Si bien explica que, en sus primeros desarrollos, los estudios se caracterizaban por un “hacinamiento de datos”, la crítica tematológica en las últimas décadas del siglo XX se ha renovado y ha incluido en sus análisis aspectos genológicos<sup>27</sup> y morfológicos, cuyos aportes han enriquecido y ampliado la mirada analítica así como los resultados obtenidos. El énfasis puesto por Guillén en la caracterización del término está en destacar que el propósito

---

literario. (...) Las dificultades en torno a la cuestión de cómo definir los términos operativos básicos de este importante campo de estudios se han ido acumulando a lo largo de toda su andadura histórica, lo que ha desembocado necesariamente en una considerable inseguridad terminológica, agravada sustancialmente en el ámbito por definición plurilingüe del comparatismo”. (20)

<sup>25</sup> Citaremos siempre por la edición de 2005. El mismo Guillén explica que ha reescrito “muchos giros y expresiones de la primera versión de este libro (1985) *pero no las ideas*”. (24, cursivas nuestras)

<sup>26</sup> No podemos sustraernos a la observación que hace en el Prólogo cuando afirma, refiriéndose a los términos “comparatista” y “comparatismo”, que “son unos tecnicismos feos pero muy útiles” (11). Nos parece que la observación puede extenderse al término “tematología”.

<sup>27</sup> Dentro del campo de la Literatura Comparada, el término “genología” hace referencia a uno de los enclaves centrales de la disciplina, junto a la tematología, a la morfología, a la historiología y a la internacionalidad, según el criterio que postula Claudio Guillén (2005) al organizar la segunda parte de su libro *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy)*. El término, que no escapa a la consideración de “tecnicismo feo”, se refiere al estudio de los géneros literarios. Tal como lo explica Nomo Ngamba (2008), “El estudio de los géneros literarios ha constituido un importante objeto de estudio de la teoría literaria contemporánea, en la cual se han distinguido dos vías fundamentales de acercamiento a la problemática de los géneros: la que considera los géneros como entidades históricas empíricamente existentes (“géneros históricos”), y la que intenta establecer una serie de categorías genéricas permanentes y atemporales (“modos” o “géneros naturales”). Pero los géneros literarios no son solo objeto de estudio de la Teoría de la literatura, sino que también resultan de interés para los estudios de la Literatura Comparada.” Por ello, aclara renglones más adelante esta autora, desde el punto de vista de los intereses de la Literatura Comparada, “nos limitaremos exclusivamente a plantear algunas cuestiones relativas al enfoque comparatístico de la *genología*. La tarea específica de la *Literatura Comparada*, a este respecto, es realizar una teoría aplicada de los géneros, buscando en primer lugar un corpus supranacional de textos como base de investigación” (cursivas nuestras). En síntesis, “genología” y sus derivados, como “genológico”, refieren al estudio de los géneros literarios dentro del campo de la Literatura Comparada.



de la disciplina es trazar el itinerario de un tema, de una figura o de un asunto. En esa tarea, “Tratándose de tematología, esta intervención será tanto más importante cuanto más amplio o rico sea el panorama histórico que el comparatista procure otear o más relevantes los fenómenos de intertextualidad que identifiquen el tema mediante la memoria de figuraciones anteriores” (230). Dos son, pues, los puntos que consideramos claves en la afirmación de Guillén: la amplitud de perspectivas y la riqueza formativa del comparatista para pensar y analizar un tema específico y la relevancia que tienen los fenómenos de intertextualidad. Por lo tanto, no caben dudas acerca de la utilidad metodológica de los aportes de otras disciplinas que actuarán como suplementarias de la tematología en la búsqueda de explicar el itinerario de un tema determinado. Guillén también está poniendo el acento en otros aspectos no menores: la transversalidad de la tematología como método de abordaje de la literatura y, visto el necesario recorrido a lo largo del tiempo, el fuerte acento historicista (Naupert 2003, 12) de la disciplina.

La importancia puesta en los fenómenos de transtextualidad,<sup>28</sup> que permitirán reconocer las “figuraciones anteriores” de un tema, es también una recomendación que hace Luz Aurora Pimentel en un artículo de 1993 que, con algunas modificaciones, reedita en *Constelaciones I* (2012a). Allí reclama que “el estudio de temas y motivos [objeto de la tematología] quede inscrito en una *teoría de la textualidad*” (265), para lo cual adhiere a la propuesta que desarrolla Gérard Genette en *Palimpsestos* (1982). Pero no ha sido la primera en llamar la atención sobre el carácter transtextual de la disciplina. Lo ha hecho antes Daniel-Henry Pageaux en 1990, al tiempo que, asegura, “sirven para la producción de diferentes textos y por lo tanto imponen un doble estudio: uno interno que estriba en explicaciones en torno al funcionamiento del texto; otro externo que encamina al investigador hacia problemas complejos de función sea cultural, sea social, según el punto de vista del investigador” (citado en Naupert 2001, 30).<sup>29</sup>

Volviendo a Pimentel, en el artículo al que hacemos referencia (“Tematología y transtextualidad”) ella define tematología como “una rama de la literatura comparada que

---

<sup>28</sup> Siguiendo, como propone Pimentel, el desarrollo teórico que desarrolla Genette en *Palimpsestos* (1989 [1982]), los fenómenos de transtextualidad incluyen “cinco tipos de relaciones transtextuales que voy a enumerar en un orden aproximadamente creciente de abstracción, de implicación y de globalidad” (Genette 1989, 10): la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad. “Hoy yo diría, en un sentido más amplio, que este objeto [de la poética] es la transtextualidad o transcendencia textual del texto, que entonces definía, burdamente, como ‘todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos’. La transtextualidad sobrepasa ahora e incluye la architextualidad y algunos tipos más de relaciones transtextuales, de entre las que solo una nos ocupará directamente aquí” (10).

<sup>29</sup> Anna Trocchi insiste en este mismo sentido. “Además, la naturaleza intertextual de un tema literario, dada su transmisión y circulación a través del sistema literario en conjuntos de duración más o menos larga, permite introducir el análisis tematológico en el estudio de las dinámicas de la historia literaria. A este propósito, nos parece útil referirnos al principio de ‘hipertextualidad’ codificado y analizado por Gérard Genette en su estudio de 1982, *Palimpsestos*” (162). Véanse también Frenzel 2003 [1993], 32; Guillén 2005, 287-302.

estudia aquella dimensión abstracta de la literatura que son los materiales de que está hecha, así como sus transformaciones y actualizaciones; estudia, en otras palabras, los temas y motivos que, como filtros, seleccionan, orientan e informan el proceso de producción de los textos literarios.” (255) Y añade: “La tematología opera, así, una especie de reagrupación de los textos literarios desde una perspectiva temática” (256). En otros términos, Pimentel no solo reclama para la tematología la inscripción en el marco de una teoría de la transtextualidad sino que considera que los temas y motivos que la disciplina estudia funcionan como filtros que orientan e informan el proceso creativo, lo cual significa que estos “materiales” no solo pertenecen a una “dimensión abstracta” sino también preexisten a la obra literaria misma. Asunto que ya lo han discutido suficientemente autores como Curtius, Frenzel, Guillén y Naupert, entre otros.<sup>30</sup> Por lo tanto, y haciendo una síntesis lineal, aunque con intención didáctica hasta aquí, el tematólogo será quien, a través de la elección de temas y motivos específicos, intentará demostrar que se pueden reagrupar determinados textos literarios a partir de un tema en común, así como sus actualizaciones y transformaciones a lo largo de una diacronía o de un recorte sincrónico.

Anna Trocchi, por su parte, asegura que el término tematología “se introdujo para designar el sector de la investigación que se ocupa del estudio *comparado* de los temas y de los mitos literarios (2002, 129). La insistencia en señalar el carácter comparativo del estudio tematológico consolida la necesidad de distinguir los métodos y objetivos de esta disciplina en relación con otras con las que guarda cercanía en tanto trabajan con temas, motivos, asuntos, materiales recurrentes o imágenes, tales como la crítica temática y los estudios temáticos narratológicos.<sup>31</sup> Trocchi afirma que “el término ‘tematología’ parece preferible, al haberse utilizado tradicionalmente para indicar en concreto una línea de la *investigación comparatista*, mientras que la expresión ‘estudio temático’ o ‘crítica temática’ indica generalmente una metodología del estudio literario aplicable también al análisis de *un solo texto*” (2002, 129, cursivas nuestras). Es Naupert quien con mayor detenimiento precisa las diferencias y discute el alcance de cada campo. Sintéticamente, pondremos el foco en la distinción que propone Naupert entre crítica temática y tematología (evitaremos detenernos en el resto de disciplinas y de sus subdivisiones). Si bien la base operativa de la primera suele apoyarse en criterios

---

<sup>30</sup> “Por eso, para Elisabeth Frenzel (1963: 24-29, 1963a: V-XV, 1966: 7-11, 24-30, 1980: 30-34, 71-77), a quien François Jost (1974: 15) considera *thematologorum vesta et vates*, *Stoff* no es esta materia extraliteraria, este *totum revolutum* amorfo, sino una fábula que ha recibido ya cierta configuración, forma y estructura antes de convertirse propiamente en texto literario” (Naupert 2001, 78 y ss.). Véase también Pimentel 2012a, 258.

<sup>31</sup> Aunque haremos una brevísima y práctica caracterización de cada una de estas subdisciplinas siguiendo a Cristina Naupert, se puede consultar *in extenso* la puesta en discusión en Naupert 2001, 64-77.

psicoanalíticos,

la orientación metodológica objetiva (textual) de la tematología no coincide con el enfoque subjetivo e impresionista dirigido hacia la personalidad del autor y ligado a la sensibilidad personal del crítico que predomina en el ámbito de la crítica temática. (2001, 65-66)

Advertimos que, al diferenciar de este modo los campos de interés, Naupert está aludiendo a estudios de crítica temática de corte psicoanalítico, en los que interesarían más los aspectos biográficos del autor, presentes (o no) en la obra literaria, que esta en sí misma. No coincidimos completamente con la opinión de Naupert de asociar la cuestión metodológica de la crítica temática con un enfoque subjetivo e impresionista, no porque no pueda serlo sino porque no se ofrecen razones convincentes de que la tematología no podría caer en la misma práctica. Ya los especialistas advierten que lo que para algunos puede ser un tema principal en una obra determinada, puede serlo secundario o terciario para otros.<sup>32</sup> Es evidente, tal como lo advierten los teóricos, que aquí prima el “criterio y la sensibilidad personal del crítico”, no la objetividad del texto. Por otra parte, decir que la orientación es objetiva, y aclarar que lo es porque se pone el foco en lo textual (*littera*) va en una dirección contraria al desplazamiento al que hemos aludido antes cuando referimos que en la práctica tematológica de las últimas décadas han comenzado a cobrar más protagonismo las decisiones que toma el lector sobre el texto, que el supuesto de que cada texto ofrece un tema que sobresale frente a otros.<sup>33</sup>

Sí creemos que es más aceptable la distinción que propone Naupert cuando alude a la forma (a los métodos nos parece mejor) de interpretación de los textos literarios.

Se distancian –dice– por su respectiva forma de interpretarlos: mientras que el enfoque de los comparatistas es *relacional* (se sirven de los elementos temáticos para establecer nexos entre textos de autores procedentes de diferentes ámbitos lingüístico-culturales), los críticos temáticos pretenden demostrar la unicidad de la obra de un autor a través del análisis de sus temas nucleares. (66)

Decimos que es más aceptable porque insiste en el aspecto relacional de la tematología, es decir, en una característica sustantiva y clave como disciplina que trabaja en el marco del comparatismo y tiene un carácter eminentemente historicista. De hecho, en las definiciones

---

<sup>32</sup> “Un elemento temático puede funcionar en una obra como motivo principal, en otra como motivo secundario de apoyo y en una tercera exclusivamente como rasgo ornamental” (Frenzel 1980, viii).

<sup>33</sup> Sabemos que esta opinión requiere mayor desarrollo argumental. Sin embargo, dejemos en claro que no es nuestro interés detenernos en la cuestión. Solo intentamos llamar la atención sobre lo que consideramos un criterio endeble de la autora para aplicar una distinción metodológica entre la crítica temática y la tematología en lo que se refiere a los términos “subjetivo/objetivo” atribuido a cada disciplina.

que hemos traído a la discusión, todas insisten en que se busquen relaciones que permitan reconstruir “la memoria de figuraciones anteriores” (Guillén), las transformaciones y actualizaciones de un determinado tema (Pimentel), “las variaciones y las metamorfosis de un tema literario a través del tiempo, a la luz de sus relaciones con las orientaciones contextuales históricas, ideológicas e intelectuales” (Trocchi). En síntesis, si hay una diferencia importante quizá esta sea la del aspecto relacional de la tematología, frente al estudio situado en un solo texto (o en un solo autor) de la crítica temática.

También los expertos se han preguntado reiteradamente por la finalidad del estudio tematológico toda vez que, en una primera etapa de su desarrollo, según advertía Guillén, la disciplina se había tornado en un “hacinamiento de datos”. Si bien se puede decir que hay,  *grosso modo*, dos momentos en el desarrollo de la tematología, correspondería al segundo, a partir de la década de 1960, la afirmación de una nueva etapa “en una versión ya no solo erudita y documentario-genealógica, sino también —en distintos niveles— histórico-crítica y hermenéutica” (134-135). Ante esta evolución en los principios, objetivos y métodos de la disciplina, cabe preguntarse por su finalidad hoy. Trocchi, para dar respuesta a este interrogante, sostiene, a partir de una cita de Trousson, que

la finalidad de un estudio tematológico es la de interpretar  *las variaciones y las metamorfosis* de un tema literario a través del tiempo, a la luz de  *sus relaciones con las orientaciones contextuales históricas, ideológicas e intelectuales*, y evidenciar así “la adaptación de los elementos constitutivos del tema a las transformaciones de las ideas y las costumbres” y “el carácter dinámico y evolutivo, que es la esencia misma del tema”. (136, cursivas nuestras)

Entre otras, por estas razones,

El análisis tematológico se convierte en un procedimiento particularmente complejo, y por eso a la vez altamente interesante e instructivo (...), cuando elementos temáticos constituyen o participan de puentes entre diferentes culturas y lenguajes. (Naupert 2003, 11)

Dos cuestiones más queremos recuperar para la breve presentación de la tematología como disciplina. Una de ellas es el desplazamiento metodológico, que algunos teóricos han comenzado a proponer, desde el texto, entendido como objeto de manipulación y análisis, hacia la figura del lector (y del crítico, sin dudas).<sup>34</sup> La otra es el intento de distinguir la propuesta de

---

<sup>34</sup> “Hicimos hincapié también en que el crítico es quien sin cesar elige, extrae, cita, es decir, en que las formas y los temas, más que entidades discretas, son elementos parciales cuyo montaje se debe en definitiva a la

la tematología, como método, con respecto a campos cercanos. Como ya hemos indicado antes, esta distinción se hace no por definición sino por contraste, a partir de los objetos de estudio y de los procedimientos analíticos que disciplinas o subdisciplinas cercanas a la tematología proponen para el abordaje analítico. Hay, por otra parte, aspectos más de fondo a los que Naupert dedica algunas líneas. Así como la tematología “tiende (...) a analizar un personaje siempre como entidad autosuficiente y autónoma, ya que solo así puede ser portador de valores culturales compartidos” (76) y, por lo tanto, relacionables a través del tiempo y de diferentes textualidades, del mismo modo esta disciplina pondrá el esfuerzo en destacar la perspectiva intertextual “al rastrear ‘temas’” (76), dar cuenta de su frecuencia y relevancia así como de las particulares situaciones histórico-culturales en las que estos temas reaparecen, se transforman, se conectan, se desplazan. En síntesis, no solo se trata de buscar y encontrar un tema recurrente sino significativo desde una perspectiva multicultural e interdisciplinaria. Se trata, pues, de un tema que funcione como conector *intertextual* (77), *intercultural* e *interdisciplinario*, agregamos.

Con el riesgo de abusar de una cita extensa, creemos que, como síntesis, se puede decir que

la tematología como rama de la Literatura Comparada encuentra su tarea principal en el estudio de elementos de contenido que forman cadenas de recurrencias a través de diferentes textos literarios, para lo cual considera tanto la connotación cultural de estas recurrencias en sí como la faceta de su plasmación formal diversificada que desemboca en funciones textuales diferentes y en contrastes significativos sobre el trasfondo de los demás textos de la serie. Hay que subrayar de nuevo que el objetivo primordial no puede consistir en el diseño de un catálogo de los elementos posibles o reales de la literatura sino en la filtración de los elementos que funcionan como conectores intertextuales, como ‘polen de ideas’, como constante fuente de inspiración poética, y que por eso han sido capaces de permanecer en el tiempo, formando estos ecos culturales enlazados en recurrencias imitativas y creativas. (Naupert 2001, 128-129)

---

intervención del lector” (Guillén 2005, 230). “Como ha observado la estudiosa inglesa Susan Bassnett (...), una vertiente crítica fundamental del estudio tematológico es la que se hace cargo del problema de la recepción literaria. De hecho, Bassnett ha demostrado (...) que los parámetros de las expectativas del lector, ligados obviamente a las coordenadas histórico-culturales de una época determinada, condicionan la orientación ideológica del texto literario en relación a la reutilización de un material temático tradicional... (Trocchi 2002, 152). Por su parte, George Steiner, al definir literatura comparada, también enfatiza en el papel clave del lector y de la lectura: “Considero que la literatura comparada es, en el mejor de los casos, un arte de la lectura exacto y exigente, una forma de escuchar los actos del lenguaje, tanto orales como escritos, que favorece ciertos componentes de esos actos. Dichos componentes no quedan desatendidos en ninguna modalidad de estudio literario, pero ocupan una situación de privilegio en la literatura comparada” (2001, 132) y, agregamos, también en la tematología.

Son, pues, la búsqueda y la localización de elementos recurrentes, que funcionen como conectores intertextuales, lo que nos permite señalar relaciones, contactos y desplazamientos entre textos literarios diversos, así como con otras áreas del arte (pintura) u otras áreas más generales de la cultura (miraculística y los cancioneros y romanceros populares).

### 1.5.2. Tema, motivo y otros términos operativos. Dificultades terminológicas. Síntesis

Si bien toda terminología es una convención (Márquez 2002, 252), es requisito indispensable en el campo de los estudios científicos, y en especial en el de los estudios humanísticos, que haya acuerdos, aunque mínimos, alrededor de palabras-clave que funcionarán como términos operativos dentro de la disciplina. Esta búsqueda de acuerdos y convenciones se ha tornado para la tematología en un campo minado, toda vez que los expertos no se ponen de acuerdo en la definición de términos cuya operatividad y frecuencia constituyen uno de los primeros eslabones en la construcción de un sistema teórico coherente y funcional. El problema es tan extenso como la misma disciplina y ha acompañado el desarrollo y las fases de esta sin encontrar acuerdos definitivos. No es nuestro interés ni es pertinente para nuestro trabajo hacer un recorrido exhaustivo de cada una de las definiciones de los términos “tema”, “motivo”, *Stoff*, “argumento” y otros similares como “topos”, *images*, “motivos líricos” o *Leitmotiv*. Sí es fundamental atender a la recomendación de “un cierto grado de congruencia en la terminología que uno usa en su trabajo” (Pimentel 2012a, 256, n. 2). Más contundente, aunque se refiere a la cuestión del tema, es Guillén (2005):

Ante el embrollo, la maraña, el *totum revolutum* de los temas literarios, que reflejan la confusión de la vida misma, se hacen indispensables las actitudes selectivas. No elogio la restauración, por parte del comparatista, del caos de cosas que la literatura por lo general procura remediar (231)

pero está claro que se impone una “actitud selectiva”. Por ello, sin entrar en un largo e infructuoso catálogo de definiciones y discusiones en torno a la pertinencia, operatividad, funcionalidad y listas interminables de ejemplos literarios,<sup>35</sup> definiremos cada una de las palabras-clave cuyo uso será reiterado a lo largo de nuestro trabajo a partir de acercamientos y

---

<sup>35</sup> La bibliografía que se ocupa de la cuestión terminológica y de sus embrollos, oposiciones, superposiciones, etc. es extensa. A modo de sugerencia, el interesado podrá consultar, confrontar y sacar sus propias conclusiones en: Frenzel 1980 y [1993] 2003; Guillén 2005; Pimentel 2012a; Trousson [1980] 2003; Segre 1985; Márquez 2002; Brunel 1997; Gil-Albarellos 2003 y Trocchi 2002, entre muchos más cuya lista es innecesario alargar. Una síntesis esclarecedora y prolija se puede encontrar en Naupert 2001, 78-119.

búsquedas de definiciones a los que consideramos representativos de un vasto conjunto de opiniones.

Para la determinación de esos términos-guía o términos operativos en un estudio temático, basta con prestar atención a las definiciones que hemos ido recogiendo y comentando sobre la disciplina para identificarlos. Como ya lo hemos señalado antes (§ 1.5.1.), Trocchi, por ejemplo, explica que la temología es el estudio comparado de “temas y mitos” literarios. Pimentel, en la misma línea, asegura que en el campo temático interesan estudiar “temas y motivos” que funcionan como filtros. Guillén refiere explícitamente al tratamiento de un mismo asunto o figura o el trazado del itinerario de un mito tradicional. Naupert, por su parte, acude a una paráfrasis al decir que la temología estudia “elementos de contenido que forman cadenas de recurrencias”; es decir, en síntesis, estamos frente a los términos tema, motivo, mito y otros de menor impacto como *Leitmotiv*, motivo lírico, asunto, figura o *Stoff*, que constituyen para un temólogo parte del campo léxico común.

#### 1.5.2.1. Tema

Divididos aquí por una cuestión de índole didáctico-expositiva, trataremos los términos-clave como si fuesen unidades autónomas. Sin embargo, debe quedar claro –como se podrá ir viendo en la definición de cada uno– que están y funcionan siempre imbricados en un texto o en un conjunto de textos en una relación dialéctica, especialmente en el caso de tema/motivo.

Al intentar una definición de tema, Cesare Segre (1985) sostiene que “es la materia elaborada de un texto” (339) y que, junto a motivo, son para Zumthor “formas abstractas de un alto nivel de generalidad” (345). Segre, por lo tanto, iguala tema con materia elaborada, además de aceptar la característica de forma abstracta. En la búsqueda, pues, de una definición, dice que “llamaremos tema a aquellos elementos estereotipados que sostienen todo un texto o gran parte de él” (358). Una de las dificultades de aceptar la definición que propone Segre es cómo identificar funcionalmente un elemento estereotipado que sostenga todo un texto, particularmente en obras de extensión considerable. Pensamos, por ejemplo, en el *Quijote*: ¿cuál sería el o los elementos que sostienen toda la novela? El problema está a la vista.

Pimentel complejiza la definición al agregar un elemento que también lo considera Guillén. Al definir tema dice que “no es solo una elección por parte del escritor sino una *construcción* por parte del lector” (255). Entonces, el tema no está dado por el escritor, a través de su obra, sino que es el lector quien lo construye. La dificultad, otra vez, es evidente y hace pensar en que la línea divisoria entre una construcción adecuada y otra “anárquica” puede ser

muy delgada. ¿Cómo el lector construye un tema? ¿Cuáles serán los elementos que tendrá en cuenta para construir un tema? ¿Su pericia como lector, su conocimiento de mundo, sus múltiples criterios de interpretación de parte o de la totalidad de un texto? En fin: si bien es el lector quien tomará en sus manos la identificación de uno o más temas de una obra, la definición de tema sigue manifestándose esquivada.

Miguel Márquez (2002), tomando palabras de Weisstein (1975), sostiene que “la identificación de un tema solo es posible descomponiéndolo en sus componentes esenciales (motivos)” (252), con lo cual habría que definir primero estos para llegar a aquel. Más adecuada nos parece la propuesta de Naupert, para quien es preferible reservar un primer significado del término tema “como hiperónimo indiferenciado para designar el conjunto de los objetos de estudio de la tematología, con lo cual, además, se establece una relación adecuada con la denominación de la subdisciplina” (2001, 97). Y asociar directamente la noción de “materia narrable” elaborada y preexistente (Frenzel, Segre) con la palabra “fábula”. En este sentido, Naupert hace propia la recomendación de Hugo Dyserinck (1977), quien propone introducir la denominación tema como *terminus technicus* en tanto concepto “global o genérico para abarcar los elementos que son los objetos de estudio de la tematología” (citado por Naupert, 93). Una segunda aproximación al concepto de tema implicaría desdoblar el término en dos estratos de significado: “uno, contenido en la equiparación de tema con fábula preestablecida (tema = *Stoff*); otro, más general y abstracto, donde tema abarca ideas, sentimientos, problemas y conceptos de un alcance muy difuso” (123). Con esta última consideración, Naupert de algún modo intenta apartarse<sup>36</sup> de la mayoría de sus predecesores tematólogos y trata de romper la relación dialéctica entre tema/motivo como términos binarios que se definen basados en un criterio de jerarquía (uno dependiente del otro) y prefiere reservar *tema* como término técnico de la disciplina. Esta elección le aporta a tema la entidad de término general y abstracto en el que caben ideas, sentimientos, conceptos, etc. Desde esta perspectiva, se podría inferir entonces que las muertes tempranas, como tema de nuestra tesis, puede entenderse como concepto hiperónimo, como un enunciado que reúne tras de sí una serie de elementos temáticos recurrentes, de unidades germinales macro o micro textuales a los que, de manera general, podríamos denominar por ahora “motivos”. Con esto, nos acercamos a la recomendación de Naupert de poner el acento en elementos temáticos recurrentes, en conectores intertextuales

---

<sup>36</sup> Decimos que “intenta apartarse”, aunque creemos que no lo logra, toda vez que insiste claramente en que la mejor forma de acortar distancias en la discusión terminológica es sostener la oposición dialéctica entre lo particular y lo general. Véase nota siguiente.



(e interartísticos), ya que son estos –y no un tema– los que permitirán enlazar con otros textos y permitirnos observar lo uno en lo diverso, en palabras de Guillén (2005).

#### 1.5.2.2. Motivo

Es Elizabeth Frenzel quien al prologar su famoso *Diccionario de motivos de la literatura universal* (1980) define motivo como “unidades argumentales menores, más fecundas y móviles” (vii), de las que destaca su “extendido sistema de relaciones”. Como tal, “señala exclusivamente un planteamiento de la acción con posibilidades de desarrollo muy diversas” (vii). Y ejemplifica:

El motivo del tiranicidio se presenta como *célula germinal* de una trama, como primer lazo de unión de un conflicto cuyo último entramado puede producirse según los más diversos modelos dados en la historia. (viii, cursivas nuestras)

Es decir, Frenzel señala en la brevedad del prólogo citado casi todas las particularidades que permiten identificar un motivo: unidad argumental menor, a diferencia de la palabra o el lexema, que también son unidades menores (una en el plano oracional, otra en el plano semántico) al motivo pero no cumplen con la capacidad de portar en sí una línea argumental de desarrollo posible; son móviles (con lo cual reconoce su origen etimológico y da cuenta de su migración); son fecundos (por sus dos características antes señaladas); y, en especial, funcionan como célula germinal. No es el motivo una trama, una fábula ni un tema, sino un “germen”, una “célula” que porta en sí una propiedad clave, la posibilidad de generar una línea argumental, lo que lo hace elemento apropiado para el posterior desarrollo de múltiples acciones. Claro está, pues, en esta caracterización que Frenzel incluye el motivo como elemento propio de los géneros narrativo y dramático, y lo excluye de la lírica.

En la definición de Segre (1985, 348) se resume la opinión de varios autores, para quienes el motivo se caracteriza por su recursividad así como por su autonomía (Pimentel, 257). Trousson, por su parte, habla de motivo como “une toile de fond, un concept large, désignant soit une certaine attitude, soit une situation de base, impersonnelle, dont les acteurs n’ont pas encore été individualisés” [un telón de fondo, un concepto amplio, que designa una cierta actitud, una situación de base, impersonal, cuyos actores no están todavía individualizados] (citado por Naupert 2001, 103, traducción nuestra). Recuperamos aquí particularmente la característica de “situation de base, impersonnelle”, ya que será en el marco total de la obra en la que esté inserto donde cobrará su propio sentido y adquirirá tanto un determinado valor estético como también histórico.

Detenerse en oposiciones binarias entre tema y motivo no nos parece rentable, ya que son justamente estos esquemas rígidos los que, a nuestro juicio, generan controversias insalvables al punto que lo que para unos es tema para otros es motivo y viceversa.<sup>37</sup> Por el contrario, además de las características aludidas arriba, sí creemos con Naupert que

es conveniente designar con la noción motivo, en sentido estricto, a constelaciones y situaciones que están profundamente enraizadas en la naturaleza humana, formando lo que podríamos determinar las constantes antropológicas (2001, 105)<sup>38</sup>

que van a encontrar su realización peculiar, específica y concreta en la obra en sí, en el texto, y no en una controversial definición de tema. Otra cuestión, diferente a la que estamos presentando, será determinar el grado de incidencia del motivo dentro de cada obra, pero eso es —permítasenos el giro coloquial— harina de otro costal. Lo relevante del motivo, así como de otras unidades periféricas dentro del conjunto de elementos temáticos de una obra de arte, es que deben representar, tener la fuerza o cumplir “la función efectiva de *conectores intertextuales*, es decir, estos elementos tienen que remitir o enlazar con otros textos” (Naupert 2001, 117).

El concepto de conector intertextual (entendido en sentido amplio, no solo relacionado con la literatura sino también con otras artes o áreas de la cultura) es clave para el estudio temático ya que será ese conector intertextual el que oficie de *tertium comparationis*, esto es, “el motivo [en tanto funcione como conector intertextual] debe ser un elemento que relaciona de forma significativa dos o más obras de diferentes literaturas” (118) o de diferentes

---

<sup>37</sup> En este sentido no acordamos con Naupert, para quien “la resolución más adecuada de la dicotomía tema-motivo es, a nuestro entender, la oposición dialéctica entre lo particular (tema) y lo general (motivo), como lo propone Trousson” (2001, 88).

<sup>38</sup> De acuerdo con Naupert, es François Jost (1974) quien considera como concepto fundamental a motivo y subordina jerárquicamente a este el concepto de tema. También es quien distingue entre *Motiv I* y *Motiv II*. En cuanto al Motiv I, son aquellos que “representan situaciones generales (constelaciones arquetípicas), problemas humanos fundamentales” (2001, 98) en un nivel macrotextual, y que coinciden con la definición que acabamos de citar. Motiv II corresponde a lo que otros denominan motivos líricos, “toda una serie de elementos microtextuales que constituyen una parte esencial del entramado poético del discurso lírico” (113). Si bien se trataría de un elemento microtextual de carácter no intelectual sino *emocional* (se refiere Jost a la lírica pura cuando señala lo de emocional), no deja de advertir que enlazan con el concepto macrotextual de motivo (Motiv I) ya que, en palabras de Naupert, “en el caso del poeta lírico el empleo de motivos se ha de interpretar como confrontación con las condiciones más elementales de nuestra existencia” (114). Prestamos atención a este aspecto, es decir, a la relación directa entre los motivos líricos (Motiv II para Jost) y el motivo en su sentido macrotextual, ya que en el corpus que manejamos hay varios textos líricos. Será allí momento de describir y explicar el funcionamiento de estos elementos microtextuales y su relación con las constelaciones y situaciones profundamente enraizadas en la naturaleza humana, tal como se define motivo. No podemos olvidar, al respecto, lo que señala Guillén al referirse al peso cualitativo de los motivos: “Lo curioso del caso, digamos en defensa del motivo, es que la aparición fugitiva de un color, como decía Borges, de una flor, de un árbol, del más pequeño objeto, pueda ser tan importante, tan reveladora, desde el punto de vista de su función, como el argumento entero de la obra”. Y agrega una línea después: “En la poesía, como en las demás artes, lo poco es lo mucho” (2005, 234).

manifestaciones artísticas como la literatura y la pintura, o la literatura y otras áreas de la cultura como la miraculística, tal nuestro interés. Si tuviésemos que resumir este apartado, diríamos, en palabras de Naupert (2001), que

Los elementos temáticos son, pues, los ecos recurrentes que hacen rentable la lectura relacional del comparatista, los que, en definitiva, posibilitan una lectura de reconocimiento de códigos culturales compartidos (121),

y son esos elementos temáticos recurrentes los que ofician, ejercen o funcionan como conectores intertextuales. De este modo, un motivo se distinguirá por su función de conector intertextual, de elemento temático recurrente, móvil, impersonal, pero de carácter germinal dentro de una obra. Y será ese motivo (o varios motivos) el que/los que permita/n relacionar lo uno en lo múltiple.<sup>39</sup>

En cuanto a la metodología de trabajo, así como de los diferentes métodos que los tematólogos proponen, será durante el desarrollo de los próximos capítulos cuando nos ocupemos en detalle. Solo anotemos aquí que, en líneas generales y otra vez siguiendo a Frenzel, puede recurrirse a varios cortes en los métodos a utilizar en estudios tematológicos: un corte longitudinal o diacrónico, un corte transversal o sincrónico, la combinación de ambos, o dar lugar a métodos como los de las afinidades nacionales, las afinidades de género o afinidades personales (Naupert 2001, 129-142).

## 1.6. Muertes tempranas. Una propuesta de definición

Desde las primeras líneas hemos venido hablando en nuestro trabajo de muertes tempranas. Deliberadamente, sin embargo, hemos demorado un acercamiento conceptual al binomio, ya que era necesario antes hacer explícitos los asedios y aportes que la crítica ha realizado sobre la muerte de niños en particular. Terminado este recorrido (§ 1.4.), aunque

---

<sup>39</sup> A propósito de los desafíos actuales del comparatismo, María Teresa Gramuglio explica en su artículo “Tres problemas para el comparatismo” (2006) que, al presentar como dificultad la investigación hecha por varios especialistas de diversos campos intelectuales, se preguntan estos “¿cómo, con qué métodos, evitar la mera suma o yuxtaposición de ‘casos’ nacionales que se comparan” (13). Entonces sugiere, tomando palabras de Jauss, “la necesidad de un *tertium comparationis*, esto es, un tercer elemento externo a los que se comparan entre sí. Esto significa –agrega– que la comparación no se agota en la mera yuxtaposición de los objetos que se comparan, sino en ‘las cuestiones que guían el contraste’” (13). Es justamente este el sentido que tiene el motivo, en tanto unidad germinal externa a la obra, ya que, una vez parte de esta, favorece que pueda relacionarse con otras obras. En palabras, otra vez, de Gramuglio, “Ese tercer elemento, por lo tanto, cita Sinópoli, ‘no es deducible de los objetos de la comparación, sino... de la precomprensión y el interés del intérprete’” (13), con lo cual se enfatiza la tarea y el protagonismo del lector/crítico en la búsqueda, selección y construcción de un corpus en el que haya conectores intertextuales lo suficientemente fructíferos, rentables, que permitan la comparación entre dos o más obras a partir de ellos, y no de las obras en sí mismas.

breve, es momento de intentar al menos el acercamiento o bosquejo de una definición que sea más amplia que la forma “muerte de niños” y, por supuesto, superadora de la denominación “muerte del angelito”. Proponemos, pues, añadir al sustantivo “muerte” el adjetivo “temprana” con el fin de escapar a la estrechez de las citadas, en especial de la última. Para fundamentar la elección, pasemos revista sucinta a algunas dificultades que genera la utilización de términos que suelen considerarse sinónimos o cuyo uso es indistinto y que, en el marco de nuestro estudio, podrían ocasionar ambigüedad, interpretaciones incorrectas o, incluso, cierta vaguedad.

#### 1.6.1. Muertes de ángeles, de párvulos, de criaturas: nuevo dilema terminológico

Como ya se ha indicado suficientemente en el estado de la cuestión, son vastos los estudios de corte generalmente antropológico que hablan de la muerte y/o velorio del angelito. En todos los estudios está claro que se trata, en términos etarios, de una referencia a la muerte de seres humanos niños, pero niños de *muy corta edad*. Por ejemplo, Maricel Pelegrín (2005, párr. 4) habla de “funeral de párvulos”. Coluccio, por su parte, al referirse a este “angelito” dice de él que es un “niño”, “criatura” y “párvulo” (1954, 111-112). Pero no sabemos con precisión qué rango etario específico tienen todas estas denominaciones. César Bondar, que ha escrito varios artículos sobre el asunto en sus últimas investigaciones, aclara que se define angelito “como niño difunto de aproximadamente 6 o 7 años; mientras que otros reducen la edad a los 3 o 4 años” (2012, 7). Por lo tanto, en términos de recorte etario, aunque no hay acuerdo entre los críticos, podríamos *grosso modo* ajustarnos a la descripción que refiere Bondar. En el mismo sentido puede interpretarse el término “párvulo”. Además de su acepción etimológica (del latín *parvulus*, dim. de *parvus* = “pequeño”), puede designar a un niño en edad preescolar tanto como en el primer estadio de la enseñanza escolar, según se consulte el diccionario *Wordreference* o el diccionario de la Real Academia Española (DRAE), respectivamente. De tal modo que, nuevamente, estamos refiriéndonos a un niño de “muy corta edad”, de “pequeño”, de “edad preescolar” o “primer estadio” dentro del sistema escolar, sin que esto nos permita delimitar si se trata de un niño de 1 o 2 años, de 3 o de 5 o incluso de 7 años o un poco más.

Si prestamos atención a la palabra “criatura”, además de la esperable denominación “niño de corta edad”, el término incluye el significado de “feto” o “embrión” (véase DRAE, *s.v.* criatura), con lo cual ya no estamos hablando solo de aquellos que han nacido sino también de los no natos. Esta ampliación del significado de “criatura” nos ubica en otra encrucijada técnica, según el campo disciplinar o ideológico desde donde utilicemos los términos, pues al hablar de

embrión o de feto se abre la puerta a otro tipo de disputas que involucran, en la lucha de los sentidos, términos como “persona”, “sujeto de derecho” y, consecuentemente, la oportuna (o no) denominación de “niño” tanto para los nacidos como también (o no) para los no natos. Por lo tanto, las dificultades que acarrea el uso de determinados términos en nuestro marco de estudio son evidentes, ya que los textos literarios y algunas pinturas del corpus tematizan la muerte de no natos. Frente a estos casos, ¿se podría hablar de muertes de “niños”? Y no estamos incluyendo otros términos poco frecuentes como *huahua* (del quechua *wáwa*, aunque el diccionario de la RAE lo registra como *guagua*) porque no hace más que difuminar límites en el rango etario, ya que su significado es “niño de pecho”. ¿Hasta cuántos años suele, puede o se acostumbra amamantar a un niño para que sea denominado “de pecho”? Debe quedar aclarado, no obstante, que no es nuestro interés generar una inútil discusión en torno a estos términos, los cuales en definitiva están denominando a un/a niño/a. Es solo la descripción de variantes sinonímicas que se usan de modo indistinto en artículos sobre la muerte y/o velorio del angelito (y sus rituales), tema que excede a nuestro estudio. Tampoco se trata, como podrá inferirse, de inclinarnos por un término en detrimento de otro. Lo que estamos advirtiendo es, pues, la necesidad, en todo caso, de utilizar un término-paraguas que incluya todas estas denominaciones en un solo conjunto y dejar las disquisiciones más finas para el momento en el que se examine cada caso. La propuesta de utilizar, junto a la palabra “muerte”, el adjetivo “temprana” quiere dar respuesta a lo que aquí habremos de encontrar cuando nos remitamos al análisis del corpus,<sup>40</sup> ya que encontraremos tematizadas las muertes tanto de los no natos como de los nacidos, y dentro de estos últimos, los que tienen apenas días de vida como aquellos que llegan incluso hasta los 12 o 15 años.

En síntesis, estamos convencidos de que la utilización del binomio “muertes tempranas” ofrece una denominación amplia, inclusiva y práctica para denominar no solo los casos comprendidos dentro de lo que se conoce como “muerte del angelito” sino también, y en especial, a todas las otras muertes, sean de niños (en la amplia extensión etaria que comprende la denominación), de fetos o embriones.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> De hecho, visto el corpus en su totalidad, solo dos casos aluden explícitamente a la muerte y/o velorio del angelito (el poema “El angelito” de Paolantonio, aunque la configuración estética del texto logra poner en segundo plano los elementos rituales de este tipo de velorio, y el cuadro *El difuntito Dimas Rosas a los tres años de edad* de Frida Kahlo). El resto escapa a esta tipología. Por ello, la insistencia en buscar una denominación amplia, genérica y operativa. El cuadro *Ataúd blanco* de Guayasamín podría incorporarse al conjunto del velorio del angelito, aunque prevalece iconográficamente el motivo del cuerpo ausente, como veremos más adelante. Se trata de variantes que analizamos en detalle en el capítulo 8.

<sup>41</sup> Para el Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia o Unicef (United Nations International Children's Emergency Fund), la infancia incluye “desde el nacimiento hasta la llegada de la edad adulta” (sic), según se

### 1.6.2. *Infanticidio, filicidio y libericidio*

A lo largo de la exposición también tendremos ocasión de exponer casos cuya denominación se torna compleja. Uno de ellos es la relación estrecha entre las palabras infanticidio, filicidio y libericidio. En su libro *Antropología de la muerte* [1975] Louis-Vincent Thomas se detiene a analizar estos tres términos, que incluye en el capítulo denominado “Hacer morir”. Expongamos brevemente la cuestión.

El infanticidio en sentido amplio ha tomado a menudo una forma ritual en la historia de la humanidad, sea de una manera sistemática (ofrenda del primer hijo, como se encuentra en África negra, especialmente en Liberia) o episódica (como antes entre los mayas); y ya se trate de una *prueba* (inmolación de Isaac por Abraham), ya de una compensación para apaciguar a los dioses (sacrificio de Ifigenia), ya de una simple venganza o de una maquinación política (la masacre de los Santos Inocentes, pero en este caso no se puede hablar de crimen ritual). (2015, 145).

Habiendo, pues, asociado el infanticidio al campo ritual, y con el fin de buscar precisión terminológica, reserva este término para designar la acción de dar muerte “solamente a los recién nacidos” (145) y prefiere el nombre de *filicidio* “para definir la muerte dada a los niños por sus padres” así como el de *libericidio* “para calificar el homicidio de un niño menor, también por sus padres” [sic] (145). Además de la evidente ambigüedad y superposición de palabras para un mismo significado (filicidio y libericidio implican dar muerte a los niños por sus propios padres), obvia advertir que el infanticidio, más allá de una práctica ritual, constituye un acto intencionado y que, por ello mismo, actualmente está tipificado como un delito para la ley.<sup>42</sup>

---

desprende del Informe del Estado Mundial de la Infancia 2005 (3). Hemos consultado en especial el informe 2005 ya que está destinado a la evaluación de lo que Unicef llama “La infancia amenazada” e incluye como factores clave que inducen la muerte de los niños, entre otros, el hambre y las guerras. La misma organización aloja en su página web el documento “Convención sobre los Derechos del Niño y sus tres protocolos facultativos” (2014), adoptada y abierta a la firma y ratificación por la Asamblea General en su resolución 44/25, de 20 de noviembre de 1989 y entrada en vigor el 2 de septiembre de 1990, de conformidad con el artículo 49, en cuyo artículo 1º dice: “Para los efectos de la presente Convención, *se entiende por niño todo ser humano menor de dieciocho años de edad*, salvo que, en virtud de la ley que le sea aplicable, haya alcanzado antes la mayoría de edad” (12, cursivas nuestras). Disponible en <https://www.unicef.org/argentina/media/571/file/CDN.pdf> (consultada el 05 de enero de 2021).

<sup>42</sup> Lévy-Bruhl (1985), en *El alma primitiva* [1927], refiere casos frecuentes de infanticidios en algunas comunidades de África y de la India, entre las que este hecho no constituye un delito, ya que el recién nacido solo ha nacido a medias porque pertenece todavía al mundo de los espíritus (180), situación que también refiere Francesco Bruno (2011, 7) en la Introducción al libro de Alessia Amore *L’infanticidio. Analisi della fattispecie normativa e prospettive di riforma*. Este último, atento a esta creencia, ofrece, para hablar de infanticidio, un “inquadramento storico del reato” (7-10) que permita entender los significados y sentidos de este tipo de términos, según el tiempo y el lugar

La misma etimología del término así lo indica. Se trata de un crimen. Para el diccionario de la RAE, infanticidio (Del lat. *infanticidium*.) es simplemente la “acción de dar muerte a un niño de corta edad”.

El filicidio, entendido como la “muerte dada a los niños por sus padres” (DRAE, *s.v.* filicidio. Del lat. *filius* 'hijo' y *-cidio*) es probablemente el menos complejo de los términos. ¿Cuál sería, entonces, la diferencia, si la hubiere, con libericidio? La palabra, ausente en el DRAE y escasamente utilizada en comparación con las anteriores, es mencionada generalmente en el campo del derecho penal para distinguir la muerte de un hijo pero no neonato sino ya niño. Así lo refiere Blanca Llanes Parra (2011) en su artículo “El enemigo en casa: el parricidio y otras formas de violencia interpersonal doméstica en el Madrid de los Austrias (1580-1700)”, quien cita a Ponti y Gallina Fiorentini (1988, 149-150), para quienes el infanticidio designa “el homicidio de un hijo, justo después de su nacimiento, frente al *figliicidio* o *libericidio* (del latín *liberi*, hijos), reservado para la muerte del hijo, no neonato, sino ya niño” (citado en Llanes Parra 2011, 452, nota). Como puede observarse, filicidio y libericidio son considerados sinónimos.

Thomas, con el fin de echar un poco más de luz, explica más adelante sobre el libericidio:

Si el infanticidio obedece a causas que se conocen muy bien —antes prescripciones religiosas y crímenes rituales, eventualmente canibalismo; supresión de niños anormales, venganza, celos, necesidad de ocultar una falta, incluso imperativo económico, y esto es de todos los tiempos—, el *libericidio* implica una situación más compleja, puesto que el niño *llegó a vivir un cierto tiempo y fue objeto de atentos cuidados*. Si en el caso del infanticidio es casi siempre la madre la que da muerte, aunque haya también parejas criminales, y a menudo son los parientes los que hacen desaparecer el cadáver, en el libericidio es casi exclusivamente la madre la que opera, y es frecuente que se suicide en seguida. (145-146, cursivas nuestras).

De lo expuesto, podría sintetizarse que los tres términos, esto es, infanticidio, filicidio y libericidio, hacen referencia a la muerte de un niño, aunque se imponen algunas distinciones, sin pretender llegar a un acuerdo generalizado: a) infanticidio se utiliza *preferentemente* para designar la muerte de recién nacidos o neonatos, aunque no necesariamente implica que la muerte haya sido provocada por los padres de este. Se podría inferir, entonces, que el infanticidio puede ser cometido por cualquier persona, tenga o no relación familiar con el niño recién nacido; b) filicidio es la muerte de un niño realizada por sus padres, exclusivamente. De

---

en el que sucede y/o se lo aplique, con lo cual se confirma suficientemente que la sola utilización de estas palabras “complejas” requiere, ante todo, la explicitación del marco histórico-cultural dentro del que serán utilizadas.

allí el sentido etimológico de *filius* = hijo. En este caso no importa(ría) la edad del hijo (o del que muere), sea este no nato, neonato o un poco más grande. Si bien se suele asociar el término con la muerte de un hijo de corta edad, etimológicamente hablando se infiere que no habría impedimento alguno para designar la muerte de cualquier sujeto, quien, en su condición de hijo, haya sido muerto por sus padres, más allá de su edad (no obstante, está casi impuesto el uso acotado a “hijos de corta edad”); c) libericidio es el homicidio de un niño menor, también por sus padres, pero se diferencia del infanticidio en que el niño llegó a vivir un cierto tiempo y fue objeto de atentos cuidados (no se trata de un neonato). Sería el caso, por ejemplo, de los hijos de Medea, aunque la crítica especializada prefiere directamente utilizar “infanticidio” (Biglieri 2005, 157-160).<sup>43</sup> Y operarían, como diferencia con el filicidio, probablemente razones extraordinarias que afectan a los padres para cometer las muertes, como trastornos emocionales, problemas psiquiátricos o “una motivación irregular que debería merecer una valoración atenuada de la conexión personal entre el autor y el hecho” (Sanz Morán 1995, 816). En síntesis, las dificultades están a la vista. Aquí utilizaremos infanticidio y filicidio, de acuerdo con la descripción que acabamos de exponer. Prescindiremos del término libericidio.

### 1.6.3. Una dimensión diferente para dar nombres: los textos marcan el camino

Las denominaciones que proponemos usar, aunque pensadas operativamente, no siempre coinciden con las que se desprenden de los textos. Será en el análisis de cada una de las muestras de la serie de textos elegidos que conforman el corpus donde mejor se verán las dificultades de nominación y los problemas que de ellas podrían derivarse.

Si bien hemos de aceptar que la frase “muertes tempranas” agrupará todas las manifestaciones que remitan a niños o niñez aquí, así como a algunos casos de púberes o adolescentes, la riqueza que ofrecen los textos es proporcional a las dificultades de clasificación. Dentro de estas muertes tempranas tenemos un primer nivel de distinción, que incluyen por un lado los casos de aquellos que nacieron (y luego fallecen) diferentes de aquellos que todavía no han nacido y mueren en el vientre materno o durante el parto. Tendríamos entonces los natos y los no natos. Para el último de los casos caben denominaciones como feto o embrión. No obstante, los textos complejizan el campo semántico al utilizar términos como “hijo”, “niño” o ciertas modulaciones que ponen el énfasis en un sentido puramente afectivo al

---

<sup>43</sup> Thomas no deja de complejizar la situación. En nota al pie agrega: “Se distingue el infanticidio *directo* (matar al niño); el *indirecto* o por *omisión* (dejarlo morir por falta de alimentos o de cuidados, o por abandono), y por último el *deferido* (se trata de la guerra: aquí habría que hablar entonces de libericidio)” (2015, 146, nota).



referirse al fallecido, al que incluso hacen hablar como si estuviese vivo (y que, en algunos casos, lo está, según la percepción de un sujeto textual que siente “todavía” su presencia, como tendremos ocasión de ver en un poema de Figuera Aymerich) (§ 5.5.2.). Un ejemplo bastará para ilustrar. El poema “Cancioncilla del niño que no nació” de Federico García Lorca no solo asocia el término niño a “no nato” sino que además es la voz de ese niño la que habla en el texto:

¡Me habéis dejado sobre una flor  
de oscuros sollozos de agua!  
/.../  
Sin brazos, ¿cómo empujo  
la puerta de la Luz? (vv. 73-74, 79-80)<sup>44</sup>

En principio esta asociación lorquiana de niño = no nato rompe el criterio de clasificación de niño (=nacido) distinto a feto o embrión (= no nato), y ejemplifica con claridad cómo las denominaciones que propone el arte son superadoras y enriquecedoras frente a un tecnicismo, necesario, aunque muchas veces limitado. Ante este tipo de disociaciones, nuestra tarea consistirá en dar cuenta de ellas, sin olvidar que habrá que distinguir la clasificación analítica que propone este estudio de aquellas denominaciones, generalmente de carácter afectivo, que construyen los textos. En síntesis, para una madre que pierde un hijo no hay diferencias entre nacido/no nato. Siempre es, hasta donde hemos podido relevar como ejemplos de nuestro corpus, “mi hijo”, “mi bebé”, “mi niño” y nunca “mi feto”, “mi embrión”. Estas aclaraciones, quizá innecesarias por obvias, quieren dejar explícito el reconocimiento de las dificultades de denominación. Procederemos, pues, toda vez que sea necesario, a dar cuenta de estas diferencias, ya que el campo semántico-afectivo de algunas palabras que se recuperarán de los textos funcionan como conectores más directos para explicar la construcción de las variantes semánticas del dolor como afección predominante en el corpus.

---

<sup>44</sup> El poema, publicado en el libro *Suites* (1920-1923), forma parte de la sección “En el jardín de las toronjas de luna”, compuesto por siete textos que conforman una unidad. Eso explica que la numeración de los versos comience en el 73. El poema comprende los versos 73 a 88 de la serie. Seguimos la edición de *Obra completa* a cargo de Miguel García-Posada (2008). Véanse los detalles completos en las *Referencias bibliográficas*.

### 1.7. Cultura popular: enfoque transdisciplinario y dialógico

El atesorado concepto antropológico de cultura ya ha sido ampliamente diseminado, utilizado en diversos espacios y, por lo mismo, remodelado.

*Renato Rosaldo*

La sola utilización del binomio “cultura popular” despierta, cualquiera sea el ámbito en el que se lo use, suspicacias y críticas. Esta actitud recelosa tiene uno de sus fundamentos en la doble dificultad para definir, por un lado, “cultura” y, por el otro, “popular”. Proponer un concepto unívoco de cada una de estas palabras es una empresa utópica y, al mismo tiempo, ingenua. Historiadores, antropólogos, sociólogos, críticos literarios, semiólogos se han ocupado de poner límites a estos conceptos. Si bien se han ofrecido definiciones operativas, en el marco de una disciplina o de una teoría en particular, ello no ha impedido que tales definiciones caigan, en algunos casos, en un reduccionismo, y en otros, en una generalización poco funcional o útil. En su mayoría, los estudiosos coinciden en que la primera dificultad es lo esquivo de las definiciones. Jacques Revel, en su artículo “La cultura popular: usos y abusos de una herramienta historiográfica” [1986] se refiere “a la imprecisión misma de la noción cultura popular” (2005, 110). Al mismo tiempo advierte que el concepto, en muchos casos, se construye a partir de una explícita oposición entre lo “popular” y lo “cultivado”.

Cuando un historiador decide interesarse en la cultura popular –o en una de sus manifestaciones– no necesariamente dice algo sobre lo popular, pero anuncia muy explícitamente aquello de lo que no se ocupará: la cultura “cultivada”, la de los dominantes o las autoridades. Una vez más, un sistema de oposición ocupa ampliamente el lugar de definición. (2005, 110)

Además de la oposición entre culto-dominante versus popular-subalterno, también se ha considerado la cultura como un “sistema”, que constituye entidades acotadas y que se caracteriza por una oposición entre tradición y modernidad. Estas tres características son, de acuerdo con Kate Crehan, comunes al uso que la antropología hace del término “cultura”, diferente al propuesto en la obra de Antonio Gramsci,<sup>45</sup> objeto de análisis de su libro *Gramsci*,

---

<sup>45</sup> Aunque Gramsci no ofrece una definición única de “cultura” y es preciso el recorrido por toda su obra para darse una idea de aquello que, para este pensador, implica este término, recuperamos una aproximación que ofrece en 1916, en un artículo que publica en *Il Grido del Popolo*, titulado “Socialismo y cultura”: “Hay que deshabituarse y dejar de concebir la cultura como saber enciclopédico, en el que el ser humano no es visto más

*cultura y antropología* (2004, 54 y ss.). La misma autora se hace eco de las advertencias de Raymond Williams, quien en su libro *Keywords* considera la palabra cultura como “una de las dos o tres palabras más complicadas de la lengua inglesa”; en parte “porque se ha utilizado para importantes conceptos en distintas disciplinas intelectuales y en distintos sistemas de pensamiento incompatibles entre sí” (Williams 1975, citado en Crehan 2004, 56), postura que se replica también en la lengua española. Desde el significado etimológico de *cultus* (participio de *colere*), que asocia el término cultura con cultivo, pasando por la noción que la considera como “el modo de vida de un pueblo”; de la distinción que hace el romanticismo entre cultura y culturas, pasando por la asociación entre cultura y civilización asimilados como sinónimos, hasta el concepto entendido como el producto de la actividad intelectual y artística del hombre, “cultura” ha tenido un largo, enrevesado y aún irresuelto camino en torno a su definición. De hecho, Crehan subtítulo un párrafo de su libro de una manera elocuente: “Una palabra complicada” (55).<sup>46</sup>

Peter Burkner, desde su mirada de historiador, también da cuenta de la dificultad de una definición. En el prólogo a su libro *La cultura popular en la Europa moderna* [1978] ya advierte que

“Cultura” es un término *impreciso* que tiene muchas *definiciones contradictorias*; nuestra definición es la de un “sistema de significados, actitudes y valores compartidos, así como de formas simbólicas a través de las cuales se expresa o se encarna”. (1996, 29; cursivas nuestras)

En lo que probablemente haya consenso actualmente es en admitir que, cuando se habla de cultura, se está haciendo referencia a un concepto amplio, muchas veces difuso y contradictorio, y que es imprescindible precisar la perspectiva desde la cual se hará uso del término, perspectiva no solo referida a un campo disciplinar específico sino a las variantes

---

que bajo la forma de recipiente que hay que llenar de datos empíricos, de hechos en bruto y desconectados que él después deberá encasillar en su cerebro como en las columnas de un diccionario, para poder responder después, en cada ocasión, a los diversos estímulos del mundo externo. Esta forma de cultura es verdaderamente dañina, en especial para el proletariado. (...) La cultura es algo muy distinto. Es organización, disciplina del propio yo interior, es toma de posición de la propia personalidad, es conquista de una conciencia superior, por la cual se alcanza a comprender el propio valor histórico, la propia función en la vida, los propios derechos y los propios deberes. Pero todo esto no puede suceder por evolución espontánea, por acciones y reacciones independientes de la propia voluntad, como sucede en la naturaleza vegetal y animal, en la cual cada individuo selecciona y especifica los propios órganos inconscientemente, por ley fatal de las cosas. El ser humano es sobre todo espíritu, es decir, creación histórica, y no naturaleza”. Citándolo directamente, es posible contrastar, al menos en parte, lo que Gramsci propone como cultura con relación a lo que, según Crehan, ofrecen las diferentes corrientes de la antropología. Para una aproximación a la relación de esta palabra con el marxismo y con la antropología, véase Liaudat (2016).

<sup>46</sup> Para un desarrollo detallado de los tres postulados que atraviesan la historia del término cultura, véase el capítulo 3, “Antropología y cultura: algunas hipótesis” de Kate Crehan (pp. 53-87) en su libro *Gramsci, cultura y antropología*.

dentro de una misma disciplina.<sup>47</sup> Es lo que hace, por ejemplo, Clifford Geertz en su ya clásico artículo “Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura” (1973) cuando se propone “reducir el concepto de cultura a sus verdaderas dimensiones” (2003, 19), para lo cual no solo toma distancia de la definición clásica de Taylor, sino que deja en claro su perspectiva semiótica:

El concepto de cultura que propugno y cuya utilidad procuran demostrar los ensayos que siguen es esencialmente un concepto semiótico. Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. (2003, 20)

A los citados autores podríamos agregar un extenso conjunto de nombres propios que aportan su propia visión de la “cultura”. No es nuestra intención hacer aquí una síntesis ni un recorrido por los múltiples conceptos y disciplinas que usan técnicamente el término. Sí es nuestro interés advertir que, cuando utilizamos esta palabra, como sucede con todo hiperónimo, sabemos de su capacidad aglutinante, que reúne tras de sí una cantidad sustancial de significados y sentidos, y que, aunque contradictorios o ambiguos, exigen que los consideremos desde una mirada dialógica y abierta, con el propósito de lograr un acercamiento lo más cercano posible a ese objeto de estudio difuso y esquivo que se quiere aprehender a través de la palabra “cultura”.

Algo similar ocurre con la denominación “popular”. ¿Qué es el pueblo?, ¿qué significa que una cultura sea “popular”? ¿Decir “cultura popular” es aceptar que también existe otro tipo de cultura no popular o anti popular? Si una “palabra complicada” (como dice Crehan de “cultura”) ya constituye un problema no resuelto, la complejidad se hace mayor cuando la combinamos con otra palabra aún más esquivada. Otra vez recurrimos a Burke, para quien el uso del binomio “cultura popular” requiere de una mirada cautelosa, ya que, citando a Gramsci, “el pueblo no es una unidad culturalmente homogénea, sino que está estratificado en un modo muy complejo” (citado por Burke, 69). Por lo tanto, concluye Burke,

Hay muchas culturas populares o muchas variedades de cultura popular, dos ideas entre

---

<sup>47</sup> Aunque ya tiene su antigüedad, el libro *El concepto de cultura. Textos fundamentales* de J. S. Kahn (1975) es un interesante compendio de los distintos usos del término referido exclusivamente al campo de la antropología. Un propósito similar tiene el citado libro de Kate Crehan, quien se interesa por distinguir el uso de la palabra “cultura” que hace Antonio Gramsci en sus obras, y que, a su juicio, es muy distinto del uso en antropología, más allá de las discrepancias internas de la disciplina.

las que es difícil elegir, en la medida que la cultura es un sistema con límites poco definidos (...) por lo que es difícil decir donde comienza una y termina la otra. (1996, 69)

García Canclini, por su parte, sostiene que “lo popular no se define por una esencia a priori, sino por las estrategias inestables, diversas, con que construyen sus posiciones los propios sectores subalternos” (1989, 18). Y asegura que “se piensan los procesos constitutivos de la modernidad como cadenas de oposiciones enfrentadas de un modo maniqueo” (191), esto es, lo moderno es igual a culto y a hegemónico, y se opone a lo tradicional, popular y subalterno. Ante este esquema de oposiciones, propone deconstruir “las operaciones científicas y políticas que pusieron en escena lo popular” (193), tarea que desarrolla en el capítulo V de su libro *Culturas híbridas*. Lo que nos interesa de la propuesta de Canclini es que “lo popular, conglomerado heterogéneo de grupos sociales, no tiene el sentido unívoco de lo científico, sino el valor ambiguo de una noción teatral” (259), para lo cual propone como vía de estudio un enfoque transdisciplinario, no tanto para dictaminar qué es lo popular sino más bien para reconstruirlo (261).

Frente a este panorama (que hemos planteado de manera muy esquemática y escueta), es necesario pensar en la atinada recomendación de Jacques Revel:

Si mantenemos, por comodidad, la noción de cultura popular, me parece esencial *no cosificarla* asignándola a autores u objetos específicos, sino que hay que buscar sus huellas en el nivel de *prácticas culturales distintivas*, o, más exactamente, en la distancia que constituye esa característica distintiva. (2005, 113, cursivas nuestras)

Es, de alguna manera, coincidente con la recomendación de Gloria Chicote (2009), para quien, frente a la pregunta de qué es lo popular, sugiere “la necesidad de una aproximación dialógica en el sentido de no dogmática, no academicista, en interacción permanente con su objeto, con las diversas disciplinas y con el contexto” (83). Este es el sentido con el que utilizamos en el título de nuestro trabajo la expresión “cultura popular”. En el intento de no caer en dogmatismos ni academicismos, que la cosifiquen en la búsqueda de una simple y práctica adaptación a marcos teóricos predeterminados, con esta expresión designamos aquí – en razón del corpus que hemos descripto– a un conjunto de textos heterogéneos y diferenciados, que se manifiestan de disímiles maneras y por vías alternativas a lo que (con mayor o menor acierto) se suele denominar cultura letrada. Estos textos suelen reunir (de manera no excluyente) ciertas características distintivas: carácter oral, patrimonio colectivo de una comunidad en términos de autoría, heterogeneidad y variedad léxicas, temáticas y

contextuales alrededor de un asunto, y, aunque en algunos casos han sido impresos, la versatilidad y vitalidad de seguir reactualizándose a través de una voz colectiva, plural y, no siempre –como muchos suponen– iletrada, que los mantienen vivos.<sup>48</sup>

Hemos preferido utilizar “cultura popular” antes que “literatura popular” puesto que incluimos en el corpus manifestaciones no literarias sino documentales o testimoniales, que están en las fronteras entre la ficción y la no ficción. Nos referimos específicamente al campo de la miraculística mariana, en pleno siglo XX en el noroeste argentino, que ofrece notas diferenciadoras con respecto a las prácticas similares de la miraculística hispánica peninsular medieval. En este conjunto de textualidades tratamos de buscar las huellas –como recomienda Revel– que hacen que la cultura popular, tal como lo hemos conceptualizado, sea apropiada para examinar vínculos y variantes temáticas a través de un tema común: las muertes tempranas y los procesos de su ficcionalización.

---

<sup>48</sup> Simon Frith (2008), al redactar para el *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales* compilado por Michael Payne la entrada “cultura popular”, resume, a nuestro juicio, de manera didáctica y acertada las perspectivas a través de las cuales se han intentado definiciones del binomio en cuestión, a saber, a) la cultura popular es aquella que es producida *para* el pueblo; b) la cultura popular es aquella *del* pueblo; c) la cultura popular como la cultura producida *por* el pueblo y d) “cultura popular” usada “para describir aquellas mercancías, aquellas actividades, aquellas instituciones simbólicas que *producen* el pueblo, es decir que producen una forma determinada de identidad colectiva, un conjunto determinado de actitudes y valores, una clase determinada de pertenencia” (125). En todos los casos, y tal como lo hemos expuesto sucintamente, el problema sigue siendo, desde el punto de vista académico, cómo se define “pueblo”. Coincidimos con Frith, al tiempo que reiteramos nuestra posición apoyada en Jacques Revel y en Gloria Chicote, en la necesidad de comprender “que la esencia de la cultura popular es su carácter conceptual escurridizo, su fluidez y su falta de definición clara” (126), razón por la cual “Todo análisis crítico de la cultura popular debe, por tanto, preocuparse por abrir el concepto en lugar de clausurarlo” (126).

## CAPÍTULO 2

### MUERTES TEMPRANAS: MIRADA LONGITUDINAL Y PANORÁMICA DEL CORPUS

El orden cronológico es una condición del sentido, pero no una de sus manifestaciones.

*Claudio Guillén*

#### 2.1. Antecedentes y ramificaciones de un itinerario

Siendo las muertes tempranas un tema de carácter universal, el recorrido temporal es amplísimo y, por ello mismo, inabarcable, en especial en el marco de nuestro estudio, cuyos objetivos, por otra parte, son diferentes: no queremos hacer un catálogo ni un inventario de textos que, en mayor o menor medida, ficcionalicen muertes tempranas.

Ya hemos adelantado este carácter amplio en el capítulo 1, cuando indicábamos que el tema puede rastrearse desde varios textos de la antigüedad (la Biblia o los mitos griegos y romanos), una permanencia notoria durante la Edad Media y gran parte de los movimientos posteriores hasta llegar, con muchísima vitalidad, al siglo XX (y que encuentra también continuidad en los años del siglo actual). Por ello, proponemos un recorte que, aquí, se ajustará exclusivamente al siglo XX y que, desde el punto de vista de los espacios de producción de las textualidades, se centrará en Argentina (con prevalencia en la región noroeste) y en España para los casos literarios, y en México, Brasil y Ecuador para los ejemplos en pintura. El recorte de carácter geográfico permitirá dar cuenta del trasiego incesante del tema, no solo por las razones históricas, culturales y políticas que mantiene España con la mayoría de los países latinoamericanos, sino en especial con Argentina y, particularmente, por la continua relación dialógica de escritores y artistas de ambos lados del océano, cuyo diálogo es permanente tanto de esta orilla como desde la otra orilla, de “mar a mar”, como lo señala Emilia de Zuleta.<sup>49</sup>

A propósito del recorrido longitudinal que trazamos en este capítulo, caben una serie de recomendaciones metodológicas, algunas de las cuales hemos mencionado antes. Por ejemplo, no se trata de hacer un inventario, de carácter descriptivo, aunque completamente válido en el campo de los estudios comparados, pero que en sí mismo no nos dirá nada aquí. Acumulación, pues, no es sinónimo de explicación de la permanencia. No se trata de un aspecto cuantitativo sino cualitativo. Otra recomendación a tener en cuenta es, en razón de lo anterior, la

---

<sup>49</sup> Tomamos en préstamo la expresión del título de su libro *De mar a mar. Letras españolas desde la Argentina* (2004).

combinación de distintos tipos de recortes temporales en una diacronía. Por ello, al corte longitudinal hemos de articularlo con cortes transversales y de afinidades personales y nacionales o regionales (que exploramos en los capítulos posteriores) que, en conjunto, darán cuenta y permitirán explicar no solo la permanencia sino las razones histórico-contextuales por las que determinados motivos dan cohesión temática a manifestaciones artísticas provenientes de diferentes lugares y épocas. Será necesario, por lo tanto, que hagamos una “selección severa” (Naupert 2001, 132), propia de una limitación que impone el tipo de corte. Por ello, y atento a la identificación de los motivos nucleares que van surgiendo de los textos, ensayamos un recorrido diacrónico de “ambas orillas”, para luego relacionarlas. Antes revisaremos sucintamente tres antecedentes de muertes tempranas en el último tercio del siglo XIX, que nos permitirán ejemplificar cómo se expresan algunos motivos que luego tendrán continuidad durante el siglo XX, y que operan como base para trazar relaciones con motivos observables en nuestro corpus. Detrás de cada uno de estos se podrían enlistar muchos casos epigonales, algunos de los cuales ya han sido estudiados, como el motivo de la cuna vacía (véase Cuvardic García 2015).

## 2.2. Tres antecedentes de muertes tempranas en el último tercio del siglo XIX<sup>50</sup>

### 2.2.1. *El cuerpo segado*

Publicado después de la muerte de su autor y aproximadamente unos treinta años más tarde de la probable fecha de escritura, en 1871 se da a conocer *El matadero*, texto canónico de la narrativa argentina del siglo XIX, de Esteban Echeverría (1805-1851). Si bien el relato enfrenta dos mundos opuestos, que se manifiestan, por un lado, “en los carniceros y personajes del matadero, que simbolizan al federalismo de Rosas; [y por el otro] el mundo refinado y ultrajado, cuyo arquetipo es el joven unitario” (Dámaso Martínez 1979, 7), uno de los ejes estructuradores del texto es la muerte de un niño. Un toro, prendido por el lazo, se había metido en el barro, lo que dificultaba pelearlo, esto es, enlazarlo por las patas para derribarlo, inmovilizarlo y luego sacarlo de ahí. En esa tensa situación en la que algunos hombres azuzaban al animal, sucede la escena que nos interesa comentar y que transcribimos aquí:

Y, en efecto, el animal, acosado por los gritos y sobre todo por dos picanas agudas que le espoleaban la cola, sintiendo flojo el lazo, arremetió bufando a la puerta, lanzando a entre

---

<sup>50</sup> Con varias modificaciones, las dos primeras secciones de este apartado recuperan partes de nuestro artículo “Ficcionalización de muertes tempranas y violentas en cinco textos de la literatura argentina: de Echeverría a Juan Bautista Zalazar” (2017a).



ambos lados una rojiza y fosfórica mirada. Dióle el tirón el enlazador sentando su caballo, desprendió el lazo del asta, crujió por el aire un áspero zumbido, y al mismo tiempo se vio rodar desde lo alto de una horqueta del corral, como si un golpe de hacha la hubiese dividido a cercén, una cabeza de niño, cuyo tronco permaneció inmóvil sobre su caballo de palo, lanzando por cada arteria un largo chorro de sangre.

-¡Se cortó el lazo! –gritaron unos-. ¡Allá va el toro!

Pero otros, deslumbrados y atónitos, guardaron silencio, porque todo fue como un relámpago.

Desparramóse un tanto el grupo de la puerta. Una parte se agolpó sobre la cabeza y el cadáver palpitante del muchacho degollado por el lazo, manifestando horror en su atónito semblante, y la otra parte, compuesta de jinetes que no vieron la catástrofe, se escurrió en distintas direcciones en pos del toro, vociferando y gritando... (Echeverría 1979, 80-81)

Según la crítica especializada, el texto de Echeverría –inscripto en la estética romántica– marca ya una tendencia hacia el realismo, que se puede observar en diversas escenas que componen el relato. Incluso toda la primera parte del texto se corresponde con el costumbrismo de la época. Uno de los especialistas, Noé Jitrik, en un artículo de 1971,<sup>51</sup> clásico para entender los puntos problemáticos del texto, asegura que el narrador tiene una mirada ordenadora del material que compone el relato. En esta mirada ordenadora “van apareciendo ciertos tópicos que son como una síntesis que van organizando la marcha del relato” y van de lo general a lo particular. Distingue 19 tópicos, de los cuales el décimo sexto corresponde a la cabeza cercenada del niño. Este tópico –en palabras de Jitrik– “rompe el humor costumbrista y anticipa un cambio en el modo de contar”. Es tan intensa y brutal la escena que inclusive la ironía verbal que vertebra el texto desde el comienzo “se acaba cuando un lazo tenso corta el cuello de un niño sentado sobre una estaca”. La imagen –insiste Jitrik– es intolerable, lo cual provoca que el narrador, mediante una reflexión burlona, abandone la escena, actitud que el crítico denomina “efecto púdico”, esto es, “no saber qué hacer con un hecho excesivamente fuerte” y, por ello, lo deriva y lo rodea “con una ocurrencia”. Así, aunque *El Matadero* contenga casi una veintena de tópicos organizadores del relato, es el motivo de la muerte accidental y terriblemente violenta del niño el que, al alcanzar una relevancia suficiente en el marco global de la historia, se yergue como uno de los ejes estructurantes de todo el texto. Si asociamos la

---

<sup>51</sup> El artículo se titula “Forma y significación en ‘El Matadero’, de Esteban Echeverría”. Fue publicado en el libro *El fuego de la especie: ensayo sobre seis escritores argentinos* en 1971 y reeditado en versión digital por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en 2010. Jitrik no usa aquí “tópico” en sentido técnico (como se usa en el campo de la retórica clásica, por ejemplo) sino, más bien, en un sentido amplio, como “momentos”. Citamos por esta última edición, razón por la cual no consignamos número de página.

definición de motivo de Frenzel cuando habla de “unidades argumentales menores, más fecundas y móviles” (1980, vii), dicha definición bien puede aplicarse a lo que Jitrik denomina aquí tópicos. La muerte violenta del niño es un motivo que reaparecerá en la literatura, incluso en la que se escribe en la Argentina de fines del siglo XIX y en textos canónicos, otro de los cuales veremos más adelante. Debido a su movilidad, señalada por Frenzel, el motivo permite su inscripción en múltiples escenas y textualidades. Después de esta escena, todo cambia: de un relato costumbrista a un cuento; de una notable ironía verbal a un efecto púdico, del pasaje de lo histórico (unitarios y federales, Rosas, etc.) a lo literario (manifestado en la dicotomía civilización-barbarie).

### 2.2.2. *El cuerpo mutilado*

Al referirnos en detalle a las múltiples definiciones de motivo, lo hemos asociado al concepto de conector intertextual (§ 1.5.2.2.), siempre y cuando aquel tenga la fuerza suficiente para cumplir esta función, es decir, “enlazar un texto con otro” en palabras de Naupert (2001). En el motivo de la muerte violenta del niño podemos ver con claridad cómo este funciona como conector intertextual. Si hacemos una abstracción del motivo, entendido como célula germinal, podremos observar cómo se incorpora a otros textos, les da cohesión y permite un desarrollo argumental armónico. Esta característica puede ejemplificarse en otro texto cercano al de Echeverría e igualmente violento a la vista y a la imaginación. Nos referimos a una de las dos escenas que relatan muertes tempranas en el que para muchos es el poema nacional de Argentina: *El Martín Fierro* (1872 y 1879). En el libro hay dos escenas concretas en las que se cantan/cuentan la muerte de niños, uno por ahogamiento y el otro asesinado por un indio. Contextualizamos este último caso, para luego transcribir lo sustancial de la escena. Una mujer es cautiva de los indios. Vive con ellos y sirve para el trabajo. Repentinamente, muere la hermana de la india, y esta acusa a la cautiva de brujería. Por esta razón, el indio busca castigarla, para lo cual la saca al campo y la amenaza para que confiese su culpa como responsable del maleficio. En este contexto se lee:

El indio la sacó al campo  
y la empezó a amenazar:  
que le había de confesar  
si la brujería era cierta;  
o que la iba a castigar  
hasta que quedara muerta.

Llora la pobre afligida,  
 pero el indio, en su rigor,  
 le arrebató con furor  
 al hijo de entre sus brazos,  
 y del primer rebencazo  
 la hizo crugir de dolor.

[...]

Que le gritó muy furioso:  
 “*Confechando no querés*”;  
 la dio vuelta de un revés,  
 y por colmar su amargura,  
*a su tierna criatura*  
*se la degolló a los pies.*

[...]

Esos horrores tremendos  
 no los inventa el cristiano:  
 “Ese bárbaro inhumano,  
 sollozando me lo dijo,  
*me amarró luego las manos*  
*con las tripitas de mi hijo*”.

(Hernández, 1995, II, vv. 1081-1092; 1099-  
 1104; 1111-1116, cursivas nuestras)

No en vano esta escena se encuentra en *La vuelta de Martín Fierro* (1879), que condensa de alguna manera dos circunstancias solidarias: por un lado, al terminar la primera parte, Fierro huye junto a Cruz como malhechor o forajido y se interna entre los malones; por otra parte, la vuelta constituye una reivindicación que se gesta en la experiencia adquirida entre “salvajes”. Es decir, hay que limpiar el nombre y regresar a una vida normal (“a ver si puedo vivir / y me dejan trabajar” [II, vv. 137-138]). En este *nostos gauchesco* Fierro viene empapado de experiencia y la transmite en cada hecho que hace o relata (y cuya cima es la escena en la que se encuentra con sus hijos y les da los ya famosos consejos). En el caso que nos ocupa es claro cómo el narrador –en primera persona– no solo cuenta la triste historia sino que, en el nivel discursivo, la define: “Esos horrores tremendos / no los inventa el cristiano” (II, vv. 1110-1111). Hay, por lo tanto, una toma de posición frente a las atrocidades que cometen los indios y allí vuelve a aparecer –en el contexto en el que el libro se publica– otra vez la dicotomía sarmientina civilización-barbarie. El gaucho claramente muestra deseos de inclinarse por la “civilización”

(aun cuando este no es, en el sentido sarmientino, un civilizado sino —se podría suponer— un personaje en vías de civilización) y, en su opinión, lo que finalmente le sucede al indio es castigo divino por su barbarie. En su lucha con el indio que mata al niño, Fierro dice: “Me hizo sonar las costillas / de un bolazo aquel maldito; / y al tiempo que le di un grito / y le dentro como bala, / *pisa el indio y se refala / en el cuerpo del chiquito.* // Para explicar el misterio / es muy escasa mi cencia: / lo castigó, en mi concencia, / su Divina Majestá: / donde no hay casualidá / suele estar la Providencia” (II, vv. 1297-1308, cursivas nuestras). Indudablemente, el texto (o estas sextinas en particular) tiene un cariz moral, en el que es Dios el que hace justicia de acuerdo con las obras de cada uno. El sujeto textual, pues, no solo vive y relata la escena, sino que toma partido por unos (la cautiva y su hijito) contra otros (el indio).

De vuelta, pues, al reconocimiento de un motivo, el de la muerte violenta del niño, puede verse con claridad cómo esa escena germinal se añade a otro contexto, el del poema gauchesco, sin ninguna dificultad. El cadáver palpitante (*El matadero*) y las tripitas de mi hijo (*Martín Fierro*) se constituyen, en el campo léxico, en motivos microtextuales que actúan a nivel emocional, como sostiene Jost (véase nota 37, Cap. 1), y permiten trazar un desplazamiento del cuerpo vivo al cadáver: el cuerpo insepulto, el cuerpo mutilado, el cuerpo desperdigado o el cuerpo ausente son diferentes motivos de recurrente permanencia en la literatura y en la pintura, desde los clásicos hasta el presente.<sup>52</sup>

Por lo tanto, podemos afirmar que el motivo funciona como conector intertextual, es decir, permite relacionar los dos textos referidos a partir de un *tertium comparationis*, de un elemento común que favorece una “lectura de reconocimiento de códigos culturales compartidos” (Naupert 2001, 121) en el marco de una estética peculiar durante un período específico de la literatura producida en la Argentina de fines del siglo XIX. Recordemos, a propósito de esto, la ya citada posición de Gramuglio (2006) cuando, al referirse a uno de los problemas del comparatismo, y citando palabras de Franca Sinopoli, aclara que “ese tercer elemento (...) ‘no es deducible de los objetos de la comparación, sino... de la precomprensión

---

<sup>52</sup> Baste un solo ejemplo aquí. En el prólogo de su *Antígona*, Sófocles presenta con claridad las dos posiciones en torno al cuerpo insepulto de Polinices. Antígona y su hermana Ismena, de madrugada y fuera del palacio, hablan sobre la decisión de Creonte de haber dado sepultura a Eteocles y dejar sin sepultura el cuerpo de su hermano Polinices. “ANTÍGONA.- Pues, ¿no ha honrado Creonte con la sepultura a uno de nuestros dos hermanos, dejando sin honras al otro? A Eteocles, según dicen, considerándolo digno de ser tratado conforme a la ley y a la costumbre, lo ha hecho enterrar de manera que reciba el respeto de los muertos bajo tierra; pero, al otro, al mísero cadáver de Polinices, aseguran que ha hecho proclamar a los ciudadanos que nadie le dé sepultura ni lo lamente, sino que lo abandonen sin llanto, sin tumba, dulce tesoro para las aves que otean por el placer de cebarse” (Sófocles 1996, 97-98). El motivo del cadáver mutilado / insepulto / profanado será objeto de análisis más adelante en varios pasajes de nuestra investigación.

y el interés del intérprete” (13). Aquí el motivo de la muerte violenta del niño, en tanto *tertium comparationis*, no es, estrictamente hablando, objeto de una posible comparación entre las citadas obras de Echeverría y Hernández. Es un elemento externo, un motivo incluido en la trama, que permite el contraste y, consecuentemente, genera el interrogante acerca de las funciones de un mismo motivo en dos obras distintas. Dos antecedentes que marcarán una línea tematizada durante el siglo XX y de la que señalaremos algunos ejemplos más adelante.

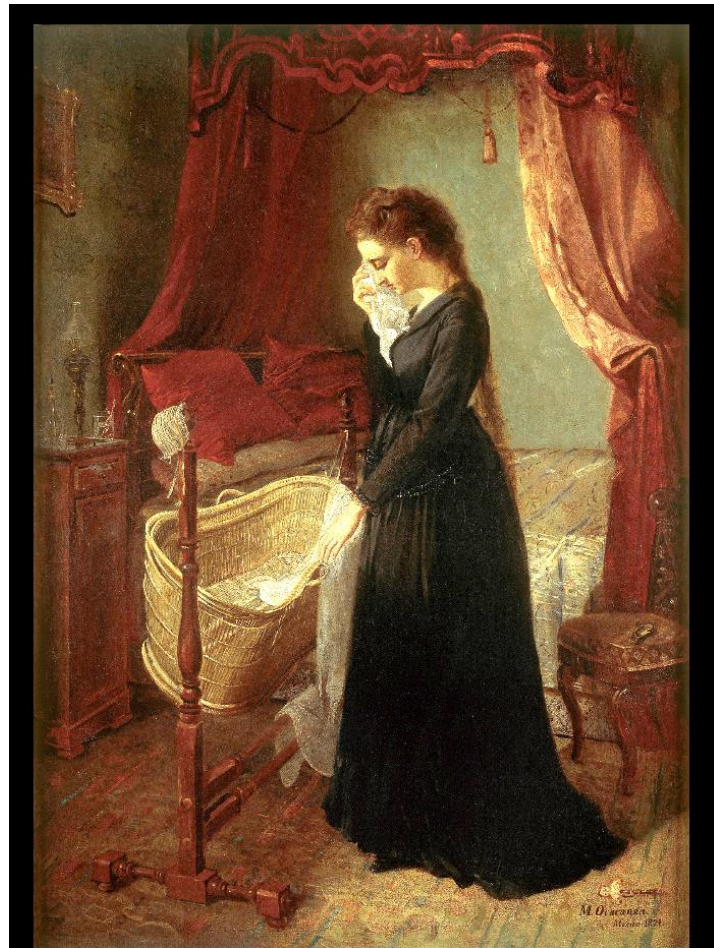
### 2.2.3. *El cuerpo ausente*

Otro antecedente del siglo XIX es la pintura del mexicano Manuel Ocaranza (1841-1882) denominada *La cuna vacía* (1871). La cuna vacía, que aquí da nombre al cuadro, es un motivo altamente tematizado durante la segunda mitad del siglo XIX, especialmente en la poesía lírica posromántica española (Cuardic García 2015). La pintura costumbrista mexicana de igual período también ha utilizado el mismo motivo, en el marco de las diversas escenificaciones de la vida cotidiana que hace Ocaranza, tales como el cuidado materno del recién nacido, la alimentación, las labores dentro y fuera del hogar, entre otras tantas manifestaciones del diario vivir.

De acuerdo con Dorde Cuardic García, “la amplia presencia del motivo de la cuna vacía en la literatura española del siglo XIX debe situarse, en todo caso, en las coordenadas más generales de la atracción que ejerce la muerte infantil en el Romanticismo europeo, a nivel estético, y en el marco de la sublimación de la idea de la muerte, promovida por la sociedad burguesa de la época” (24). Tanto las ideas, en el marco general del romanticismo europeo, como los motivos recurrentes utilizados por poetas y pintores de este período, han tenido una notable repercusión en el romanticismo latinoamericano. Lo que nos interesa señalar aquí es que, tras un largo trasiego, el motivo de la cuna vacía encuentra en el México de finales del siglo XIX un claro exponente en el cuadro de Ocaranza. Tanto en la literatura como en la pintura de este período se utilizan algunas técnicas a las que podríamos considerar comunes, a sabiendas de que las extrapolaciones de conceptos técnicos de un arte a otro no es un recurso totalmente adecuado. Así, por ejemplo, como en algunos textos líricos se evitan los términos “muerto”, “cadáver” o frases como “niño muerto”, “cadáver del niño” y se prefiere el uso de metáforas o perífrasis como la “cuna vacía”, del mismo modo en la pintura este mismo recurso se ofrece a través de la puesta en primer plano de una cuna y no del cuerpo del fallecido, en este caso, claramente en alusión a un niño. Recuerda el modo de retratar la escena al “efecto púdico” del que habla Jitrik y encuentra explicación en el comportamiento de una sociedad

burguesa que evita mostrar directamente la escena dolorosa, e inclusive, en algunos casos, macabra, con una “perífrasis eufemística” (Cuardic García).<sup>53</sup>

Si volvemos a la pintura de Ocaranza (*Fig. 1*), además de la imagen central de una cuna vacía, se muestran una serie de objetos que completarán –en el plano iconográfico– el significado que apuntala el “argumento” de la muerte de un niño, cuyo cuerpo no está, sino sus pertenencias: el gorrito que cuelga de una de las patas de la cuna, un juguete tirado en el suelo, la sábana blanca que una madre atribulada y vestida de duelo está a punto de recoger, un zapatito sobre la silla o los vasos de vidrio que, ubicados en un mueble del dormitorio, parecen sugerir que al niño se le han aplicado fármacos cuyos efectos no han sido los deseados. Se trata



*Fig. 1.* La cuna vacía (1871) de Manuel Ocaranza. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Arte, INBA Donación del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.

<sup>53</sup> Hemos elegido ceñirnos, para la ejemplificación, a tres casos latinoamericanos. Eso no implica la ausencia de ejemplos en la literatura española. Por ello, anotemos al pasar dos textos paradigmáticos relacionados con muertes tempranas durante el romanticismo y el posromanticismo español: 1) El poema “La cuna vacía” del poeta español José Selgas (1822-1882) que integra el libro *Flores y espinas* (1879); 2) la clásica rima 71 (LXXIII) publicada en *Rimas* (1871) de Gustavo Adolfo Bécquer. Remitimos al estudio de Dorda Cuvardic García, ya mencionado aquí, para los casos peninsulares.

de una sinécdoque, en términos de retórica, es decir, cada uno de los elementos que componen la escena son parte de un todo, pero de un todo *ausente*: el cuerpo del niño muerto.

Sin embargo, hay otros elementos, tanto en el cuadro que describimos como en el poema citado anteriormente, que señalan en una dirección particular. Son explícitamente la puesta en escena del dolor materno, aunque, sin dudas, con diferencias importantes, como tendremos ocasión de señalar en capítulos posteriores. En la pintura de Ocaranza, enmarcada en una sociedad burguesa del México de fines del siglo XIX, se trata de una joven madre, sin dudas, perteneciente a dicha burguesía, que se hace patente en varios elementos como la habitación ricamente amueblada, los cómodos almohadones, la tela aterciopelada carmesí y los mismos muebles. Por la vestimenta de la joven madre, un largo vestido negro, sabemos que está de luto. Pero el efecto importante para nosotros aquí es el que se encuentra condensado en la expresión de la mujer: resignación y un llanto controlado, apenas insinuado en la delicadeza con la que se enjuga las lágrimas. Es interesante la ubicación de la escena, montada en el dormitorio, probablemente del matrimonio, para ver el desplazamiento estético que anuncia los cambios de los gustos desde un romanticismo, que se deleita en mostrar públicamente el dolor, a un realismo intimista. Todo hace pensar, otra vez, en aquel desplazamiento estético del que habla Jitrik para explicar la escena de *El matadero*.

Sin embargo, no es el mismo concepto de dolor materno el que aparece relatado en el poema de Hernández. Allí no solo se observa un desplazamiento en sentido opuesto, hacia un escenario abierto (al contrario del retratado por Ocaranza) sino la situación de completa indefensión de la madre: cautiva, falsamente acusada de brujería y brutalmente golpeada, tiene que mirar el cuerpo presente, mutilado y desperdigado de su hijo en la soledad del campo. Y no solo eso: “me amarró luego las manos / con las tripitas de mi hijo”, dice ella misma. Volveremos sobre este último aspecto, el dolor materno, en capítulos posteriores.

En síntesis, hemos mostrado tres tipos de antecedentes decimonónicos que tematizan muertes tempranas. En los dos primeros casos, muertes tempranas y violentas; en la pintura, una muerte acogedora, que probablemente haya llegado en los dulces brazos de la madre. En las muertes tempranas violentas del poema y del relato es importante, para el efecto emocional en el auditorio (o en los lectores), una visualización clara y presente del cuerpo muerto. Por el contrario, en la pintura se trata de un cuerpo ausente, del que nos dan cuenta todos los elementos que rodean la escena. Iconográficamente, entre las formas de representación, “puede ocurrir que la obra de arte no recoja el momento mismo de la muerte, sino sus *consecuencias*, como es el caso del abandono de Moisés en una cesta que flota en el Nilo” (González Hernando

2013, 30, cursivas nuestras).<sup>54</sup> La observación de González Hernando con respecto a las obras pictóricas de la Baja Edad Media bien puede aplicarse al cuadro de Ocaranza, que no muestra el momento de la muerte ni el cuerpo que la sufre, sino sus consecuencias, aquí expresada en la ausencia del cuerpo.

Cuerpo presente y cuerpo ausente; dolor materno en la intimidad, dolor materno en la desolación abierta del campo; cuerpo cuidado y cuerpo mutilado van trazando, en un paralelismo, dos estéticas diferentes, a través de dos motivos: las muertes violentas de un niño (accidental en un caso, infanticidio en la otra) y la cuna vacía. Estos motivos tienen, por lo tanto, una importancia distinta en los casos estudiados. En el poema de Hernández, se trata claramente de un motivo lateral, probablemente prescindible, pero cuya funcionalidad apunta sin dudas a la puesta en escena de la brutalidad, que a lo largo del poema se va oponiendo al concepto de civilización propia de la época. Por el contrario, tanto en la pintura como en la escena de la cabeza cercenada del niño en *El matadero*, el motivo se constituye en uno de los ejes centrales. Ambas escenas se sostienen en él y este les da carnadura a un momento íntimo y doloroso (pintura) o brutal y morboso (*El matadero*). Si suprimiéramos la cuna de la pintura o la escena de la cabeza cercenada del relato, no solo estaríamos frente a otro tema sino a un cambio en el propósito del artista. Recordemos, al respecto, la opinión de Jitrik, quien sostiene un cambio de dirección estética después de este tópico, tal como él denomina a los momentos en los que está compuesto el relato de Echeverría. Por el contrario, y en una hipotética lectura en la que se pudiese suprimir la escena del *Martín Fierro*, es posible admitir que no habría un cambio de dirección estética ni se afectaría el desarrollo argumental del poema. En síntesis, estamos frente a dos usos de un motivo común: de carácter central en el cuento de Echeverría; de carácter suplementario en el poema de Hernández.

### 2.3. Lectura longitudinal del corpus

Habiendo completado el brevísimo recorrido que hicimos a través de tres textualidades por el último tercio del siglo XIX, nos detenemos ahora en una mirada panorámica y

---

<sup>54</sup> Si bien no nos hemos detenido en este artículo de González Hernando sobre el infanticidio en la iconografía medieval y su relación, de manera particular, con las *Cantigas de Santa María*, hay que destacar que entre los tipos de infanticidio que enumera la autora, están los ocurridos en el ámbito doméstico, los que son provocados voluntaria o involuntariamente, los que responden a enfrentamientos religiosos y a conductas sexuales reprobadas socialmente en ese momento (Baja Edad Media). Incluye como causas probables de los infanticidios voluntarios, además de las conductas sexuales no aprobadas por la sociedad, la pobreza. Este último señalamiento de la autora nos resulta de particular interés para nosotros, ya que se registran casos similares en la actualidad que dan cuenta del continuo desplazamiento tanto del motivo como de una de sus causas. Estudiamos la relación muerte temprana/hambre en los capítulos 5 (§ 5.2.3.) y 6 (§ 6.5.1.).



longitudinal del corpus que nos hemos propuesto estudiar, la cual favorece la observación de las recurrencias temáticas (permanencias y cambios) a lo largo de un recorte histórico amplio, así como el trazado de vinculaciones intratextuales, intertextuales e interartísticas. Se trata de demostrar cómo un motivo ayuda a dar cohesión y espesor interno a un texto (vinculación interna o microtextual, cuya manifestación más clara se observa en la lírica) y permite relacionar dos o más textualidades (vinculación macrotextual, que se manifiesta tanto entre textos literarios como entre literatura y otras artes). Tanto en un tipo de vinculación (macrotextual) como en el otro (microtextual), intentamos evitar un criterio meramente estadístico. En términos metodológicos, utilizamos a lo largo de este apartado una mirada macroscópica, cuya función es ofrecer una síntesis de las cuatro partes en las que dividimos todo el corpus, así como las características esenciales de cada una. Nos valemos, para ilustrar cada fase, de uno o dos ejemplos puntuales. En capítulos sucesivos desandamos con detenimiento cada fase, y en ella cada uno de los textos que la integran, en una mirada microscópica, que atienda al detalle, a la relación intertextual muchas veces sutil y a los puntos de contacto que cada texto guarda con otros.

Cristina Naupert recomienda selección severa en los recorridos longitudinales para evitar dispersión y acumulación innecesarias, aunque no por ello haya que renunciar a ciertos detalles, necesarios para la cabal comprensión de uno o más aspectos en el tipo de vinculación, así como en su funcionamiento. Para organizar el corpus en esta línea longitudinal y panorámica, nos apoyamos en la categoría de “cronotopo” propuesta por Mijaíl Bajtín, ya que, además de su cualidad de manifestarse “susceptible de ser *tematizado*” (Naupert 2001, 125), nos permite dar cuenta de “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtín [1937-1938] 1991, 237), tal como él mismo define este término. El eje longitudinal deberá dar cuenta de “una red de transmisiones históricas” de un tema (Naupert, 141), lo cual nos permitirá, sobre esa misma red, mostrar en cortes transversales las ramificaciones y modulaciones de un tema común, cortes cuyo eje aglutinante será el uso recurrente de un cronotopo particular. Apelar al concepto bajtiniano será apelar a una manera de organizar el recorrido longitudinal de nuestro corpus en cortes cronotópicos transversales.

El conjunto que conforman las series discretas de rasgos que relevamos en cada obra del corpus está organizado, sobre una línea cronológica, en cuatro cortes sincrónicos, en cada uno de los cuales podremos observar un cronotopo dominante: de 1915 a 1936; de 1936 a 1964; de

1964 a 1989 y, finalmente, de 1989 a 2001.<sup>55</sup> Metodológicamente, el abordaje del corpus comprenderá, además del estudio de textos literarios de autores españoles y de autores argentinos, la visualización de concordancias o la exploración de desplazamientos de motivos, presentes en la literatura, hacia ejemplos paradigmáticos de la pintura latinoamericana y hacia un campo de fronteras permeables en las que se manifiestan textualidades a caballo entre lo ficcional y lo testimonial y entre lo ficcional y lo histórico: nos referimos al campo de la miraculística mariana, a partir del examen de un conjunto de milagros. Las razones que fundamentan cada corte pertenecen al campo extratextual, al contexto de producción, circulación y criterios de aceptabilidad<sup>56</sup> de unos “artefectos” (poemas, cuentos, romances, milagros, leyendas) reconocidos por cada sociedad/comunidad –en sus propios tiempos y espacios– como ficciones, como arte. Estos artefactos, en términos bajtinianos “enunciados”,

reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas no solo por su contenido (temático) y por su estilo verbal, o sea por la selección de los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua, sino, ante todo, por su composición y estructuración. Los tres momentos mencionados –el contenido temático, el estilo y la composición– están vinculados indisolublemente en la *totalidad* del enunciado y se determinan, de un modo semejante, por la especificidad de una esfera dada de comunicación. (Bajtín 1982, 248)

Esto hace que cada enunciado sea portador, en mayor o menor medida, de ciertas condiciones específicas de las esferas de la actividad humana. En algunas de esas condiciones nos apoyamos para fundamentar metodológicamente los límites de cada corte sincrónico. Por

---

<sup>55</sup> Las fechas son orientadoras. En algunos casos, coinciden con situaciones socioculturales y políticas determinantes de un cambio (1936 y el comienzo de la guerra civil española, por ejemplo); en otros, da cuenta de una mudanza evidente que afecta a varias esferas del campo social y también personal (por ejemplo, lo que Bauman [2004] denomina “modernidad líquida”). El último segmento de nuestro recorrido se instala en este momento en el que una de las palabras clave es “posmodernidad”. Aunque hayamos optado por utilizar fechas precisas para distinguir un período de otro, insistimos en su carácter de dato orientador. Aplicado estrictamente a nuestro corpus, 1989 es el año en que Paolantonio publica *Extraña manera de asomarse* y nos sirve para indicar el final del segmento anterior y el comienzo de este último. Y hemos elegido la fecha 2001 por la publicación del libro *Cuentos de la realidad y la ficción* de Cerda Rodríguez. Entendemos que admiten múltiples objeciones. Sin embargo, nos inclinamos por darle “cierta corporeidad” (permítasenos la imagen) al período sobre el que trabajaremos. Entre los factores de mayor impacto social y global a partir de las décadas de 1980 y 1990 podemos mencionar los comienzos de las democracias en América Latina y en España; la lucha por los derechos humanos y, en especial, por las denominadas minorías; el interés por las reescrituras de la historia y la caída de los grandes relatos; y el fin del milenio, que, en su conjunto, van dando cuenta de un “cambio de aire”.

<sup>56</sup> Tomamos la noción de aceptabilidad en el contexto del concepto de hegemonía discursiva que explica Marc Angenot cuando se refiere a las formas de control que utiliza el discurso hegemónico. Traemos esta categoría a colación de algunos textos del corpus que *a priori* se manifiestan en sentido contrario, en franca colisión con lo que la *doxa* denomina arte, como la categoría de *milagro*. Discutimos la cuestión en el capítulo 3. Para una mirada en detalle del concepto “aceptabilidad” aplicada a la hegemonía discursiva, remitimos a Angenot 2010.

ejemplo, cuando proponemos comenzar el análisis por un conjunto de textos (relatos de milagros y romances) publicados en Argentina a principios del siglo XX, nos estamos apoyando en una sucesión de condiciones extratextuales que hacen de estos textos puntos de inflexión, bisagras a partir de las cuales se observan cambios en diferentes niveles. Adelantemos algunas de estas condiciones, a las que volveremos en el capítulo siguiente. En 1915 se publican en Argentina (aunque editados en Buenos Aires, remiten al contexto cultural, religioso e histórico de la Provincia de Catamarca) una serie de documentos que implican el reconocimiento público y la aceptación social de que existen (y se los pone desde ese momento a disposición de la sociedad) pruebas consideradas determinantes para explicar el origen, la difusión y la manifestación divina de la presencia de la Virgen María en Catamarca. Nos referimos específicamente a los *Documentos relativos a Nuestra Señora del Valle y a Catamarca*, que edita el sacerdote lourdista Antonio Larrouy. La publicación de este libro responde a una explícita y clara posición ideológica, fundada en decisiones no solo religiosas sino principalmente políticas, tomada por la cúpula de la Iglesia católica en esa provincia. El volumen contiene, entre otros materiales, 54 testimonios de vecinos catamarqueños, originados en declaraciones juradas levantadas en 1764 por escribanos de la época, en los que se relatan una sucesión de avatares relacionados directamente con la aparición, permanencia, milagros y devoción alrededor de la imagen de la Virgen María, en su advocación “del Valle de Catamarca”. El libro, y en particular los 54 testimonios incluidos en él, son de directa incumbencia para los propósitos de nuestro tema de investigación, ya que allí se pueden leer varios milagros sobre muertes tempranas, cuyo peso narrativo no se encuentra en el aspecto estético sino en el testimonial, ya que las muertes tempranas se ofrecen como muestras concretas de la intervención de la Virgen María en la comunidad catamarqueña, a través de la resurrección de esos niños. Y porque, además, cada uno de los milagros de muerte y resurrección de niños muestra indicios que permiten suponer que son portadores de motivos de larga duración en la literatura hagiográfica y mariana hispánicas. Es decir, la publicación de este conjunto de enunciados, compilados en el libro citado de Larrouy, refleja condiciones específicas de un momento histórico determinado, signado por la necesidad de fundar, y posteriormente distribuir, un corpus concreto de documentos que den fe de la efectiva y portentosa presencia de la Virgen María en esa provincia. Tanto el contenido temático (testimonios y documentos), el estilo (descriptivo y expositivo) y la composición (reproducción exacta del estilo notarial de la escritura de los documentos durante el siglo XVIII) traducen indisolublemente los propósitos de sus enunciadorees. Y genera un cambio de dirección en las consideraciones sociales y religiosas

acerca del tema del libro. En el marco de estos documentos (que incluyen actas notariales, decretos eclesiásticos, títulos de mercedes, tomas de posesiones, escrituras de venta de tierras, etc.) se publican milagros, lo que *a priori* hace pensar en estos últimos como enunciados de similares características que el resto de las textualidades que integran el volumen. De acuerdo con Angenot (2010), dar estos documentos a la imprenta constituye, sin dudas, una operación ideológica con propósitos claros, que es necesario revisar y poner en evidencia. Esta es, entonces, una de las razones sobre las que nos apoyamos para determinar un corte transversal en la mirada longitudinal del corpus. A medida que nos adentremos en los otros cortes, habremos de detenernos en la exposición de las causas que fundamentan su inicio o su término.

No debe olvidarse, sin embargo, que estudiar estos períodos de manera sucesiva no significa que entre ellos haya una natural relación sin solución de continuidad. Por el contrario, las fases propuestas no son inmóviles ni los cronotopos visibles en ellas exclusivos de un período. Pueden superponerse o desagregarse en cronotopos dominantes y otros dependientes, según múltiples variables, como los intereses de los autores y la estética del ciclo en el que se producen, así como, sin dudas, las lecturas y propósito de los investigadores.

### 2.3.2. *Motivo y cronotopo: algunas precisiones*

Retomemos la noción bajtiniana de cronotopo. Es necesario que nos detengamos en algunas características que tendrán un marcado impacto tanto en el corpus de análisis como en la perspectiva con la que proponemos los recortes transversales.

En las “Observaciones finales” que Bajtín añade en 1973 al artículo “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica” se pregunta por cuál es la importancia del cronotopo, ante lo que se responde: “Es evidente su importancia *temática*. Son los centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela” (1991, 400). En esta característica nos apoyamos para proponer la categoría como *término organizador*, que extrapolaremos desde una sola obra a un conjunto de textos, cuyos elementos constituyentes claves permiten su incorporación dentro de un determinado cronotopo (lo explicaremos en detalle en los párrafos siguientes). Por otra parte, Bajtín va más allá en determinar el valor del cronotopo, que tiene una “importancia *figurativa*”, es decir, “en ellos [los cronotopos], el *tiempo adquiere un carácter concreto-sensitivo*: en el cronotopo se concretan los acontecimientos argumentales, adquieren cuerpo, se llenan de vida” (400, cursivas nuestras). De modo que cada cronotopo condensa en sí una serie de características concretas, no abstractas, efectivamente observables en los textos. Otro de los aspectos capitales del

cronotopo es la capacidad de determinar “la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad” (393). Por esta razón, todo cronotopo debe incluir un aspecto valorativo. “En el arte y en la literatura –sentencia–, todas las determinaciones espaciotemporales son inseparables, y siempre matizadas desde el punto de vista emotivo-valorativo” (393), lo cual implica que el cronotopo no solo será la unidad que concentrará características concretas de la expresión artística, sino que además determinará las relaciones entre esta y sus vínculos con la realidad. Por ello, el cronotopo es expresión amplia de una serie de rasgos que permiten asociarlos por sus relaciones con la realidad. Esto supone la exigencia de que el cronotopo sea lo suficientemente versátil para dar cuenta, en su denominación, de la variedad de casos que incluye o que se desprenden de él.

Sin embargo, no deja de generar dificultad cierta vaguedad o amplitud en la definición que ofrece Bajtín del cronotopo.<sup>57</sup> A lo largo de su artículo, en reiteradas oportunidades usa indistintamente este término como sinónimo de motivo, lo cual para nosotros se torna aquí en un problema que es necesario aclarar. Pampa Arán, en un libro publicado en 2016 dedicado a la obra de Bajtín, reflexiona sobre esta dificultad cuando se ocupa de los aspectos metodológicos y heurísticos del cronotopo como categoría. En el capítulo “Cronotopías literarias” afirma que “Bajtín también utiliza la noción del motivo como procedimiento formal redundante, pero lo convierte en una figura semántica (diríamos cuasi metafórica), que teje su significación en relación con el cronotopo dominante” (144). Es decir, inferimos que para Arán motivo y cronotopo no son lo mismo, pero pueden funcionar de manera articulada en una expresión artística particular (la obra literaria), donde uno (el motivo) depende jerárquicamente de otro (cronotopo), donde el encadenamiento de varios motivos favorece la materialización de un cronotopo dominante. A pesar de esto, no nos parece que haya una diferenciación lo suficientemente clara de las categorías, toda vez que Bajtín de modo reiterado las usa como si fuesen sinónimos.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Pampa Arán, al referirse a la definición de cronotopo en Bajtín, lo hace en términos de “extrema complejidad conceptual” (136). Véase el recorrido que propone alrededor de esta categoría en su artículo “Cronotopías literarias” (135-147) en el libro *La herencia de Bajtín. Reflexiones y migraciones* (2016), algunos de cuyos aportes revisaremos inmediatamente.

<sup>58</sup> En el mismo libro Pablo Molina Ahumada, en su artículo “El cronotopo y la ciudad digital. Una lectura bajtíniana del videojuego *Watch\_Dogs*” (221-254) se refiere a esta cuestión con más detalle que Arán y trae a la discusión la opinión de esta misma autora y de otros críticos como Holquist, Zoran, Mitterand y Zubiaurre. Molina propone, siguiendo la postura de Holquist, entender el cronotopo como una categoría bifocal porque “admite ser utilizada tanto en un nivel microscópico (en términos de figura cronotópica) y en un nivel general o macroscópico (en términos de cronotopo dominante)” (229), con lo cual se superaría la indistinción bajtíniana. Al respecto, creemos que se pasa de una indistinción a otra, ya que habría que generar puntos de vista teóricos y/o metodológicos que permitan distinguir cuándo estamos frente a un caso microscópico y cuándo frente a un caso macroscópico de cronotopía. Como lo advierte la misma Arán, se trata en definitiva de una atribución del

Dicho esto, creemos encontrar en la misma propuesta de Pampa Arán algunas de las claves para desbrozar el camino. La primera de ellas es volver a Bajtín y a una de sus definiciones ampliadas de cronotopo. Ya hemos indicado antes que la importancia capital del cronotopo radica en ser “centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela” (1991, 400). Justamente aquí encontramos una diferencia clave con la definición de motivo que nosotros propugnamos. Hemos indicado ya (véase § 1.5.2.2.) que, según Trousson, el motivo es un “telón de fondo, impersonal” que el autor/creador decide usar en su obra, y dentro de ella cobra un matiz y una función específicas. Si bien el motivo puede convertirse en un centro organizador en el nivel argumental de un texto, se distingue del cronotopo por su carácter “impersonal”. Por el contrario, el cronotopo debe necesariamente estar asociado témporo-espacialmente a la identidad del héroe o protagonista, es decir, no puede permanecer en una obra en particular de modo impersonal, tiene que manifestarse o encarnarse en una situación o personaje específicos. La segunda diferencia es que el motivo prescinde de los factores históricos, son “células germinales” (Frenzel), son “constelaciones y situaciones que están profundamente enraizadas en la naturaleza humana” (Naupert) cuyo sentido se corporiza de acuerdo con la función que cumpla en la obra literaria. Será allí, dentro de la obra, y no fuera de ella, donde cobrarán un sentido específico. El cronotopo, por el contrario, y por definición propia, requiere ser expresión de un tiempo histórico, cuya clave está dada por el carácter valorativo que Bajtín le atribuye: “En el arte y en la literatura, todas las determinaciones espacio-temporales son inseparables, y siempre matizadas desde el punto de vista emotivo-valorativo” (393). Arán lo explica con claridad: “Desde el punto de vista formal, el cronotopo no solo produce la puesta en escena del espaciotiempo representado, sino que gobierna o regula también la aparición de sujetos y discursos en situaciones cronotopizadas, *en una época y en un espacio determinado*” (143, cursivas nuestras). En otras palabras, el cronotopo está determinado espacial y temporalmente; el motivo, no. En las “Observaciones finales” Bajtín añade: “Sólo nos referiremos aquí a los grandes cronotopos, abarcadores y esenciales. Pero cada uno de estos cronotopos puede incluir un número ilimitado de cronotopos más pequeños: pues *cada motivo*, como hemos dicho, *puede tener su propio cronotopo*” (1991, 402, cursivas nuestras). Esta frase –creemos– es reveladora de la concepción diferente entre los términos motivo y cronotopo para Bajtín. Eso no significa que no puedan ser operativamente funcionales. Por el

---

investigador y del corpus (145). Con esta observación no estamos avalando una posición rígida de la categoría propuesta por Bajtín. Solo estamos advirtiendo la dificultad metodológica que acarrea la aplicación de términos cuya riqueza justamente está dada por la flexibilidad y fecundidad heurística (146) como bien sostiene Arán al final de su artículo.

contrario, las diferencias que señalamos permiten una articulación versátil y extremadamente plástica dentro de la obra literaria o de un conjunto de obras, como esperamos mostrar más adelante. Para ello, señalaremos un cronotopo dominante para cada una de las cuatro fases en las que hemos dividido el corte longitudinal del corpus.

### 2.3.3. *Primera fase (1915-1936): cronotopo de la sacralidad*

Comprenden este primer grupo cuatro relatos de milagros atribuidos a la Virgen en su advocación Del Valle de Catamarca y dos romances del acervo popular del noroeste argentino recopilados por Juan Alfonso Carrizo en sus Cancioneros de Catamarca y de Salta. También integran el conjunto diez poemas de Federico García Lorca y un poema de Rafael Alberti (§ 1.2.1.2.). Como puede observarse con la sola recurrencia a los nombres propios, comprenden el primer grupo textualidades tanto de este lado del Atlántico como del otro, lo que favorecerá observar no solo el trasiego de motivos de un lado al otro sino también el funcionamiento de un cronotopo dominante que aglutina y da cohesión al conjunto. Salvo los relatos de milagros y los romances, el resto de la muestra corresponde al género lírico, lo que nos permitirá explicar, desde el punto de vista genológico, la importancia del cronotopo con el que designamos al conjunto de textos comprendidos en el primer corte, que va desde 1915 a 1936.

Bajtín explica que “en el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto” (237-238), lo que permite que “los elementos de tiempo se revelen en el espacio, y el espacio [sea] entendido y medido a través del tiempo” (238). Ya que, según Bajtín, es la concepción del tiempo el principio esencial del cronotopo (239), se torna fundamental la observación de los modos en los que las obras artísticas construyen una específica noción del tiempo, que las aglutina alrededor de un cronotopo común. Es justamente la común noción de un tiempo no lineal lo que le da cohesión al conjunto. Es decir, la serie discreta de rasgos del conjunto de textos que conforman el primer grupo que hemos distinguido se caracteriza por una concepción no lineal del tiempo, por una concepción circular o, dicho en palabras de Mircea Eliade, por un tiempo al que se considera sagrado. “Como el espacio, el Tiempo no es, para el hombre religioso, homogéneo ni continuo” (1994 [1957], 63). Uno de los rasgos que nos permite agrupar las obras artísticas del período 1915-1936 es justamente la capacidad poético-artística que tienen estos textos de

reactualización de un tiempo sagrado que se manifiesta en diferentes tipos de hierofanías.<sup>59</sup> Por lo tanto, se trata de obras artísticas que construyen una realidad textual en un tiempo presente y, debido a su capacidad de reactualización, un tiempo siempre reversible. Como lo acabamos de enunciar, al margen de los modos a través de los cuales los textos y pinturas se expresan en su materialidad textual, estos textos son expresiones condensadas de una hierofanía, que es la forma en la que se manifiesta el cronotopo. Por ello, al conjunto de textos incluidos en este primer grupo (en tanto serie discreta de rasgos que se materializa en las obras artísticas) lo denominaremos cronotopo de la sacralidad, ya que es en esta característica (la hierofanía) donde encuentra su propio modo de “asimilación del tiempo y del espacio” (Bajtín, 239).

Si bien todos los textos que agrupamos aquí, aunque en diferente grado, se erigen alrededor de una hierofanía que hace del espacio-tiempo una sacralización, nos detendremos en este capítulo solamente en dos casos que nos permitirán ejemplificar cómo funciona el cronotopo: un milagro y un poema.<sup>60</sup> Los capítulos sucesivos atenderán a una mirada en detalle, microscópica, del resto de las unidades que conforman cada fase.

#### 2.3.3.1. El cuerpo resucitado: milagro de la niña Ana de la Vega<sup>61</sup>

El milagro se define como “hecho no explicable por las leyes naturales y que se atribuye a intervención sobrenatural de origen divino” (DRAE, *s.v.* milagro). Como tal, no solo está más allá de las explicaciones lógicocausales sino que, además, estas le son extrañas. El milagro, como forma literaria, se expresa, generalmente, como un relato, como una

narración breve en torno a un hecho extraordinario, relacionado con el culto a un santo, en un santuario bien determinado, referido a un beneficiario identificable, sincero y agradecido, que expresa su reconocimiento manifestando públicamente la gracia recibida

<sup>59</sup> El diccionario de la Real Academia Española (DRAE) define *hierofanía* como: “Manifestación de lo sagrado en una realidad profana. (Del gr. *ἱερός* hierós 'de origen divino, sagrado' y *-φάνεια* -pháncia 'manifestación'; cf. fr. *hiérophanie*)”. Véase *s.v.* hierofanía (en línea).

<sup>60</sup> En capítulos sucesivos, cuando atendamos a las particularidades de cada uno de los textos y pinturas que conforman nuestro corpus, tendremos ocasión de asociarlos, según corresponda, a los tipos de cronotopo que hemos distinguido. En este capítulo, como ha quedado dicho, el objetivo es solamente mostrar en pocos ejemplos cómo funcionan los cronotopos en un recorte longitudinal.

<sup>61</sup> Del análisis de cada unidad del corpus se irán desprendiendo expresiones o manifestaciones peculiares alrededor del cuerpo, en tanto materialidad o resto. Daremos cuenta de las múltiples expresiones sobre el cuerpo, pero sin ocuparnos de hacer específicamente una lectura interpretativa de las nociones o conceptos subyacentes en cada caso, ya que no es este un tema inherente a nuestro trabajo. Los estudios sobre el cuerpo son abundantes, así como las perspectivas analíticas y las disciplinas implicadas. Insistimos en dejar en claro que no es tema de nuestra investigación, razón por la cual nos limitamos solo a mencionar las distintas expresiones, manifestaciones o puesta en evidencia de las materialidades del cuerpo que surjan del análisis textual. Dejamos para futuras investigaciones tratar en profundidad este aspecto, cuyo estudio requerirá una mirada transdisciplinaria que excede el campo de la crítica literaria.



delante de una autoridad (religiosa y/o notarial) y delante de los peregrinos de los santuarios. (Brea 2005, 272)<sup>62</sup>

Las recopilaciones de milagros, de larga tradición en la literatura medieval, son numerosas, y la prolongación en el tiempo de estas particulares historias no se ha detenido. En efecto, en 1915 Antonio Larrouy publica, como lo hemos mencionado antes, el libro *Documentos relativos a Nuestra Señora del Valle y a Catamarca*, en el cual hay 54 testimonios de personas que atestiguan ante escribano público los prodigios de la Virgen, ya sea que hayan sido ellos mismos los beneficiados o que hayan sido algunos de sus familiares más cercanos. Los testimonios recopilados por el sacerdote lourdista proceden de la Información Jurídica sobre la Historia de Nuestra Señora del Valle, proyectada en 1761 y levantada en 1764. Lejos de ser un caso aislado del siglo XVIII, estos testimonios se multiplican incesantemente aun hoy.<sup>63</sup>

Variados en extensión y en detalles, en esos testimonios se encuentran relatados los portentos más famosos atribuidos a la intercesión de la Virgen del Valle de Catamarca, entre los cuales el tema de la muerte y posterior resurrección de niños ocupa un lugar destacado.<sup>64</sup> El milagro suele seguir en general una misma matriz que se va repitiendo, con cambios no siempre sustanciales. Pueden cambiar los sujetos que han sido agraciados, la voz que narra el prodigio o el lugar de la hierofanía, pero la línea argumental suele ser muy similar en la mayoría de los casos. No son la excepción los casos tomados de la colección que analizamos aquí. De allí que se puedan agrupar los milagros que tratan sobre muertes tempranas según el esquema general “niño enfermo – muerte repentina – manifestaciones de dolor o de enojo – promesa

---

<sup>62</sup> Brea traduce esta definición de una parte de la voz “Milagres medievais”, redactada por A. A. Nascimento, para el *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, organizado y coordinado por G. Lanciani y G. Tavani, Caminho, Lisboa, 1993, 459-461 (concretamente, 460) (transcribimos los datos de Brea 2005).

<sup>63</sup> De acuerdo con el Instituto Nacional de Prevención Sísmica (INPRES) de la República Argentina, el “7 de septiembre de 2004: Terremoto en el sur de Catamarca con epicentro en la Sierra de Ambato. Fue sentido en el centro y norte de Argentina en un total de 14 provincias y en los países limítrofes de Chile y Paraguay. Se reportaron serios daños en las viviendas de todos los departamentos del sur de Catamarca y norte de La Rioja. La intensidad máxima estimada alcanzó los VII grados en la escala Mercalli modificada y una magnitud Ms= 6.4 grados en la escala de Richter”. Este hecho ha sido interpretado como el último de los mayores milagros atribuidos a la intercesión de la Virgen del Valle. Incluso, a partir de un proyecto de ley presentado en la Legislatura de la Provincia de Catamarca y aprobado como ley N° 5525/2017, el Poder Ejecutivo ha declarado considerar cada 07 de septiembre como “Día del Milagro” (Decreto 1699/2017) en conmemoración del hecho mencionado e incluirlo en el currículo escolar. Se ha interpretado que la comunidad de Catamarca ha estado protegida por la Virgen, quien habría evitado que hubiese muertes. Es una muestra cabal, pues, de la permanencia y aceptación institucional y social del milagro como hecho sobrenatural hoy.

<sup>64</sup> La muerte y resurrección de la niña Ana de la Vega, hija única, es relatada por el testimonio 2 (T2) de Ana de Barros Sarmiento; la muerte y resurrección del Dr. Gordillo, cuando era niño, es relatado por el T1 de Juan Antonio de la Vega, por el T38 de Martín de Pedraza y por el T43 de Águeda de Espeche; la muerte y resurrección del mulato Juan se cuenta en los T1 y T3 de Francisco José de Salas y Herrera y *passim*. El detalle no es exhaustivo y tiende solo a la ejemplificación de cómo la muerte de niños entre los milagros de la Virgen del Valle es frecuente. Todos los testimonios son recogidos de Larrouy 1915.

de padres o parientes – solicitud expresa a la Virgen – resurrección – agradecimiento”, con algunos cambios (ausencia de un elemento o adición de otro) que no afectan el desarrollo argumental de la estructura miraculística. Siguen esta matriz los milagros que analizamos aquí, como, por ejemplo, el suceso del niño Gordillo, quien enferma y muere repentinamente. Su padre promete dar a la Virgen el peso de la criatura en cera, y el niño resucita. Por supuesto, el padre agradecido cumple la promesa. Igual procedimiento se observa en la enfermedad y muerte repentina del mulato Juan, de un año de edad. Se suplica a la Virgen su intercesión y se promete el peso de la criatura en cera, además de entregarlo en servicio. Como es de esperar, el mulato resucita y durante su vida adulta sirve a la Virgen en agradecimiento. Sucede del mismo modo con la muerte y resurrección de la niña Ana de la Vega. Veamos en este último caso cómo se construye el cronotopo de la sacralidad. Transcribimos el fragmento que relata el milagro de resurrección.

El testimonio de doña Ana de Barros Sarmiento, levantado por escribano el 27 de abril de 1764, dice:

Dijo assimismo esta declarante, que su Abuelo el Gral Antt.º de la Bega, y Castro, quien sirbio largo tiempo p.º mayordomo dela S.ª Cofradía, tubo una hija, llamada D.ª Ana de la Bega, y que siendo esta de pocos meses de edad, (y la primera hija, q. tuvo) se le murió, estando fuera de casa el dho su Abuelo, y con tan dolorosa noticia se vino â ella y viendola difunta según la queria no pudo menos q. prorumpir en excesos de sentim.º dando amorosas queexas â nra Señora del Valle; y que no creia permitiese darle aquel sentim.º y desconsuelo de q. muriese aquella sola hija q. tenia, y como presissando á la Soverana Reyna con indiscreta, aunq. sensilla porfia, y especie de impaciencia le decia, q' sin falta alguna se la avia de resucitar supuesto q' era su Señora y tan poderosa; y q' quien la tenia por su Madre y protectora, no avia de salir desconsolado; y diciendo esto, de contado tomó en los brazos el cuerpecillo, y lo llevo a la Ig.ª y puso acerca del nicho de nuestra S.ª del Valle, y de alli con asombro de los q' le acompañaron la sacó viva i sana, q.ª sobrevivio, y casada con D.ª Juan Bernardo de Nieva, y despues con D.ª Joseph de Cabrera tuvo barios hijos, y murió de repente estando actualm.º en persona labrando velas de cera el día antes de la octava de Ntra. Señora. (Larrouy 1915, 230-231, sic)<sup>65</sup>

Con ciertas similitudes con los milagros medievales, que con el paso del tiempo lograron

---

<sup>65</sup> Reproducimos exactamente los caracteres, tal como lo hizo el mismo Larrouy, quien tuvo en sus manos los folios que levantaron los escribanos de la época. La lectura es clara y puede seguirse sin dificultad, razón por la cual no hacemos una transcripción adaptada al castellano actual. El fragmento corresponde al testimonio N° 2. En adelante, cuando nos refiramos a este documento en particular, indicaremos cada testimonio con una T mayúscula y el número del testificante según el orden de la Declaración. Aquí corresponde la denominación T2.

separarse de un corpus mayor del que formaban parte y se volvieron autónomos como un tipo más dentro de las formas narrativas breves de la época, el texto que hemos reproducido, siendo un testimonio, incluye dentro de sí la narración del milagro. Es fácilmente observable cómo el milagro, con algunas supresiones, sigue la matriz que hemos descrito antes: muerte repentina – manifestaciones de dolor o de enojo – solicitud expresa a la Virgen – resurrección. Hay un esquema fijo de desarrollo argumental, cuya situación específica y puntual es una hierofanía, es decir, la manifestación de lo sagrado que irrumpe en un mundo profano. Aquí lo sagrado se manifiesta concretamente en la presencia visible de la imagen de la Virgen que intercede para obrar el milagro de la resurrección. El espaciotiempo del milagro es sagrado e indisoluble, reactualiza un tiempo sagrado, es decir, se trata de un espaciotiempo reversible: mientras el tiempo cronológico lineal impide la corrección de las acciones ya cumplidas, el tiempo del cronotopo de la sacralidad es reversible, permite la corrección de una acción dada y terminada a la que puede dársele un cambio de dirección. La hierofanía es un efecto que se percibe solo en el marco de una concepción del espaciotiempo sagrado, no fuera de él.

En este contexto, la muerte temprana de la niña (probablemente una muerte blanca o súbita, de acuerdo con las interpretaciones científicas actuales) es un motivo que se incorpora a un cronotopo concreto, el de la sacralidad. Aislado, el motivo no tiene ninguna función. Incorporado a un esquema mayor, es parte clave de la prosecución de las acciones que se narran. Es similar al caso que Bajtín describe al explicar el funcionamiento de los diferentes motivos que se añaden al cronotopo del tiempo de la aventura, como el caso del motivo del encuentro (Bajtín, 249-250). Hemos insistido antes en distinguir las nociones de motivo y cronotopo justamente en un sutil señalamiento de Bajtín:

La unidad inseparable (pero sin unión) de las definiciones temporales y espaciales, tiene, en el cronotopo del encuentro, un carácter elementalmente preciso, formal, casi matemático. Pero, naturalmente, *ese carácter es abstracto. Pues aislado, es imposible el motivo del encuentro*: siempre entra como elemento constitutivo en la estructura del argumento y en la unidad concreta del conjunto de la obra, y, por lo tanto, *está incluido en el cronotopo concreto que lo rodea*, en nuestro caso en el tiempo de la aventura. (250, cursivas nuestras)

Es decir, el motivo de la muerte de la niña, en tanto “célula germinal” (Frenzel) o “constelación enraizada en la naturaleza humana” (Naupert), se materializa en una obra en particular, los prodigios obrados por la Virgen en el Valle de Catamarca, cuyo cronotopo de la sacralidad se expresa concretamente en una manifestación hierofánica. En síntesis, el motivo es parte del cronotopo concreto que lo rodea. Y, como tal, puede funcionar como un elemento

temático recurrente, como un conector intertextual.

### 2.3.3.2. El cuerpo dormido: “Canción de cuna para Mercedes muerta”

Decíamos antes que la mayoría de los textos del primer recorte son poemas líricos. El dato no es menor para un estudio tematológico, ya que en este campo disciplinar se privilegia el trabajo con textos narrativos. La noción de motivo que orienta nuestro abordaje de la lírica es la que propone François Jost (→ § 1.5.2.2., nota 38) y a la que denomina *Motiv II* para diferenciarlo del motivo macrotextual. Al referirnos a *Motiv II* nos estamos refiriendo a “toda una serie de elementos microtextuales que constituyen una parte esencial del entramado poético del discurso lírico” (citado por Naupert 2001, 113) y que tienen la capacidad de entroncar con la noción de motivo en el sentido de constelaciones enraizadas en la naturaleza humana (*Motiv I* en la terminología de Jost). Metodológicamente implica una mirada doble: en primer término, microtextual o, para ser más precisos, intratextual, para observar la ligazón de los elementos temáticos recurrentes que van generando una lectura homogénea y coherente del poema. Para lograr esta aproximación al significado del poema es necesario trazar, en el nivel textual, una cadena solidaria de significación, reconstruir las isotopías semémicas (horizontales) y metafóricas (verticales) que hagan posible una lectura coherente del poema (Luján Atienza 1999), así como la determinación del tema que presenta. Hecho este recorrido, trazamos los puentes intertextuales que enlazan al texto y a su campo temático con los motivos macrotextuales, presentes en otros textos con los cuales existe una relación de solidaridad temática.

Tenemos una razón más en la que pensar si analizamos textos del género lírico desde una perspectiva tematológica. Situados en el marco de la teoría bajtiniana, de la que hemos tomado el concepto de cronotopo, no podemos pasar por alto su concepto de género, con el que está relacionado. Si bien no es nuestro propósito desarrollar esta categoría, sí nos interesa señalar la importancia que tiene para parte de nuestro corpus.

Al abordar el problema de los géneros discursivos en la obra de Bajtín, Hugo Mancuso (2005) señala que estos “constituyen una cierta mediación entre lo que se puede denominar actos de habla y el sistema del lenguaje considerado en su totalidad. Es decir, el género discursivo es una instancia de mediación –en una primera aproximación– entre lo individual y lo colectivo” (182). Por lo tanto, como mediadores, funcionan como “los organizadores de la vida social, previos a la *praxis* literaria de autor”, “son los mecanismos que permiten introducirnos sincrónicamente en la diacronía de la lengua” (184). Así como el cronotopo de

la aventura que estudia Bajtín se adapta al género narrativo, el cronotopo de la sacralidad que proponemos se muestra de una manera más elocuente (aunque no excluyente) en el género lírico.

Este aspecto es clave para el conjunto de textos que comprenden los poemas de García Lorca y de Rafael Alberti en la lírica española del primer cuarto del siglo XX. Sintéticamente, se podría decir que la renovación estética, especialmente en el plano formal de la lírica española, de principios del siglo XX es la que va modelando la praxis literaria de los poetas de la Generación del 27, por ejemplo, y es la que va organizando de una manera distinta la vida social del momento. Dicho en otros términos, al tiempo que se agota el siglo XIX, también se va agotando en Europa la novela como forma genérica privilegiada de expresión. El siglo XX, por el contrario, se expresa en sus inicios en España particularmente (no únicamente) a través de otro género, la lírica, ya sea por una necesaria renovación estética, así como por una no menos necesaria nueva forma de enunciar. En este sentido habría que leer la observación de Mancuso al referirse al concepto de género discursivo de Bajtín como mediador y organizador de la vida social, que es previo al ejercicio creativo de los poetas. La elección del género lírico implica la elección de hacer ingresar nuevos mecanismos de una sincronía (la poética y la estética de principios de siglo) en la diacronía de la lengua (la castellana en este caso) y de su literatura (la peninsular). Y esta elección es ideológica, es decir, da cuenta de un nuevo modo de percibir la realidad, ya que los géneros “son entidades previas que constituyen la institución que llamamos literatura; son categorías sociales perceptivas, hábitos perceptivos, que construyen nuestra imagen de la realidad” (Mancuso, 184). Es la lírica española de principios del siglo XX una expresión de una nueva realidad, disruptiva con respecto al género privilegiado del siglo anterior, la novela, así como disruptiva con respecto al modo de percibir la realidad: no relato, sino símbolo; no desarrollo argumental (narración) sino condensación emocional (lírica). En este marco, pues, el cronotopo de la sacralidad le es consustancial –en la construcción de un espaciotiempo peculiar– al mundo recreado en la lírica. Se evidencia un desapego de las formas narrativas y sus múltiples niveles de tramas y argumentos, personajes y acciones, para buscar en las formas líricas la evocación de un momento, la suspensión del tiempo, la condensación emocional. En esta línea es posible interpretar los motivos líricos, de carácter emocional según François Jost, que “funcionan como unidades estructurales” (Naupert 2001, 113) del poema y “enlazan con el concepto macrotextual de motivo por su señalamiento de condiciones elementales de la existencia” (114). Es decir, en su faceta microtextual los motivos líricos “son condensaciones expresivas y emocionales del lenguaje poético, aunque también asumen una

función importante en la estructuración del texto lírico” (118). La metáfora, como figura clave de construcción poética, cobra en esta instancia un valor central.

Guillén, al respecto, recupera la idea borgeana de unas pocas, pero fecundas metáforas, de privilegiada calidad y de larga duración, “como el maridaje del sueño y la muerte” (2005, 255) que, si bien no son exclusivas de la lírica, se manifiestan en este género con alta densidad y perdurabilidad. Frente a ello, se impone, recomienda Guillén, “la tarea selectiva más ardua para la tematología, la que distingue entre lo trivial y lo valioso” (255). Teniendo en cuenta la recomendación, observamos en un poema de García Lorca otro maridaje igualmente efectivo y extendido en el tiempo: el de la cuna y la barca, que puede leerse como una variante de la metáfora del sueño y del viaje, a su vez una variante del sueño y la muerte. Nos referimos al poema “Canción de cuna para Mercedes muerta” (1936), que transcribimos completamente:

**Canción de cuna para Mercedes muerta**

Ya te vemos dormida.

Tu barca es de madera por la orilla.

Blanca princesa de nunca.

¡Duerme por la noche oscura!

Cuerpo de tierra y de nieve.

Duerme por el alba ¡duermel!

Ya te alejas dormida.

¡Tu barca es bruma, sueño, por la orilla!

(II, 496)

Al referirse a los marcos del poema, Luján Atienza (1999) considera entre estos al título, una de cuyas funciones es la de darnos “una de las claves de lectura” (30) del poema. Es una puerta de acceso, y como tal, le permite al lector hacer inferencias sobre el sentido. Es un anticipador de contenidos que puede remitir a varios elementos: al tema del texto, a personajes, al tiempo y al espacio, al subgénero al que pertenece o a algún símbolo que articula el poema (31-32). Este último caso es el que se manifiesta en el título del poema de Lorca: su “Canción de cuna para Mercedes muerta” sintetiza, en el símbolo de la cuna, el maridaje del que nos habla Borges y que refiere Guillén sobre el sueño y la muerte.<sup>66</sup> Ya hemos tenido ocasión de

---

<sup>66</sup> “Hará treinta años, mi generación se maravilló de que los poetas desdénaran las muchas combinaciones de que esa colección es capaz y maniáticamente se limitaran a unos pocos grupos famosos: las estrellas y los ojos, la mujer y la flor, el tiempo y el agua, la vejez y el atardecer, el sueño y la muerte. Enunciados o despojados así estos grupos son meras trivialidades” (Borges. La metáfora, en *Historia de la Eternidad*, 1998, 81).

mencionar, aunque con brevedad, el motivo de la cuna vacía a fines del siglo XIX en la pintura. Aquí retomamos el motivo, pero en un maridaje con otro de larga tradición en la literatura: el motivo de la barca. El título del poema lorquiano es, sin dudas, elocuente con el contenido y síntesis de los símbolos que se articulan en su interior.

El poema desarrolla en su brevedad dos isotopías alrededor de los términos “barca” y “dormir”. La barca “es el símbolo del viaje o travesía cumplida por vivos o muertos” según explica el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier (1993, 178, *s.v.* barca). Por lo tanto, es la indicación concreta de que Mercedes emprende un viaje: “Tu barca es de madera por la orilla”. Pero este elemento también está asociado al de cuna que aparece en el título. Se puede asimilar, en primer término entonces, barca y cuna. La canción de cuna, cantada por la madre o la nodriza, tiene la finalidad de tranquilizar al niño y ayudarlo a conciliar el sueño. Además del aspecto sonoro de la canción (no siempre se manifiesta en palabras; algunas veces solo se repiten sonidos como si fuese un mantra), esta siempre se acompaña de un movimiento suave y acompasado. En la canción de cuna quedan asociadas las ideas del descanso placentero que otorga el sueño y del movimiento suave que lo acompaña. La canción de cuna para Mercedes quiere ser una canción para que la niña duerma placentera y tranquilamente. Para que tenga un sueño conciliador. Pero esta barca-cuna que se mece lentamente es “de madera por la orilla”, lo que nos permite la asociación con el adjetivo del título: Mercedes está muerta. La segunda asociación se podría resumir en la correlación de los tres elementos en solidaridad: cuna-barca-ataúd, ya que la barca de madera por la orilla remite al tópico clásico del viaje que emprende el alma de una persona fallecida a través de las aguas que conducen al inframundo o Hades (en la mitología griega) y que, sombras errantes, eran conducidas por un barquero famoso.

La otra isotopía gira alrededor del semema “dormir”: duerme y dormida. Mercedes está dormida. La reiteración del término y sus variantes (cinco veces en ocho versos) genera dos matices sobre el estado de la niña en la cuna-barca. El primero alude a un movimiento lineal: “Te vemos dormida” en el dístico que abre el poema y “Ya te alejas dormida” del dístico que cierra el poema. Los versos tienen un matiz déictico, señalan un aquí de quietud en el que la niña es contemplada, y luego indican un alejarse hacia un lugar desconocido. Hay un momento de contemplación de Mercedes dormida, y un momento de alejamiento, en el que la niña se aleja en la cuna-barca. En los intersticios del poema surgen los blancos que cada lector completará en un acto colaborativo entre autor-obra-lector. Una de esas lecturas, sostenida por los elementos del poema, permite suponer que la niña emprende el viaje sin regreso en la cuna-barca-ataúd. El otro matiz alude a un movimiento circular. Mercedes duerme “por la noche

oscura” y también “duerme por el alba”, es decir que ya no cambiará su estado en un ciclo que incluye dormir-despertar, representados en los términos noche y alba (propio de quienes están vivos) sino que seguirá en su dormir-dormir de noche y de día.

Las líneas isotópicas confluyen en el último verso: “¡Tu barca es bruma, sueño, por la orilla!”. La barca-cuna-ataúd no solo transporta a Mercedes dormida-muerta, sino que también es la barca misma un sueño. Esta particularidad nos lleva a considerar el nivel pragmático del poema. Sin demorarnos demasiado en este nivel, podemos mencionar dos aspectos relacionados con la enunciación del poema y los actos de habla. El primero de ellos es la relación intratextual entre un yo plural que canta la canción de cuna y contempla a la niña (“vemos”) y un tú singular enmudecida (Mercedes) que no puede responder. Estamos frente a una comunicación truncada. Una voz que habla y otra que ya no responde ni responderá. El otro aspecto en el nivel pragmático incide sobre el nivel extratextual: autor y lector. El poema, al igual que la barca-sueño, es una canción, un susurro delicado que rompe el silencio de la muerte. Es este último valor el que está asociado al cronotopo de la sacralidad. La presencia de la niña muerta y su posterior viaje representan una ruptura en la vida cotidiana, dividen el espaciotiempo de quienes “te vemos dormida” en dos momentos: es una manifestación hierofánica que separa un ayer (Mercedes viva entre nosotros aquí) y un mañana (Mercedes muerta sin nosotros, allá). El poema, y no solo lo que dice, es la manifestación hierofánica de un espaciotiempo que se hace presente en la enunciación misma, acción que expresa y reactualiza un rito de tránsito:<sup>67</sup> la canción de cuna (el poema mismo como acto de habla) es parte de una ceremonia que no solo reconoce la finitud de la vida sino que implica la despedida de la niña, el tránsito de este mundo hacia donde la lleve esa barca que, además de sueño, es bruma.

En síntesis, el cronotopo de la sacralidad se manifiesta a través de una hierofanía. En este marco en el que todas las acciones se cronotopizan, el motivo del niño muerto es clave en el milagro. Sin este motivo, no es posible darle continuidad a la secuencia lógico-argumental del relato. Para que haya resurrección, antes un niño debe morir. Pero en una cosmovisión lineal del tiempo, estas acciones son imposibles. No se pueden retrotraer ciertas acciones. Dicho de un modo más directo, morir es una causa última. Sin embargo, en una visión cronotopizada

---

<sup>67</sup> “Los ritos de tránsito desempeñan un papel importante en la vida del hombre religioso. Ciertamente es que el rito de tránsito por excelencia lo representa la iniciación de la pubertad, el paso de una clase de edad a otra (de la infancia o de la adolescencia a la juventud). Pero hay también un rito de tránsito al nacimiento, al matrimonio y a la muerte, y podría decirse que en cada uno de estos casos se trata siempre de una iniciación, pues siempre interviene un cambio radical de régimen ontológico y de estatuto social.” (Eliade 1994, 155)



por lo sagrado, el tiempo se sacraliza, irrumpe en la cotidianeidad y permite que aquella causa última pueda deshacerse. Frente al tiempo profano y lineal, la hierofanía, manifiesta en el acto de la resurrección del niño, instauro un tiempo sagrado, circular. Es esta misma hierofanía, expresada en la canción de cuna para Mercedes, la que funciona como condensación del cronotopo de la sacralidad. Los motivos del niño muerto (milagro) y de la niña dormida (poema) tienen una función doble: como célula germinal de una trama (Frenzel) y como elemento que remite y enlaza con las condiciones más elementales de la naturaleza humana (Naupert). En un caso funcionan como conector intratextual; en el otro, como conector intertextual. Será este último modo el que favorezca las relaciones entre diferentes textos a lo largo del tiempo. Aislados, como elementos germinales, permanecen latentes. Adquieren una particular significación en el marco específico de una obra determinada. Más allá de las peculiaridades propias de cada obra, son estos los que permiten la relación intertextual. Son las unidades dúctiles, móviles y versátiles que se desplazan de un texto a otro, de un género a otro, de un contexto de producción a otro, enlazando un texto con otro; en síntesis, funcionando como puentes intertextuales e interculturales.

#### 2.3.4. *Segunda fase (1936-1964): cronotopo de la lucha por la vida*

La guerra civil española (1936-1939) aparece en el horizonte vital de la sociedad española (y de muchos países que se han implicado voluntariamente ya en favor de un bando, ya en favor de otro) como una herida, un tajo<sup>68</sup> que durante mucho tiempo no ha cesado de sangrar. Como suceso, ha provocado una ruptura abrupta y dolorosa en la sociedad española y, consecuentemente, ha generado un cambio de dirección en el modo de concebir la escritura, la literatura y el arte en general. Este, por ello mismo, será portador de un modo de enunciar, de un decir plenamente diferente a la etapa previa, que hemos descrito en el apartado anterior.

En este nuevo espaciotiempo específico, atravesado por las luchas (físicas, discursivas, ideológicas) y desangrado por las pérdidas, el arte (y la literatura en particular) será un condensador de esas tensiones. Al mismo tiempo que las condensa, las cataliza debido a la urgencia y al fragor del conflicto bélico. Por ello, algunos críticos se refieren a la literatura de este período específico (el de la guerra en sí mismo y el de su inmediata posguerra), como “literatura de urgencia”.

---

<sup>68</sup> Tomamos en préstamo esta metáfora del relato “El tajo” de Francisco Ayala (1906-2009), que resume, a nuestro juicio, uno de los problemas más acuciantes para el ser humano: el problema de la conciencia, asociado en el relato al de la culpa. El texto forma parte del libro *La cabeza del cordero* (1949/1962).

La mayoría de las obras poéticas de ese momento histórico traumatizante se podría calificar por su carácter de «urgencia», en un bando como en otro, urgencia en el doble sentido de la escasez de tiempo y la necesidad apremiante de actuar, de animar, de persuadir, de dar una función social al texto. (Bertrand de Muñoz 2004, 94)

Incluso, al referirse a la poesía de Rafael Alberti, uno de los poetas íconos del momento, Antonio Jiménez Millán (2003) afirma que “la poesía de la guerra civil es producto de una ‘gramática de urgencia’, responde a un deber imperioso que él mismo [Alberti] trata de asumir como poeta y como militante” (285).

Es en este espaciotiempo concreto, en el que se fusionan el arte y la militancia, la estética y la ética, donde podemos observar varios cronotopos (como el cronotopo de lo urgente), entre los que consideramos dominante al cronotopo de la lucha por la vida.<sup>69</sup> Enmarcados en este cronotopo ubicamos los romances de la guerra civil recopilados por Alberti, el poema “Oda a los niños de Madrid muertos por la metralla” de Vicente Aleixandre, el poema “Niño muerto” de Luis Cernuda y “Muerto al nacer” y “Los niños”<sup>70</sup> de Ángela Figuera Aymerich. En capítulos posteriores, cuando estudiemos cada uno de estos textos en profundidad, mostraremos en detalle cómo se producen los desplazamientos y los vínculos entre los textos que comprenden estos dos primeros recortes sincrónicos con algunos ejemplos de la pintura latinoamericana (Kahlo, Portinari y Guayasamín).

#### 2.3.4.1. El cuerpo desangrado

Ejemplificamos el funcionamiento del cronotopo con un solo texto, extraído del *Romancero General de la Guerra Española* (1944) de Rafael Alberti, quien hace la selección, escribe el prólogo de la recopilación y participa también como autor. El poema de Beltrán Logroño, titulado “El niño campesino”, relata una historia simple: un niño es asesinado mientras canta y camina por un sendero del campo.

El niño campesino del poema es una víctima inocente de la guerra. Encontrado en el campo “con un trozo de metralla / clavado dentro del pecho” (vv. 17-18), es la síntesis de la muerte injusta e incomprensible de los más débiles. El poema se abre con una interrogación

<sup>69</sup> “La lucha por la vida” es el nombre de una trilogía de Pío Baroja (1872-1956), compuesta por las novelas *La busca*, *Mala hierba* y *Aurora roja*, publicadas en 1904. La elección del nombre para el cronotopo no es vinculante ni con las obras ni con el pensamiento barojianos en torno al tema que estamos tratando.

<sup>70</sup> El breve poema ejemplifica la movilidad de un cronotopo. A excepción de su fecha de publicación, 1974, el poema se ajusta, a pesar de tener otro contexto de producción, al cronotopo de la lucha por la vida. Lo que cambia, como veremos en detalle luego, es la perspectiva del sujeto textual (desde la ironía y la denuncia al mismo tiempo) y el señalamiento de la persistencia, a lo largo del tiempo, del recurrente motivo del niño asesinado.

sobre los responsables de la muerte. La reiteración anafórica de quiénes han sido los que ensangrentaron el sembrado encuentra rápida respuesta en “hombres sin conciencia” (v. 6), en traidores a los que se compara con manadas de lobos y bandada de cuervos. La asociación de los asesinos con lobos se reitera versos más adelante cuando se indica el lugar en el que se produce la tragedia: “Hambrientos de nuevas lunas / bajan los lobos de Gredos” (vv. 37-38), y al final, cuando son asociados a las hienas: “¡Fueron traidores, traidores; / [...] los que con dientes de hiena / le desgarraron el cuerpo!” (vv. 71, 73-74).

La primera mitad del poema se centra en la insistente pregunta sobre los responsables y sus propósitos (“¿Quién puso tanto veneno / en la mano del canalla?” [vv. 28-29]), mientras que la segunda parte gira en torno a la figura del niño. Es común en la descripción del niño muerto que se diga que duerme y no directamente que está muerto, como lo hemos mostrado antes. También es un motivo común la asociación de dormir con descansar en una cama. Los mismos motivos son incorporados por Logroño, con leves cambios. Por ejemplo, el niño dormido tiene “un surco por almohada [...] abrazado al cabezal / de estrellas que lleva al viento” (vv. 43, 45-46). Es decir, hay un doble desplazamiento en el espaciotiempo de este cronotopo con respecto al anterior: de un espacio interior e íntimo que detiene el tiempo alrededor de las expresiones de duelo (como hemos visto en la pintura de Ocaranza) hacia un espacio abierto y descampado, en el que el tiempo avanza inexorablemente con el ritmo de la naturaleza; por otra parte, se insinúa un cierto panteísmo en la idea de la naturaleza como madre que cobija y acompaña el descanso del niño. Inclusive la personificación que se hace del campo, que “nunca guardó / por nada tanto silencio!” (vv. 69-70), apoya la construcción panteísta de la vida. La relación temporal que se establece también difiere notoriamente del cronotopo anterior. Al revisar el milagro, hemos advertido que se trata de un tiempo reversible, que hace “retroceder” una consecuencia irreversible a su estado previo (un regreso a la vida, generado por fuerzas hierofánicas). Aquí, por el contrario, la construcción lineal del tiempo tiene un matiz de desesperanza frente a lo irreversible: “¡No lloréis, porque la muerte / nunca ha tenido remedio!” (vv. 63-64). Es evidente, ciertamente, el cambio de visión en la construcción cronotópica del espacio y del tiempo del romance.

Aunque la construcción de la historia en este texto es simple, la fuerza está centrada en el aspecto pragmático, el de la enunciación misma. Otra vez, el cambio de género acompaña un cambio en la construcción cronotópica. La elección de la forma romance, como forma de procedencia popular, de fuerte contenido denunciatorio, noticioso y militante, atravesado por las urgencias de una batalla que se libra no solo en el terreno geográfico sino también en el

campo comunicativo e ideológico, se convierte en una diferencia gravitante con respecto a los modos del lenguaje poético fascista del bando nacionalista. A propósito de esto último, José Antonio Pérez Bowie (2003) señala la carencia y el vacío intelectual de la poesía del bando nacionalista, que contrasta notoriamente con la que se genera en el bando republicano:

En la zona nacionalista apenas se hallan muestras de esta veta de poesía popular; y cuando existe se limita a ser un calco de ese retoricismo de los textos ‘oficiales’ que vuelve la espalda a la realidad cotidiana y crea un universo ficticio, hecho de añoranzas de glorias pretéritas y presagios de otras venideras, para refugio de sus propios cultivadores. (578)

El campo metafórico del texto es pobre. Sin embargo, se impone una perspectiva más realista-descriptiva a la luz del contexto de producción del poema (la guerra misma) y a las urgencias de denunciar los atropellos y al deseo de justicia.<sup>71</sup> Lo hace a través del sujeto textual que emerge del poema, que se expresa más bien desde lo ético que desde lo estético. La identificación de los asesinos y la inocencia del niño víctima como ejes del texto permiten esta afirmación. Así, el poema, la historia que construye y el sujeto textual que la enuncia, están cronotopizados por una lucha que no solo es territorial sino fundamentalmente vital, una lucha que aspira no solo a imponer razones ideológicas (la república frente a la monarquía, la democracia frente al totalitarismo) sino a una lucha por un modo particular de concebir la vida; en síntesis, por la vida misma.

Laura Scarano (1994), quien ha estudiado específicamente las poéticas españolas de posguerra, explica que esta particular forma de enunciar se debe a que los textos se inscriben en un “programa de escritura (deliberadamente marcado aquí por la reflexión autorreferencial) con eficacia desde la instancia pragmática de la lectura” (41). Es decir, es ficticio el acto mismo de habla entendido como acto de habla literario-ficcional. Esta perspectiva, lejos de minimizar o de quitar importancia al nivel de la historia (esto es, a lo que se cuenta), contribuye a intensificar su valor en el nivel del discurso, puesto que permite leer de otra manera estas historias: no exclusivamente ancladas a una específica situación referencial (la guerra civil aquí)

---

<sup>71</sup> Bajtín explica, en el apartado III sobre Biografía y autobiografía antiguas, que “estas formas clásicas de autobiografía y biografía no eran obras literarias de carácter libresco, aisladas del acontecimiento socio-político concreto y de su publicidad en voz alta. (...) Por eso, no sólo –y no tanto– es importante aquí su cronotopo interno (es decir, el tiempo-espacio de la vida representada), sino, en primer lugar, el cronotopo externo real en el que se produce la representación de la vida propia o ajena como acto cívico-político de glorificación o de autojustificación públicas” (1991, 284). En las “Observaciones finales” volverá sobre la relación entre la obra y el contexto de producción: “La obra y el mundo representado en ella se incorporan al mundo real y lo enriquecen; y el mundo real se incorpora a la obra y al mundo representado en ella, tanto durante el proceso de elaboración de la misma, como en el posterior proceso de su vida, en la reelaboración constante de la obra a través de la percepción creativa de los oyentes-lectores” (1991, 404).

sino como una operación discursiva que se actualiza en cada lectura. Se logra así que, partiendo de un hecho puntual, el asesinato de un niño en el marco de un conflicto bélico en un lugar y un tiempo determinados se pueda reflexionar sobre un hecho universal, la guerra absurda, la intolerancia, la dominación a través de la violencia, las violaciones a los derechos humanos y los atentados a la libertad.

### 2.3.5. *Tercera fase (1964-1989): cronotopo del umbral*

En esta tercera fase pondremos nuevamente el foco en la literatura producida en la Argentina, y de modo particular en la literatura del NOA. Comprenden este grupo los textos “El hacha” de Joselín Cerda Rodríguez, “Lucía Sánchez”, “El malogrado” y “Lo que es el destino, ¡no!” de Juan Bautista Zalazar, “El inocente” de Juan José Hernández y “El angelito” de Jorge Paolantonio. Los nombres de los escritores ya nos permiten poner en perspectiva una de las características del conjunto: son voces que se proyectan desde la periferia. Algunos de los textos más conocidos que analizaremos aquí crean, enmarcados en un espaciotiempo peculiar, personajes que se construyen alrededor de los cronotopos del abandono, de la soledad y de la iniciación. En su conjunto, estos cronotopos se integran al del umbral. Todos los personajes requieren atravesar el umbral, esa zona gris, árida, desconocida y dolorosa que los transporta a otro estado. No se tratará aquí de un tránsito hacia la adultez sino hacia la muerte. Es decir, es un umbral que conduce a un espaciotiempo trunco, a un no-espaciotiempo. Esto hará también que, en el contexto de un pacto tácito entre autor y lector, los textos obliguen al lector a dar continuidad argumental a la historia en algunos casos. En otros, será el mismo narrador quien ficcionalice una improbable historia, a partir de la hipótesis sobre lo que habría sucedido si el personaje hubiese vivido.<sup>72</sup> Los poemas, a diferencia de los cuentos, plantean otra relación con respecto al cronotopo. Siendo textos líricos, los motivos contenidos en los poemas no se manifiestan del mismo modo que lo hacen en la narrativa. Expresión de una emoción, de una evocación, los textos (y no lo que presentan) son el umbral, esa zona fronteriza que divide el mundo de unos y de otros. Este aspecto permite, desde un análisis pragmático, relacionarlos estrechamente más con la primera serie cronotópica (cronotopo de la sacralidad) o con la segunda serie (cronotopo de la lucha por la vida), que con la que describimos aquí. Son ejemplos de desplazamiento de cronotopos a lo largo del tiempo. Fundamento, pues, de

---

<sup>72</sup> Un ejemplo de reconstrucción/invencción de una probable vida se ficcionaliza en la novela *El comprador de aniversarios* (2002) de Adolfo García Ortega, en la que el narrador inventa una vida no vivida de un niño judío que muere en Auschwitz a los tres años.

la movilidad y versatilidad de estos, tal como lo hemos anticipado ya al hablar de cronotopos dominantes y cronotopos dependientes o subsidiarios.

Uno de los autores mencionados ha logrado ingresar a un canon de escritores considerados clásicos de la narrativa de Argentina. Nos referimos específicamente a Juan José Hernández. Los otros son reconocidos como parte de un canon más acotado, el de la literatura de Catamarca, pero guardan relación con los anteriores en la consideración de ser autores de reconocido prestigio en el campo de las producciones literarias. Son los casos de Jorge Paolantonio<sup>73</sup> y de Juan Bautista Zalazar. Al margen de todo canon (inclusive el escolar regional) se encuentra Cerda Rodríguez, aunque últimamente la crítica ha comenzado a prestar atención al conjunto de su obra.<sup>74</sup>

Los textos mencionados recogen dos aspectos solidarios. La tematización de muertes tempranas es uno de ellos (en su mayoría, a partir de motivos nucleares en la construcción de la trama). El otro aspecto es que los personajes (a excepción de los poemas de Paolantonio y de Zalazar y de uno de los relatos de Cerda Rodríguez) no se ajustan a la denominación “niño/a” en el sentido del término tal como lo hemos examinado antes (→ § 1.6.1.) sino que, por su edad, cabría preferentemente usar la denominación de púberes o adolescentes. Esta particularidad, que los ubica en una situación liminar, permite pensar el espaciotiempo vital del personaje y el propio espaciotiempo textual desde la perspectiva del umbral, entendida esta como un tránsito desde la niñez hacia la adultez. Se trata de casos, tal como lo hemos adelantado en el capítulo 1, que no se ajustan al concepto de “angelito” o de “niño”, sin que eso nos impida considerarlos ejemplos de muertes prematuras. Pero sitúan el problema de la muerte temprana en un nivel distinto. Y distintos serán, por lo tanto, los conceptos de dolor que se desprenden de los textos así como las expresiones alrededor del cuerpo. Otra característica que surge de los mismos textos es la puesta en crisis de las nociones de niñez y adultez, toda vez que en el decurso de las acciones y en la construcción de los personajes se

---

<sup>73</sup> Jorge Paolantonio (1947-2019) podría considerarse un poeta bisagra entre estos dos grupos. Habiéndose hecho camino en Catamarca, pronto se muda a Buenos Aires y, con el tiempo, logra reconocimiento nacional. Por ejemplo, una de sus novelas, *Algo en el aire* (2004), ha sido finalista del premio Planeta. Tiene una vasta obra narrativa, lírica y dramática. Ha destacado en este último género con un texto al que se considera ya un clásico, *Rosas de sal* (estrenada en 1990 y editada en 1993), que ha sido llevado a varios escenarios nacionales e internacionales. Para más detalles sobre su obra, véase más adelante § 6.5.2., especialmente nota 206.

<sup>74</sup> Médico de profesión, Joselín Cerda Rodríguez (1920-2003) se ha declarado un defensor del indigenismo y de la cosmovisión del indígena en Latinoamérica y, especialmente, en el noroeste de la Argentina. Algunos de sus textos ficcionalizan problemas comunes a las comunidades aborígenes como la postergación, el hambre y otras dificultades de una minoría que siempre está fuera del sistema. Uno de los temas recurrentes en su obra es el de la memoria colectiva. Recientemente Judith Moreno (2019) ha defendido su tesis doctoral “Identidad étnica y memoria personal en la escritura de Joselín Cerda Rodríguez en el panorama de las letras en Catamarca” y, con ella, ha comenzado a abrir un surco crítico sobre la obra del escritor.

invalida la variable etaria y se torna clave otra variable, a la que podemos denominar “experiencia vital”. Ser o dejar de ser niño ya no depende solo de una cronología, que ajuste con mayor o menor precisión desde y hasta cuántos años comprende, sino de las vivencias de un sujeto, de su entorno y de su experiencia. Es el caso de aquellos niños que tienen que trabajar para ayudar al sostenimiento de la familia que integran. Hay una suspensión momentánea de su ser-niño para cumplir la función de un ser-adulto. Confluyen en un solo sujeto dos experiencias distintas sobre la vida. Jugar y trabajar al mismo tiempo son dos experiencias que escapan a una definición estrictamente cronológica. Son estos tipos de personajes lo que se encuentran en una encrucijada, marcada por una cronotopización espaciotemporal doble, en la que convergen dos espacios-tiempos: el espaciotiempo del ser-niño y el espaciotiempo del ser-adulto. Aunque lo veremos en detalle en capítulos posteriores, ejemplificamos el cronotopo con un solo texto, alrededor de la imagen dialéctica entre el cuerpo puro y el cuerpo impuro. El pasaje del umbral tendrá dos instancias simultáneas: pasaje de una edad a otra y pasaje de un estado a otro del cuerpo.

#### 2.3.5.1. Sexualidad y cruce del umbral

Los ritos de pasaje o ritos de tránsito se describen con mayor detalle y amplitud en el campo de los estudios antropológicos, del psicoanálisis y de la historia de las religiones. A nosotros nos interesa solamente retener la noción de pasaje, no en su articulación con la de rito. En los textos que comparten el cronotopo del umbral podremos observar dos grupos. En uno de ellos, la coexistencia de dos motivos que funcionan solidariamente, complementándose: el motivo de la muerte accidental y el motivo de la muerte violenta. En el otro grupo se tematiza la muerte como oportunidad para la reflexión de un futuro que no fue (ni podrá serlo), la muerte ocasionada a un no nato y la muerte del angelito, expresiones todas cercanas a un concepto de la muerte enmarcada en una cosmovisión atravesada por las supersticiones, lo inexplicable y lo irracional.

De vuelta al cronotopo del umbral, es fundamental tener presente que este “es la frontera de lo sagrado, que participa ya de la trascendencia del centro” (*s.v.* umbral) según se desprende del *Diccionario de símbolos* de Chevalier (1993, 1036). Es decir, el cronotopo comparte con el de la sacralidad una cosmovisión simbólico-sagrada que caracteriza al espaciotiempo. Eliade, por su parte, traza una relación directa entre las nociones de cuerpo-casa-cosmos con la noción de tránsito o pasaje (1994, 145-161). “El cuerpo humano –afirma–, equiparado ritualmente al Cosmos (...), se asimila también a una casa” (146). Este mismo cuerpo-casa-cosmos es el

espacio cronotopizado en el que sucede el pasaje. Es posible, de hecho, una relación doble: el sujeto es el que atraviesa el espacio, de un lado hacia otro; pero también es el espacio, a través de una abertura provocada en el cuerpo-cosmos, el que se desplaza. De este modo, podría concluirse que el personaje es tanto el sujeto de la acción (transitar) como el objeto a través del cual el espaciotiempo cronotopizado se desplaza. Ejemplificamos a continuación cómo operan los motivos de muerte violenta y de muerte accidental en el marco de la cronotopía del umbral.

El cuento “El inocente” (1965) del tucumano Juan José Hernández relata la historia de Rudecindo, quien según voces anónimas que recoge el narrador, era “una desgracia para su madre, que hubiera sido preferible que naciese muerto” (1992, 17).<sup>75</sup> Tres datos dispersos en el texto permiten conjeturar su edad. El narrador, que cuenta en primera persona, dice que “el año en que terminé sexto grado [...] mi abuela cambió de actitud hacia Rudecindo” (22); luego agrega que “Habían pasado dos veranos desde que tío Esteban tuvo la idea de educar a Rudecindo, sin obtener ningún éxito en su empresa” (22) y en otro momento, puesto en boca de Julia, hermana del protagonista, se dice que “es un puerco. Siempre mirando el almanaque [que tenía la imagen de una mujer], con la mano en el bolsillo del pantalón” (22-23) en una clara alusión al despertar sexual del muchachito. A partir de estos tres fragmentos se podría inferir que se trata de un adolescente o púber, probablemente entre 12 y 15 años, siempre y cuando aceptemos el supuesto de que Rudecindo podría tener una edad aproximada a la del protagonista y a la de Julia,<sup>76</sup> y que los tres comienzan, casi simultáneamente, a advertir los cambios fisiológicos y emocionales que generan el ingreso a la adolescencia o al momento del descubrimiento del despertar sexual. La disposición dispersa de estos datos, que obligan al lector a un trabajo minucioso de recuperación, muestra la incorporación de técnicas narrativas novedosas, que implicaron una exploración y renovación de formas y perspectivas en la construcción textual, especialmente en el campo de la nueva narrativa tanto en la Argentina como en varios países de Latinoamérica.

Rudecindo no es un muchachito como los demás. El narrador –muy cuidadoso en el uso de la adjetivación– sugiere a través de comportamientos peculiares esta particularidad. Por ejemplo, la dificultad para aprender a leer y a escribir, a pesar de los esfuerzos del tío Esteban,

---

<sup>75</sup> Nos apoyamos aquí en el artículo “Ficcionalización de muertes tempranas y violentas en cinco textos de la literatura argentina: de Echeverría a Juan Bautista Zalazar” (Sosa 2017a).

<sup>76</sup> El texto no da datos concluyentes sobre la edad precisa de Rudecindo. Sí se detiene en aportar datos sobre las dificultades de aprendizaje, los problemas de comportamiento social o las formas peculiares de manifestarse, que apuntan, en general, a caracterizar a una persona que presenta ciertos rasgos compatibles con lo que en medicina se denomina “idiocia”. El título del cuento resume estas características, aunque apelando a un campo semántico distinto.



quien le enseña con ahínco. Cuando se alude al trabajo de doña Teresa, madre de Rudecindo, se dice que ella siempre se disculpaba de llevar consigo a su hijo porque “no puedo dejarlo solo. Es un peligro. Todo se lo lleva a la boca” (17). Dificultad para hablar y aprender, notable dependencia de su madre y una actitud casi siempre indiferente “con los ojos entornados y las piernas cruzadas” (18) como si estuviese perdido, lo caracterizan, salvo una cualidad notoria:

ejercía ciertas influencias misteriosas sobre los pájaros y otros animales. Era frecuente que los gorriones se acercaran a él y se posaran en su cabeza; las palomas, al verlo, hinchaban el buche y daban vueltas a su alrededor. (21)

Esta influencia misteriosa se pone a prueba con asombroso resultado cuando en una ocasión los perros guardianes de una quinta —que además ya habían devorado al gato de tío Esteban— se tornan mansos cuando ven —portón de por medio— a Rudecindo:

En el acto los perros se calmaron: moviendo la cola, gemían cariñosamente, las orejas echadas hacia atrás; luego se revolcaron en el pasto, agitando en el aire sus patas encogidas y flojas, satisfechos y mimosos, como si una mano invisible les rascara la barriga. (21)

Signo inequívoco del control que Rudecindo provocaba en los animales, y en especial en estos perros rabiosos y temibles, decide a los amigos, obedientes a la propuesta de Julia, prima del narrador, llevar con ellos al muchacho a robar naranjas de la quinta. La idea era que Rudecindo entretuviera a los feroces perros mientras ellos hurtaban las naranjas. Una extraña sensación tiene el narrador, quien en un momento declara que “yo tenía mis dudas acerca de la eficacia de su poder porque, como decía mi tío, la fuente de la gracia se agota con los malos pensamientos, y no eran precisamente buenos aquellos que turbaban a Rudecindo delante del almanaque del vestíbulo” (23). Esta voz premonitoria señala la razón por la cual el muchachito perderá la capacidad de control sobre las bestias. El despertar sexual de Rudecindo es signo del inevitable pasaje de un estado a otro de su cuerpo, que se podría resumir, siempre de acuerdo con el texto, en términos de cuerpo puro y cuerpo impuro.

Puestos en la tarea, y contra todos los pronósticos, Rudecindo trepa el portón, entra en la quinta y se sienta a esperar a sus amigos hasta que aquellos, desde la tapia del fondo de la casa, cortan las naranjas en el convencimiento de que la misteriosa influencia del muchachito evitará el peligro que para ellos representan los perros. Sin embargo,

nos disponíamos a volver a casa (dice el narrador) cuando vimos a los perros que corrían presurosos en dirección a Rudecindo. Entonces nos detuvimos a contemplar la consabida escena, la conversión de las fieras en corderos, pero el milagro no ocurrió. Ante nuestras

miradas atónitas, los perros despedazaron a Rudecindo a dentelladas. Luego lo arrastraron hacia el interior de la quinta. (23)

La muerte violenta sucede al paso del umbral. Hay un descenso de lo ingenuo y puro del niño hacia lo “puerco” e impuro del púber. Consumado el paso del umbral, no es el mismo cuerpo-cosmos sagrado frente a las bestias. Es ahora un cuerpo-cosmos desacralizado y, por lo tanto, ineficaz. Se trata de una muerte violenta y accidental (probablemente provocada por la ingenua confianza de sus amigos). Como podemos ver, hay copresencia de dos cronotopos. Creemos que prevalece aquí el del umbral, ya que el eje del texto gira alrededor del descubrimiento de la sexualidad del niño-púber, que lo hace transitar de la niñez a la adultez, truncada por la muerte. Desconocimiento y conocimiento, pureza e impureza, cuerpo niño y cuerpo adulto establecen una relación dialéctica a partir del umbral.

#### 2.3.6. *Cuarta fase (1989-2001): cronotopo de la memoria*

Si, como lo hemos mencionado antes, los enunciados reflejan las condiciones específicas de un momento histórico determinado, algunas de estas condiciones, que se suceden a partir de la década de 1980 y hasta el final del milenio, han sido determinantes para la formación de un nuevo modo de concebir nuestro entorno, y han modificado las relaciones que establecemos entre sí y con aquel. El arte no está exento de ello. Entre esos escenarios podemos mencionar, entre otros, el retorno de las democracias en América Latina; la lucha por los derechos humanos y, en especial, por las denominadas minorías; la revolución tecnológica y de impacto directo en el modo de comunicarnos. En cuanto al ámbito literario, el interés por las reescrituras de la historia, las denominadas *escrituras del yo* y un vasto conjunto de obras que exploran, desde diferentes perspectivas, la memoria y sus múltiples facetas: memoria familiar, memoria y olvido, memoria y derechos humanos, memoria y minorías étnicas, entre otras. En este último grupo podemos ubicar los dos textos que hemos reunido en la fase denominada cronotopo de la memoria: la novela *Letargo* de Perla Suez y el relato “De oreja a oreja” de Joselín Cerda Rodríguez.

Los abordajes teóricos en torno a la memoria son múltiples y provienen de diferentes campos disciplinares. Dentro de la amplitud de enfoques, nos apoyaremos en las contribuciones de Marc Augé desarrolladas en su libro *Las formas del olvido* (1998), en especial en el capítulo denominado “Las tres figuras del olvido”, ya que nos aportan una mirada que

resume algunos aspectos que queremos destacar en los textos literarios mencionados.<sup>77</sup> Extrapolaremos algunos conceptos, debido a su operatividad, para analizar cómo las “figuras” del olvido (y su relación dialéctica con la memoria) permiten entender mejor la tematización de muertes tempranas. No son los únicos aportes que tomaremos en consideración, pero será en el capítulo 7 específicamente donde expondremos otras categorías y otras perspectivas alrededor de la memoria y del olvido. En este apartado centramos la mirada en el relato de Cerda Rodríguez y dejamos la novela de Suez para después. Se trata de mostrar brevemente cómo operan en un texto específico las figuras del olvido, en el marco general del cronotopo de la memoria.

Si bien el eje del libro de Augé gira alrededor de los diferentes matices que puede adquirir el concepto “olvido”, este mismo olvido está amarrado dialécticamente a la memoria; son dos caras de una misma moneda: “Hay que saber olvidar para saborear el gusto del presente, del instante y de la espera, pero la propia memoria necesita también el olvido: hay que olvidar el pasado reciente para recobrar el pasado remoto” (9). Para desarrollar la idea, expresada brevemente en el fragmento que acabamos de citar, Augé distingue entre memoria, olvido, recuerdo e impresiones:

Lo que olvidamos no es la cosa en sí, los acontecimientos “puros y simples” tal y como han transcurrido (la “diégesis” en el lenguaje de los semióticos), sino el recuerdo. ¿Qué significa realmente recuerdo? (...) el recuerdo es una “impresión”: la impresión “que permanece en la memoria”. Y la impresión se define como “... el efecto que los objetos exteriores provocan en los órganos de los sentidos”. (22-23)

Es decir que, para el autor francés, lo que olvidamos no son hechos, sino que olvidamos el recuerdo, esto es, las impresiones de un suceso, los efectos que los objetos exteriores provocan en nuestros órganos de los sentidos. Sin embargo, la capacidad de olvidar no debe verse como una dificultad sino más bien como una ventaja, puesto que, de recordarlo todo, “la memoria quedaría pronto ‘saturada’” (27). Por ello es saludable olvidar. Lo que queda, los restos, rastros o huellas, no siempre se recuperan de modo voluntario; muchas veces sucede simplemente. Dice Augé que “el olvido (...) es la fuerza viva de la memoria y el recuerdo es el

---

<sup>77</sup> Como se sabe, los debates teóricos sobre la memoria son muy amplios, así como los abordajes teórico-metodológicos y las disciplinas implicadas. Una muestra de este vasto interés lo ofrecen, entre otros, Halbwachs [1950-1968] 2004, Ricœur [2000] 2004, Huyssen [2001] 2007, Kohut 2009, Jelin 2002 y 2020 y Sarlo [2005] 2012. No es nuestro objetivo desarrollar el itinerario ni las líneas que han abierto o desarrollado tanto los teóricos nombrados como otros, ni tampoco instaurar una discusión con ellos. Por el contrario, tratamos de valernos de algunas miradas y de algunos conceptos que nos ayudan a pensar, con mayor densidad teórica, cómo opera la relación memoria-literatura en los textos que revisamos en esta fase.

producto de esta” (28). ¿Cómo recordamos?, ¿de qué modo expresamos los rastros que vuelven al presente del fondo profundo de la memoria? Una de las maneras es a través del relato. Y la construcción del relato está matizada y atravesada por impresiones, no por hechos. Recordar implica, por lo tanto, aceptar la fragilidad de las impresiones, así como la anarquía con la que estas, algunas veces, retornan al presente.

En el capítulo “Las tres figuras del olvido” Augé distingue: el *retorno*, definido como “recuperar un pasado perdido, olvidando el presente” (66); el *suspensio*, que implica “recuperar el presente seccionándolo provisionalmente del pasado y del futuro” (66) y el *comienzo* (o recomienzo),<sup>78</sup> cuya pretensión es “recuperar el futuro olvidando el pasado, crear las condiciones de un nuevo nacimiento que, por definición, abre las puertas a todos los futuros posibles sin dar prioridad a ninguno” (67).

#### 2.3.6.1. El niño desamparado

*Cuentos de la realidad y la ficción* (2001) es una colección de relatos que apela constantemente a recuperar esas impresiones o huellas a las que se refiere Marc Augé. Lo hace a través de narradores omniscientes que reflexionan de manera asidua. Fruto de esas reflexiones, surgen, enmarcados, los relatos propiamente dichos. Es el caso del texto “De oreja a oreja”.<sup>79</sup> En él, sobresale la voz de un sujeto textual cuya preocupación gira alrededor de las desatenciones que los transeúntes o automovilistas tienen con respecto a las indicaciones del camino, y para las que hipotetiza una respuesta: “Las altas velocidades a que nos hemos acostumbrado juegan en contra” (37). Es lo que muchas veces le ha pasado a uno de los personajes, para quien, de tanto viajar y viajar, los carteles indicadores de los caminos no representan interés, salvo cierta vez, al transitar por un camino vecinal:

Con esta vez lo habría leído una tracalada de veces pasando siempre de largo; tal vez larvas de conjeturas, pensamientos truncos, se fueron incubando dentro suyo pero nada más, ahí

---

<sup>78</sup> Augé aclara que la utilización de este término “designa algo completamente contrario a la repetición” (67). Se trata de una inauguración radical. Por lo tanto, no puede asimilarse el término en el sentido que se usa en la concepción circular del tiempo sagrado o con la idea de una reencarnación. Implica volver a comenzar pero no repetir. Estamos ante una noción lineal del tiempo, sobre el cual se comienza algo otra vez. “El prefijo *re-* implica en adelante que una misma vida puede experimentar varios principios” (67), afirma.

<sup>79</sup> Técnicamente, el relato adolece de varios problemas. Uno de ellos es el manejo de la narración y de las voces que incorpora. El personaje, que viaja constantemente y decide, una vez, cambiar de rumbo e ingresar por esos caminos anexos hasta descubrir la piedra laja donde ha sido encontrado el cadáver del niño, carece de función en el relato. Aparece y desaparece sin función específica. Es un cabo suelto. Otro problema es el manejo de los deícticos, que dan indicaciones de lugares u objetos que debieran haberse sugerido, nombrado o identificado antes y que no están en el texto. La frase que cierra el relato es un ejemplo contundente. Finalmente, en las citas que hemos incorporado se pueden observar dificultades en la construcción de las frases y en la puntuación.

quedaron encerrados, ocultos. (...) pero esta vez... por qué causa disminuyó la marcha y se detuvo en la banquina a escasos metros del humilde cartelito. (37)

Decide el personaje seguir las indicaciones de aquel “humilde cartelito” y, tras atravesar depresiones, curvas y un sinfín de irregularidades de un camino casi intransitable, llega al final del recorrido, en el que encuentra –en un hueco de la roca– “una cruz humilde entre cuyos brazos astillados se desmayan algunas flores de papel, puchos de velas, el sebo que se ha endurecido, alguna vela todavía titilando se consume y hacia un lado una piedra plana como un cadalso” (38). Es este escenario el que guarda el recuerdo “del trágico suceso” (38).

A través de un cambio de perspectiva, el narrador irá reconstruyendo dicho suceso, que los escasos pobladores de Los Pozuelos hilvanan entre “alardes de imaginación y retazos sueltos” (38). Es decir que el narrador apela a los recuerdos de los pobladores, quienes, a su vez, apelan a su propia imaginación más que a los probables hechos. Hay, por lo tanto, en este procedimiento narrativo una reconstrucción multívoca, que se erige a partir de huellas, de impresiones que permanecen en una memoria colectiva. El narrador, de esta manera, es un eslabón que une las voces y las hilvana con cierta cohesión, pero une voces, no hechos; impresiones y rastros; en definitiva, restos, recuerdo. La memoria colectiva encuentra en la voz de un narrador el vehículo para volver al presente. Se trata, de acuerdo con la propuesta de Augé, de una operación de *retorno*, entendido como “recuperar un pasado perdido, olvidando el presente”. El personaje abandona su presente, el del viaje, e ingresa a un pasado perdido que se expresa doblemente: en el nivel espacial, a través del camino anexo que toma como desvío y que se pierde entre las montañas; en el nivel temporal, a través de una historia que recupera impresiones y relatos sin tiempo. Aquí está el eje operativo del cronotopo de la memoria, un espaciotiempo que implica salirse de la cotidianeidad y volverse sobre los pasos del tiempo y los recuerdos.

Lo que se recuerda y se relata es el asesinato de un niño pobre y desvalido, una

criatura desgarbada, de figura miserable, patizambo, con mirada de “ido” y en su media lengua bola en una boca que babea espuma expresa su pedido “un jarro de agua” o “una troncha de pan”, un ruego al que sigue una negativa en un rostro que imita repulsión. (38)

Alguien asesina al niño pedigüeno, y su cuerpo aparece “sobre la laja oscura una oscura mancha de sangre coagulada que había derramado por el amplio tajo que cercenaba su cabeza” (39). Hay en el texto indicaciones sobre la sepultura y la posterior aparición del “espectro de la criatura”, que había regresado y que se aparecía ante las puertas de las casas de los vecinos. Los

pobladores lo denominan “el degolladito”. Y sobre el espectro surge la leyenda, que se va construyendo y deconstruyendo en ese movimiento incesante de retorno, entendido el término en el sentido de recuperación de un pasado perdido pero que, al hacerlo, se olvida el presente.

Queda así ejemplificado el funcionamiento del cronotopo de la memoria, que opera a través de una suspensión del presente para recuperar un pasado legendario. El niño desamparado es el motivo que cohesiona funcionalmente leyenda y pasado con un presente que actualiza, a través del relato, los recuerdos colectivos de una población.

#### **2.4. Recapitulación**

En síntesis, hemos organizado la totalidad del corpus en fases, es decir, cortes sincrónicos trazados sobre un recorrido longitudinal que comprende cronológicamente el siglo XX. Para ello, hemos recurrido al concepto de cronotopo bajtiniano, no solo por su alta capacidad de ser tematizado, sino porque condensa un espaciotiempo particular, que da cuenta del contexto de producción de los enunciados (aquí, los textos literarios). En esta mirada longitudinal nos hemos demorado en cuatro ramificaciones, apoyadas cada una en un cronotopo dominante o prevalente. Esto significa, pues, que cada fase o ramificación puede contener (y de hecho lo hemos mencionado) varios cronotopos. En estos casos, hemos buscado aquel que sea dominante con respecto al funcionamiento de los restantes. Aun cuando cada fase esté caracterizada por la prevalencia de un cronotopo específico, hay que tener en cuenta que los cronotopos tienen la capacidad de migrar, de desplazarse constantemente, razón por la cual no será extraño encontrar un determinado cronotopo en varias fases. Por ello, siempre nos referimos a la prevalencia de un cronotopo. Por otra parte, tanto en los ejemplos revisados en el apartado de antecedentes de muertes tempranas en el último tercio del siglo XIX como en el resto del capítulo, hemos tenido ocasión de relevar una serie de variantes temáticas del motivo del niño muerto. Entre ellas, hemos mencionado el niño dormido, el niño resucitado, el niño asesinado y el niño abandonado. También los textos, en su riqueza léxico-semántica, nos han permitido describir estas variantes a partir de una proliferación de expresiones que refieren el cuerpo: cuerpo vivo y cadáver; cuerpo presente y ausente; cuerpo cercenado; cuerpo resucitado; cuerpo dormido; cuerpo desangrado han sido algunas de las manifestaciones que ejemplifican y dan carnadura a un motivo que se desplaza, con mutaciones y transformaciones, a lo largo del tiempo.

## CAPÍTULO 3

### MUERTES TEMPRANAS Y FE CRISTIANA EN EL CANCIONERO POPULAR Y EN LA MIRACULÍSTICA MARIANA DEL NOA

#### 3.1. La cultura del noroeste argentino: punto de partida

Desde el punto de vista geopolítico, el espacio constituido por lo que hoy se denomina noroeste argentino (NOA) comprende una unidad no solo geográfica e histórica sino también altamente cohesionada en los aspectos lingüístico y religioso. Es “el resultado –dice Risco Fernández– de una secuencia de encuentros desiguales entre formaciones distintas y de diverso grado evolutivo” (1991, 153).<sup>80</sup> Conformado por el aporte cultural de las comunidades aborígenes, algunas de las cuales todavía subsisten, por el aporte español fuertemente impuesto a través de la conquista, y por otras manifestaciones culturales, como la de pueblos de origen africano traídos por la corona española o por inmigrantes provenientes de Medio Oriente, la región NOA se ha ido transformando en un espacio privilegiado para un “mestizaje, intenso y generalizado, [que] dio forma a la sociedad criolla [y] constituyó una realidad antropológica y cultural distinta de sus elementos originarios” (Bazán 2000, 7). Esta particular constitución de la región NOA se manifiesta en cada uno de los elementos que conforman su cultura, uno de los cuales es de una riqueza excepcional: el cancionero popular.<sup>81</sup> Si bien en él se observa presencia mayoritaria de un *modus* hispano-peninsular en la conformación y práctica cancioneriles,<sup>82</sup> pueden rastrearse y encontrarse en el léxico, en ciertas inflexiones sintácticas y

---

<sup>80</sup> Risco Fernández explica que esta secuencia tiene cinco momentos: el NOA indígena, el NOA hispano-indígena, el NOA como partícipe de la gesta emancipadora, el NOA marginado de la gesta aluvial y, finalmente, el NOA emergente. Y agrega que “entre ese cúmulo de superposiciones culturales hay una que nos constituye de modo irreversible y que las posteriores no han logrado modificar sustancialmente: la hispano-indígena. A ella tendremos que remontarnos, pues, si queremos hacer pie en tierra firme para reasumirnos desde nuestra propia e irrepetible identidad” (153-154). Un ejemplo, si bien notablemente más hispanista que de recuperación de elementos provenientes del NOA indígena, son los *Cancioneros* que recoge Carrizo. Sobre la peculiar “visión hispanizante” de Carrizo y su trabajo de recopilador, el interesado puede consultar, entre otros, el libro *Bicentenario: cultura popular y Nación* (2012) de Aldo Parfeniuk, en especial pp. 25-34.

<sup>81</sup> El uso de la palabra “folclórico” así como de otros términos alrededor de este tipo de composiciones sigue siendo un problema de discusión entre los especialistas, de la que nosotros no tomaremos parte. Carrizo, por ejemplo, “no amaba el término *folklore*. Poesía *tradicional*, y no *folklórica*, llamó siempre al tema principal de sus investigaciones” (1987, 8), asegura Bruno Jacovella en la Introducción a la *Selección del Cancionero de Catamarca*. Una crítica al folclore y a su noción de “supervivencia” aplicada a lo popular, así como a los conceptos opuestos de tradición / modernidad, puede leerse en García Canclini 1989, 191-235.

<sup>82</sup> “Todo el material poético, musical y coreográfico que se ha documentado en la tradición popular argentina es de tipo hispánico, salvo una canción tritónica llamada *baguala* –cuyo origen es una incógnita (...) No significa lo dicho que todo el folclore poético de la Argentina haya sido traído de España. Los romances, las rimas infantiles y la mayor parte de las coplas, sí; pero las *glosas*, en general, muchos cantares narrativos y líricos en cuartetos y buena parte de las coplas son de hechura local” (Jacovella 1987, 14-15).

en un modo peculiar de tratar algunos temas, la presencia de otros elementos no hispanos que dan cuenta del mestizaje del que habla Armando Bazán. Junto a una ingente cantidad de canciones, romances, coplas, rimas infantiles y refranes que van dando forma a una expresión de origen popular, generalmente anónimo y de marcada práctica oral, se manifiesta otro conjunto de textos compuestos en el mismo molde: los milagros. Si bien en este último caso la cantidad de textos es menor con respecto al que aportan los cancioneros, no por ello deja de ser una manifestación contundente de prácticas y saberes que desbordan en riqueza léxica, temática, sociohistórica y, fundamentalmente, religiosa. Los milagros, entendidos como “hecho[s] no explicable[s] por las leyes naturales y que se atribuye[n] a intervención sobrenatural de origen divino” (DRAE, *s.v.* milagro), son, además de un relato sobre un hecho extraordinario, una expresión de fe que excede el ámbito restrictivo de una doctrina, como por ejemplo la católica, y que, en muchos casos, no requieren reconocimiento oficial de una institución para alcanzar el estatuto de tales. De este importante conjunto de milagros, los hay referidos mayoritariamente a la Virgen María, aunque también a los hombres y mujeres considerados santos por la liturgia cristiana católica, pero, como acabamos de anotar, no se circunscriben exclusivamente a este credo.<sup>83</sup> Tanto en el caso de los cancioneros populares del NOA como en la miraculística específicamente de Catamarca (esta última, de carácter exclusivamente relacionada con la Virgen María en el marco de la liturgia católica), la decisión de recolección, clasificación y posterior divulgación a través de la imprenta ha constituido un invaluable paso hacia adelante, en cuanto se dispone de ellos para su lectura y/o estudio.<sup>84</sup> Sin embargo, este paso hacia adelante arrastra tras de sí algunos problemas que merecen atención, entre los que enumeramos: a) criterios de selección, generalmente asociados a un determinado campo ideológico; b) distribución, amplia en grandes ciudades y muy escasa en el resto; c) reimpresión o reedición<sup>85</sup> casi nulas, aunque en estos últimos años la digitalización y la difusión

---

<sup>83</sup> En este último grupo, sorprende la cantidad de relatos de milagros atribuidos a “santos populares” como el Gauchito Gil (Provincia de Corrientes) o la Difunta Correa (Provincia de San Juan), que se extendieron fuera de su ámbito de origen y son actualmente parte del patrimonio general de la Argentina, incluido el NOA por supuesto, e incluso de países limítrofes como Chile y Uruguay.

<sup>84</sup> De ninguna manera debe entenderse que estamos abonando la tesis de los folcloristas, algunos de los cuales consideran que había que salvar del inexorable olvido este tipo de material, es decir, la apelación constante al concepto de *supervivencia*. Al respecto, véanse las críticas que hace García Canclini en *Culturas híbridas* (1989) al folclore como “invención melancólica de las tradiciones”, especialmente en el capítulo V “La puesta en escena de lo popular” (ya citado).

<sup>85</sup> La editorial Dicio ha publicado una antología de cada cancionero en 1987. La selección, introducción y notas son de Bruno C. Jacovella. Hasta donde nos ha sido posible indagar, se trataría de la única reedición (parcial por cierto) de los cancioneros.



a través de internet ha ido supliendo en parte esta carencia.<sup>86</sup>

Ajustándonos a la región NOA y, en especial, a una de las provincias que la constituyen, Catamarca, disponemos, para los cancioneros y para los milagros, de colecciones impresas y accesibles, aunque no sin cierta dificultad.<sup>87</sup> La razón por la cual ponemos en foco dos de esas colecciones (el *Cancionero de Catamarca* y el *Cancionero de Salta* de Juan Alfonso Carrizo y la *Información Jurídica sobre la Historia de Nuestra Señora del Valle*, editada por Antonio Larrouy) es que en ambas se encuentran relatos sobre muertes tempranas. Además de esta constatación, perceptible a través de la lectura, hay indicios de que, en cada uno de los textos, ya se traten de romances, ya de milagros, se distingue la presencia de motivos de probable procedencia hispanomedieval, como el martirio y el filicidio por causas religiosas o la imagen de la Virgen como *aquaeductus*. Esta presunción es clave para incorporar a nuestro corpus de estudio, en el marco del recorte cronológico que va desde 1915 a 1936, las colecciones de romances y de milagros mencionadas, no solo porque durante este período se publican ambas sino porque se trata además de casos que remiten al cronotopo de la sacralidad, tal como lo hemos definido en el capítulo anterior. El recorte, que incluye textos específicos sobre muertes tempranas, permite dar cuenta de la mudanza de algunos motivos, cuya vitalidad a lo largo del tiempo y del espacio, faculta a denominarlos, en palabras de Guillén (2005), motivos de “*moyennes durées*”, es decir, “que dominan en cierto periodo histórico o se incorporan en determinado momento a nuestro acervo cultural, con posibilidades de permanencia” (241).

Para el caso de los cancioneros, la obra de Juan Alfonso Carrizo es un punto de partida obligado ya que se trata de una de las colecciones más importantes de Argentina, no solo por la cantidad de material recogido sino también por el ámbito geográfico que abarca. La colección de cancioneros incluye: *Antiguos cantos populares argentinos* (Cancionero de Catamarca) (1926); *Cancionero Popular de Salta* (1933); *Cancionero Popular de Jujuy* (1934); *Cancionero Popular de Tucumán* (1937) y *Cancionero Popular de La Rioja* (1942). De esta colección, recortamos dos romances, uno del *Cancionero de Catamarca* y el otro del *Cancionero de Salta*, en los que las muertes tempranas como tema se manifiestan de un modo peculiar. En cuanto a los milagros, la tarea de búsqueda,

---

<sup>86</sup> A excepción del *Cancionero Popular de Tucumán*, el resto de los cancioneros están actualmente disponibles en <http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/carrizo-juan-alfonso-6112>. (Fecha de consulta: junio 2020).

<sup>87</sup> La colección de milagros atribuidos a la Virgen del Valle (publicada por Antonio Larrouy en 1915) ha sido editada una sola vez en papel hace más de un siglo y no se ha reeditado ni siquiera en versión digital. No lejos de esta realidad están los cancioneros de Carrizo, aunque, a diferencia de los milagros, sí han sido digitalizados y puestos a disposición pública y abierta en internet. Actualmente están alojados en el portal del Centro Virtual Cervantes. La obra de Larrouy solo es accesible a través de la consulta de ejemplares generalmente únicos en algunas bibliotecas públicas (nacionales, provinciales y universitarias) y privadas.

selección e impresión de documentos relacionados con el culto a la Virgen del Valle y a Catamarca realizada por el sacerdote lourdista Antonio Larrouy ha permitido el acceso a un conjunto de 54 testimonios que conforman la *Información Jurídica sobre la Historia de Nuestra Señora del Valle*, proyectada en 1761, levantada por escribanos en 1764 y editada de forma completa en un todo de acuerdo con el original por única vez en 1915,<sup>88</sup> cuyo tema central es el protagonismo e incidencia en esta comunidad norteña de la Virgen del Valle. Allí se desglosan, después de los primeros documentos que le dan marco legal a la Información Jurídica, asuntos como: el origen de su imagen, la aparición en una gruta de la localidad de Choya, la relación con los indígenas, el protagonismo del vizcaíno Manuel de Zalazar y el relato (algunas veces minucioso, otras no tanto) de los milagros atribuidos a su intercesión. Dentro de estos 54 testimonios que conforman la Información Jurídica (en adelante *Colección Larrouy*), los milagros referidos a muertes de niños y, en la mayoría de los casos, de sus posteriores resurrecciones obradas por intercesión de la Virgen, se ofrecen como muestras apropiadas para la revisión y ejemplificación de desplazamientos de motivos literarios. Los milagros de muerte (y resurrección) de niños que se relatan son cinco: a) la de Juan Alonzo Moreno Gordillo; b) la de un mulatillo llamado Juan, hijo de una esclava mulata estéril llamada Ana;<sup>89</sup> c) la de Ana de la Vega; d) la de Juan Bernardo de Nieva y Castilla, y e) la de la hija del teniente Juan de Vera y Sánchez (único caso en el que la niña no resucita).

Tanto los cancioneros como el conjunto de milagros que estudiamos aquí tienen varios puntos en común. El primero, su anclaje geográfico y cultural en la provincia de Catamarca (salvo el romance que Carrizo recoge en el *Cancionero de Salta*); el segundo, su directa relación con la tradición hispánica, en especial aquella proveniente de la Edad Media española; el tercero, su origen y difusión populares y orales; finalmente, la casi indisociable relación entre fe cristiana y costumbres e idiosincrasia locales. En su conjunto, la muestra compendia algunas características propias de la cultura popular, en el sentido que lo hemos adelantado antes (→ § 1.7.). Pertenecientes a un amplio conjunto de textualidades heterogéneas y diferenciadas entre sí, tanto romances como milagros se manifiestan por vías alternativas a lo que, con mayor o menor acierto, se suele denominar “cultura letrada”. Estos textos reúnen, aunque no de modo excluyente, características como el marcado carácter oral (aunque nosotros necesariamente debamos apoyarnos en la fijación de la letra impresa), la pertenencia a un patrimonio colectivo

<sup>88</sup> Aunque “la Información [Jurídica de 1764] no es completamente inédita (...) es esta la primera vez que se lo edita” al original de forma completa y con “escrupulosa fidelidad” (Larrouy 1915, xiii-xiv).

<sup>89</sup> Según el T.3 (declarante Francisco José de Salas y Herrera) la madre del mulato se llama Anastacia (1915, 235).

en términos de autoría, la heterogeneidad de versiones alrededor de un suceso y la vitalidad en la reactualización constante a través de una voz colectiva, plural y no siempre iletrada.

En primer lugar, nos ocupamos de los cancioneros. Si bien en muchos de ellos pueden reconocerse motivos como el de la seducción demoníaca, la declaración amorosa a través de la mirada o de otros como el de la esposa infiel, nos circunscribimos específicamente al motivo del martirio, que aparece asociado al motivo del filicidio, enmarcados ambos en un contexto de carácter religioso cristiano. Hemos encontrado en los cancioneros de Carrizo dos casos que registran el complejo motivico del mártir: a) “El martirio de Santa Catalina” (A) y b) “Se me ha perdido una niña” (B), el primero recogido en el *Cancionero de Catamarca* y el segundo en el *Cancionero de Salta*.<sup>90</sup> La muestra es muy acotada si tenemos en cuenta la cantidad de material textual recopilado en ambos cancioneros. Sin embargo, como lo hemos mencionado en varias ocasiones, no se trata de hacer una acumulación innecesaria de un mismo motivo sino de buscar los más adecuados para el fin que nos proponemos, que aquí es la de demostrar su vitalidad y su constante desplazamiento. Al término de este recorrido, nos ocupamos de la *Colección Larroy*.

### 3.2. Martirio, filicidio y fe cristiana

Uno de los complejos motivicos que encuentra un fértil desarrollo a lo largo de la literatura occidental es el del martirio. El mártir (etimológicamente, “testigo”)<sup>91</sup> es una persona que prefiere entregar su vida antes que renunciar a su fe, a sus creencias o a sus convicciones. Si bien es frecuente que el mártir muera, no siempre su testimonio de vida concluye de este modo. Sí es consustancial al mártir el sufrimiento. Frenzel (1980) desarrolla con abundantes ejemplos el recorrido por la literatura occidental de este complejo motivico y explicita algunos de los cambios que se observan en la transformación del motivo, según las épocas y contextos histórico-culturales en los que se manifiesta.<sup>92</sup> De este recorrido, nos interesan dos aspectos que se relacionan de forma directa con un romance en el que se tematiza una muerte temprana. El primero de los aspectos señalados por Frenzel es aquel en el que el martirio sucede antes o por fuera del dominio religioso y que está asociado con la no-violencia, que es un rasgo esencial

---

<sup>90</sup> Identificamos cada versión con una letra mayúscula, que se indica luego del título del romance. Por ejemplo, el “Martirio de Santa Catalina” extraído del *Cancionero de Catamarca* de Alfonso Carrizo se identifica con la letra A.

<sup>91</sup> El diccionario de la RAE define *mártir* como (Del lat. tardío *martyr*, -*yr̄is*, y este del gr. *μάρτυς*, -*υρος* *mártys*, -*yros*; propiamente 'testigo'): 1. m. y f. Persona que padece muerte en defensa de su religión. / 2. m. y f. Persona que muere o sufre grandes padecimientos en defensa de sus creencias o convicciones.

<sup>92</sup> Véase *s.v.* mártir en el *Diccionario de motivos de la literatura universal* (Frenzel 1980, 204-211).

del mártir. El ejemplo que aporta la autora es la figura de Antígona. “En su enfrentamiento con Creonte se cristaliza ya la postura respectiva ‘mártir-tirano’, que caracteriza al motivo” (1980, 205). El segundo aspecto se refiere a las actas de mártires cristianos, que “constituyen un género especial de literatura cristiana que, en forma de expediente, carta o incluso pequeño libro relataba el suceso, para mantener vivo el recuerdo de personas y hechos que se consideraban ejemplares” (205). Ambos aspectos se manifiestan de forma conjunta en los romances “El martirio de Santa Catalina” y “Se me ha perdido una niña” (*Cancionero de Catamarca* y *Cancionero de Salta*, respectivamente).

### 3.2.1. Orígenes y desarrollo de la historia de Catalina

Se trata de una historia cuyo origen probablemente se extienda desde el siglo VI en adelante. Catalina de Alejandría habría nacido a fines del siglo III (*ca.* 285) en Egipto, pero las primeras noticias se encuentran en la *Passio*, originalmente escrita en griego y conocida en versión latina alrededor del siglo IX, pero sin el menor valor histórico (Donnini 2000, 447), lo que ha generado que algunos autores pongan en duda la existencia real de Catalina y crean que se podría tratar simplemente de una construcción literaria. *El Diccionario de los Santos* (2000) de Leonardi, Riccardi y Zarri, registra, bajo la entrada “Catalina de Alejandría”, una síntesis de la versión latina, que transcribimos íntegra, ya que en ella se encuentran algunos elementos claves que persistieron hasta el siglo XX en las versiones romanceadas de la historia:

Quando el emperador Majencio fue a Alejandría, ordenó a todos los súbditos sacrificar a los dioses. También Catalina, joven de estirpe real, entró en el templo, pero en lugar de sacrificar, hizo la señal de la cruz. Dirigiéndose después al emperador, le reprendió exhortándole a conocer al verdadero Dios. Majencio ordenó conducir a la joven a palacio. Aquí le pidió que sacrificase, pero ella se negó, invitando al emperador a un debate. Convocó entonces a todos los sabios que, convertidos por Catalina, fueron condenados por él a muerte. Posteriormente trató de convencerla con lisonjeras promesas, pero sin lograrlo, por lo que ordenó flagelarla y encerrarla en prisión. Durante la reclusión fue alimentada por una paloma y visitada por Cristo y por los ángeles. También la emperatriz fue a verla en compañía de un oficial llamado Porfirio, el cual se convirtió con otros doscientos soldados. El emperador mandó llevar nuevamente a palacio a Catalina y le renovó las seductoras promesas, pero sin conseguir su objetivo. Pensó entonces en aterrorizarla con la amenaza de atroces tormentos. A tal fin hizo construir un instrumento de tortura consistente en cuatro ruedas provistas de cuchillas afiladas. Catalina no se dejó

intimidar. Arrojada a la horrible máquina, salió ilesa, pero las ruedas se rompieron y provocaron la muerte de muchísimos soldados paganos. La emperatriz trató de interceder ante el marido en favor de Catalina, pero cuando declaró que se había convertido a la fe cristiana le amputaron los pechos y fue decapitada. También Porfirio, que se declaró cristiano, fue decapitado con sus doscientos soldados. Catalina fue sometida a la misma pena. Antes de recibir el golpe mortal elevó a Dios una oración por sus devotos y fue escuchada inmediatamente por el Señor, que le habló desde una nube. Al decapitarla, de la herida salió leche y no sangre. Los ángeles transportaron su cuerpo al monte Sinaí y lo depositaron en un sepulcro del cual, el día conmemorativo de la santa, salía leche y aceite que curaban de todas las enfermedades. (Donnini, 447)

Sin ser exhaustivos, y apelando a los datos aportados por Frenzel, hemos revisado algunas versiones de la historia que siguen la línea del martirio en el campo de la cristiandad medieval, a partir de las *Passiones*, y prescindiendo de las prefiguraciones paganas atestiguadas en la literatura griega. Si bien los primeros testimonios sobre Catalina se recogen en la *Legenda aurea de vitis Sanctorum* de Jacobi de la Voragine (1301-1400),<sup>93</sup> en la que se encuentran representados los hechos más conocidos y sobresalientes de la mártir, nosotros hemos prestado atención a la versión que se publica en el tomo II de la *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*, dirigida por Antonio Machado y Álvarez (1884), mencionada por el mismo Alfonso Carrizo en su edición del *Cancionero de Catamarca* (1926, 33). También, y siguiendo por supuesto las notas del propio Carrizo, revisamos dos versiones sobre Catalina publicadas en *Romances tradicionales de Andalucía y Extremadura* (s/f) de Marcelino Menéndez y Pelayo, aunque nos interesa específicamente una de ellas, la versión de Osuna.<sup>94</sup> Siendo recurrente la historia de Catalina en los cancioneros, tanto peninsulares como sudamericanos, las versiones y variantes son, como

---

<sup>93</sup> En un trabajo anterior (Sosa 2016b) hemos atribuido erróneamente una versión del romance de Catalina a la *Legenda aurea* de Santiago de la Vorágine. Lamentamos el error y la confusión graves, y corregimos el yerro aquí con esta aclaración. No habíamos consultado la *Legenda aurea* de primera mano sino un trabajo en línea que atribuye textos a fuentes, sin dudas, inconsultas. Habiéndonos dado cuenta del error, hemos tratado de conseguir y consultar alguna versión disponible, como por ejemplo la que publicó Editorial Alianza (2014), traducida por fray José María Macías y prologada por Alberto Manguel, de la obra de Vorágine, pero nos ha sido hasta el momento imposible, razón por la que no la incluimos en un comentario detallado aquí (uno de los problemas es que se suele editar parcialmente la *Legenda*, de modo que, si se consigue una versión traducida, luego hay que constatar si incluye el texto de nuestro interés o no). Sí quede aclarada nuestra responsabilidad en confiar en fuentes espurias en aquel momento así como las incorrectas conclusiones a las que llegamos allí.

<sup>94</sup> En las notas al pie del romance (A), además de las abreviaturas de difícil comprensión para un lector no avezado en el tema del Romancero, Carrizo (1926, 33) refiere que las versiones de Menéndez y Pelayo y de Chacón y Calvo son antecedentes de la fusión del romance de Catalina y del romance del Marinero en uno solo, tal como ocurre con la versión (A). Nos permitimos una sola (y minúscula), observación. Carrizo ubica en el tomo X de la Antología de Menéndez y Pelayo las dos versiones que compulsamos aquí, cuando en realidad corresponden al tomo IX.

es de suponer, muchísimas. Sabemos que la historia se desplaza desde el sur andaluz hasta el norte español y que luego pasa a América. Por los datos que aporta Carrizo, la historia de Catalina ya constituía patrimonio colectivo en el noroeste argentino a principios del siglo XX. En vistas de nuestro propósito, la descripción y análisis de complejos motivos alrededor de las muertes tempranas y su funcionamiento como conectores intertextuales, no es necesaria la acumulación de versiones y variantes (aspecto cuantitativo) sino la selección de aquellas que más se adecuen a nuestro propósito (aspecto cualitativo). Por ello, hemos decidido utilizar solo cuatro versiones, que transcribimos abajo.

### 3.2.2. *Versiones y variantes del martirio de Catalina*

Al cotejar las versiones romanceadas del martirio de Catalina, a la que se representa en la mayoría de los casos como una niña, hay elementos temáticos recurrentes que comienzan a mostrarse como conectores intertextuales. El más importante, a nuestro juicio, es la relación padre-hija, que con el desarrollo de la historia, en el nivel de las acciones, se va transformando en una relación de tipo “victimario-víctima” o tirano-mártir. Otros elementos recurrentes son la rueda dentada con la que se ejecuta a Catalina y la presencia divina a través del ángel que desciende del cielo. Junto a estos elementos, aparecen otros que van configurando las historias, con leves diferencias: la aparición de la voz de la mártir (ausente en tres de las versiones que manejamos) a través de la cual se declara casada con Cristo (D); la madre como victimaria (C); el padre como rey (D) y, probablemente, el elemento de mayor interés en la transmisión oral de los romances, la fusión de dos historias en una, que mezcla el romance del marinero con el de Catalina.<sup>95</sup> Las versiones que compulsamos son, además de las extraídas de los cancioneros de Carrizo (A, versión catamarqueña) y (B, versión salteña), las siguientes: *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas* (C) y la *Antología de los Poetas Líricos Castellanos* de Menéndez y Pelayo (D). Dado que nuestro propósito es analizar el motivo del martirio y muerte en niños en el romance (A) de Carrizo, cotejamos el texto con las fuentes más destacadas. El criterio de selección es utilizar versiones clásicas y de amplia difusión, suficientes para nuestro propósito. Recordemos que no se trata de hacer un catálogo de todos los casos (por lo demás inútil y casi

---

<sup>95</sup> En los *Cantos populares do Brasil* de Silvio Romero (1883; segunda edición mejorada de 1897) se recogen dos versiones del marinero que cayó al agua, tituladas “A Nau Caterineta” (Sergipe) y “A Nau Catarineta” (Rio Grande do Sul). Hemos consultado la edición anotada por Luís Da Câmara Cascudo (1954) pero aquí no hay elementos que permitan relacionar el romance con la historia de Catalina. Carrizo (1926, 33) registra tres variantes del romance de Catalina, de las cuales dos pertenecen, a nuestro juicio, exclusivamente al romance del Marinero (3b y 3c), y no guardan relación con el de la mártir.

imposible, tratándose del Romancero) sino mostrar, en casos testigo, el funcionamiento de un motivo. A ellas sumaremos, si fuese necesario, cambios o particularidades de las variantes que recoge cada colección en particular.<sup>96</sup>

### A) El martirio de Santa Catalina

En Galicia hay una niña,  
Catalina se llamaba.  
Todos los días de fiesta  
Su padre la castigaba.  
Su padre era un perro moro,  
Su madre una renegada;  
Mandan hacer una rueda  
De cuchillas y navajas,  
La rueda ya estaba hecha  
Catalina arrodillada.  
Y bajó un ángel del cielo  
Con su corona y su espada:  
—Catalina: sube, sube,

Que el Rey del cielo te llama.  
.....  
Y mientras iba subiendo  
Cayó un marinero al agua.  
—¿Qué me das tu marinero  
Si yo te saco del agua?  
—Te doy todos mis navíos  
Cargados con oro y plata.  
—Yo no quiero nada de eso  
Lo que yo quiero es tu alma.  
—El alma la entrego a Dios  
Y el cuerpo al agua salada.

### B) Se me ha perdido una niña

Se me ha perdido una niña,  
Se me ha perdido una niña,  
Que Catalina se llama, sí, sí  
Que Catalina se llama.  
Todos los días de fiesta,  
Todos los días de fiesta  
Su padre la castigaba, sí, sí  
Su padre la castigaba,  
Porque no quería hacer,  
Porque no quería hacer  
Lo que su padre mandaba, sí, sí  
Lo que su padre mandaba.  
Mandan hacer una rueda  
Mandan hacer una rueda  
De cuchillos y navajas, sí, sí

De cuchillos y navajas.  
La rueda ya estaba hecha,  
La rueda ya estaba hecha,  
Catalina arrodillad, sí, sí  
Catalina arrodillada.  
Bajó un ángel del cielo,  
Bajó un ángel del cielo,  
Con coronas y guirnaldas, sí, sí  
Con coronas y guirnaldas.  
—Sube, sube Catalina,  
Sube, sube Catalina,  
Que Jesucristo te llama, sí, sí  
Que Jesucristo te llama.

<sup>96</sup> En este caso, se identificará con letra mayúscula la primera versión y con número arábigo la variante, por ejemplo: la variante de “El martirio de Santa Catalina” en el *Cancionero de Catamarca* se indica A-1.

**C) [En Cádiz hay una niña]**

En Cádiz hay una niña  
que Catalina se llama.  
¡Ay, sí,  
que Catalina se llama!  
Su padre es *cazador* de perros,  
su madre una renegada.  
¡Ay, sí,  
su madre una renegada!  
Todos los días de fiesta  
su madre la castigaba  
¡Ay, sí,  
su madre la castigaba!  
porque no quería hacer  
lo que su padre mandaba  
¡Ay, sí,  
lo que su padre mandaba!

Un día la mandó hacer  
una rueda de navajas  
¡Ay, sí,  
una rueda de navajas!  
La rueda ya estaba hecha,  
Catalina arrodillada  
¡Ay, sí,  
Catalina arrodillada!  
Y bajó un ángel del cielo  
con la corona y la palma  
¡Ay, sí,  
con la corona y la palma!  
—Sube, sube, Catalina,  
que Dios del cielo te llama,  
¡Ay, sí,  
que Dios del cielo te llama.

**D) Santa Catalina –I**

*(Versión de Osuna)*

Por las barandas der cielo—se pasea una sagala  
bestida de azur y blanco—que Catalina se yama.  
Su padre era un rey moro, —su madre una renegada;  
todos los días qu' amanece—su padre la castigaba.  
—No me castigue ustedé, padre,—que con Cristo estoy casada.—  
Mandó haser una rueda—de cuchiyos y nabajas;  
estando la rueda en punto—un marinero bogaba.  
—¿Qué me das, marinerito,—y te saco de esas aguas?  
—Te doy mis tres nabíos—yenitos d' oro y de plata.  
—No quiero tus tres nabíos—yenitos d' oro y de plata;  
lo que quiero es que en muriendo—a mí m' entregues el arma.  
—El arma es para mi Dios,—que la tiene bien ganada,  
y er cuerpo para los peses—que están debajo del agua;  
los guasos pá 'r campanero—que repica las campanas.



### 3.2.3. *El martirio como motivo central*

Al recuperar la definición de motivo que ofrece Frenzel (§ 1.5.2.2.) como “célula germinal de una trama” (1980, viii), podemos considerar al martirio como el primer elemento en una cadena de motivos concatenados que van dando forma a la historia de Catalina. El otro motivo, solidario con el anterior, es el del filicidio, al que se suma luego el motivo de la seducción diabólica, con un matiz distinto al que describe Frenzel (1980, *s.v.* Seductor y seducida; *s.v.* Seductora diabólica).

Si prestamos atención a las cuatro versiones del romance (A-B-C-D), así como a la síntesis de la versión latina tomada de la *Legenda aurea* (Leonardi, Riccardi y Zarri 2000), la célula germinal común a todas es el martirio, cuyo origen está en la firmeza de Catalina en sostener su fe en Dios, y que se manifiesta concretamente en la historia a través de las oposiciones cristiano/no cristiano, fe/ausencia de fe, moro/cristiano y, finalmente, victimario/víctima. Sin embargo, ninguna de las versiones hace explícito el martirio ni tampoco hay un campo léxico que permita reconstruir este desarrollo argumental. Tanto el martirio propiamente dicho como la posterior muerte violenta de Catalina son elementos innecesarios en los romances, probablemente debido a que la voz popular y oral que va construyendo y divulgando la historia conoce sus detalles y, por ello, le resulta redundante reproducirla. El otro elemento común es la rueda dentada (con navajas y cuchillas), único objeto textualmente presente que apunta de modo directo al martirio. Es llamativo que solo la síntesis de la versión latina de la *Legenda* registre una manifestación explícita de santidad de Catalina, al relatar que cuando es arrojada a morir en la rueda dentada, esta se rompe y la niña sale ilesa. Las versiones en romance, por el contrario, nada dicen de la decapitación ni de la presencia de leche (y no sangre) que pierde de ese corte. La decapitación que sufre Catalina no se relata; solo se menciona que ella se arrodilla, en una clara actitud de resignación del castigo que recibirá por su comportamiento (desobedecer a su padre, coincidente en todas las versiones). Recuerda este silencio narrativo a la característica de “saber callar a tiempo” propia del carácter fragmentario del Romancero que Menéndez Pidal describe como propio de algunos romances (1993, 26-27). ¿Cómo es posible, entonces, sostener como central el motivo del martirio cuando no habría elementos ni indicios contundentes para seguir esa línea interpretativa? Es posible gracias a la presencia de otro motivo recurrente en las escenas bíblicas: la aparición del ángel, que le pide a Catalina ascender al cielo. El ascenso de la niña al cielo es el elemento clave para entender que, en la línea lógica de las acciones, hay una acción central entre el acto de arrodillarse y el de ascender: la

decapitación a través de la rueda dentada. Sin la explícita mención, el motivo del martirio funciona como elemento primordial y origen de la trama que se construye alrededor, y que, como es común en las variantes de una historia, señalan posibilidades de desarrollo múltiples. En esa multiplicidad se ubican elementos secundarios. Por ejemplo, en la versión (A) su padre es un “perro moro”; en la versión (C) es “un *caçador* de perros” y en la versión (D) un “rey moro”.

Si leemos los romances en clave religiosa cristiana, las versiones (A) y (D) son las más cercanas al campo doctrinario, porque permiten identificar un elemento que opera como oposición a la fe de Catalina (de la que, por otra parte, en ningún momento se dice que sea cristiana, salvo la mención a la santidad en el título de la versión (D)): la identificación del padre como “moro”, es decir, en este contexto, musulmán. La solidaridad de algunos elementos clave, dispersos en cada romance, permiten reconstruir la historia como un caso trágico y violento de filicidio, cuya causa es la supuesta desobediencia de la niña a su padre, pero que en una lectura relacional entre las versiones del romance y la síntesis de la versión latina de la *Legenda* podemos entender como un caso referido a una cuestión religiosa. Denominar “moro” al padre y “renegada” a la madre permite inferir la oposición entre musulmanes y cristianos, lectura factible en el contexto del medioevo castellano en el marco de las luchas por la Reconquista.<sup>97</sup>

Sin embargo, las versiones romanceadas de la historia, y en especial las recuperadas en el NOA, se desprenden del contexto histórico peninsular medieval en el que se construye el suceso. Eso hace que, ausente el marco histórico que da origen a la leyenda del martirio de la niña, los romances recuperados en el siglo XX acentúen el matiz de desobediencia de la niña hacia su padre y pierda fuerza la raíz motivica del martirio. Sin el contexto de la Reconquista española y de la lucha entre musulmanes y cristianos, las versiones (A) y (B) del romance, que nos interesan particularmente aquí, se yerguen sobre el motivo de la desobediencia, no del motivo del martirio. Descontextualizada, la historia del martirio de Catalina admite lecturas ingenuas sobre un infanticidio, agravado por la relación paterno-filial de victimario y víctima respectivamente; en síntesis, de un filicidio muy violento. Muerte violenta asociada a una causa religiosa es una interpretación difícil de sostener en las versiones textuales argentinas sobre Catalina, sin el conocimiento histórico, sin su “prehistoria”. Inclusive la versión (B) va mucho

---

<sup>97</sup> Irene González Hernando explica en su artículo “El infanticidio” (2013, 32) que las acusaciones de infanticidio ligadas a enfrentamientos religiosos constituyen un tópico habitual en las fuentes escritas bajomedievales y da como ejemplo el caso narrado en la Cantiga 6 de las *Cantigas de Santa María* (ca. 1280-1284) en la que un judío mata a un niño cristiano por cantar a la Virgen María. Leer en clave de enfrentamiento religioso este romance es factible, ya que, por sus características generales, presenta una clara relación con este precedente alfonsí.

más allá al poner el énfasis en el estribillo “se me ha perdido una niña”, cuya relación con el martirio es prácticamente nula. En este contexto, y aunque no esté claramente explicitado en las versiones (A) y (B), objeto especial de nuestro análisis, el motivo del martirio sigue funcionando como conector intertextual, y ayuda a relacionar las cuatro versiones entre sí, y estas con la síntesis de la versión latina de la *Legenda aurea*. Además, el motivo del martirio, en su función de conector intertextual, opera de vehículo a través del cual se manifiesta el cronotopo de la sacralidad, que es expresión condensada de una hierofanía, explícita en la figura del ángel. Este ángel, presente en las versiones (A), (B) y (C), es la figura que permite transformar tiempo y espacio de los romances, cronotopizarlos. Une dos tiempos, el cronológico lineal y el eterno celestial, y dos espacios, tierra y cielo, esencial para la lectura de los romances en clave religiosa. De este modo, toda vez que se cantan, recitan o lean los romances, se actualiza un espaciotiempo particular, en el que conviven el dolor de la mártir y la salvación de su alma.

#### 3.2.4. *Catalina y el marinero que cayó al agua*

Las versiones (A) y (D) son ejemplos de fusión en un solo romance de dos historias distintas. Aquí se fusionan el martirio de Catalina y la historia del Marinero que cayó al agua. Desconocemos las razones, así como los procesos a través de los cuales se ha ido produciendo la refundición de los dos romances en una sola versión, pero sí podemos estar seguros de que la versión (A), recuperada en Catamarca a principios del siglo XX, es una variante de la versión (D) que recoge Menéndez y Pelayo a fines del siglo XIX en el sur de España. No estamos describiendo un caso de filiación de (A) con respecto a (D) sino estableciendo una relación estrecha. Probablemente, suponemos, haya llegado a estas tierras una versión ya refundida en la península ibérica y aquí se haya multiplicado sin cambios sustanciales, como se da en el caso de una de las variantes de (A) en Catamarca (A-1), 3a en la numeración de Carrizo (1926, 33).

Hemos mencionado antes que el motivo del martirio y el del filicidio están asociados con un motivo secundario, el de la seducción demoníaca. Cuando Frenzel describe el motivo del seductor (con relación a la seducida) y el motivo de la seductora diabólica, no se refiere al caso que nos interesa aquí. Los ejemplos que aporta Frenzel se ajustan, en el primer caso (entre otros) al paradigmático de Don Juan (Tirso de Molina). En el segundo motivo, al poder seductor de una mujer que, aprovechándose de sus cualidades generalmente físicas, genera “un atractivo irresistible y un carácter mágico-demoníaco, mediante los cuales ella no solo vincula

consigo eróticamente al hombre, sino que también lo desvía de sus intereses y tareas superiores, socava su moral y casi siempre le hunde en la desgracia” (1980, 337). El caso que se observa en las versiones (A) y (D) tiene una raíz diferente: ante el accidente del marinero que cae al agua, el demonio se aparece para ayudarlo a subir a la embarcación, no sin antes asegurarse de que le entregue, a cambio, su alma. Se trata de una seducción que no está asociada a una situación amorosa o erótica sino a una situación accidental, que implica la sujeción del marinerito a un caso que no admite más que dos posibilidades de resolución: vida o muerte. La desesperación por salvar la vida genera, en la propuesta del demonio, una oferta “seductora” de ayuda. Por ello, el marinero ofrece pagarle con el oro y la plata que lleva en su embarcación, pago que el demonio rechaza.

Leyendo con cuidado las versiones (A) y (D), es evidente el quiebre y la disociación entre las historias, a pesar de que son parte de una misma factura. ¿Qué elementos, nos preguntamos, podrían ser comunes a ambas historias y que permitan una lectura coherente y solidaria entre ellas? Hay que recordar que, así como en el caso de Catalina el romance no da detalles explícitos de su martirio, los versos que se refieren a la historia del marinero no son explícitos en la presencia demoníaca.<sup>98</sup> Incluso una lectura distraída podría generar una asociación inapropiada que concluya que quien le ofrece ayuda al marinero sea Catalina.

El elemento común a las versiones (A) y (D) es la fortaleza espiritual de los niños para no caer en la tentación demoníaca, de no renunciar a su fe y de preferir la muerte (y con ella la salvación de sus almas) a salvar sus vidas (y con ella la condena de sus almas). Vistas las dos versiones desde esta perspectiva, las muertes tempranas (dos y no solamente una) adquieren otra dimensión: el romance ejemplifica un aspecto ético de la vida cristiana, que consiste en sostenerse firmes en la fe en Dios y no ceder a las tentaciones mundanas, incluso en situaciones límites como el de ser amenazadas y castigadas por los padres o sufrir un accidente que represente riesgo real de perder la vida. Si cotejamos paralelamente las historias de Catalina y del Marinerito en clave de muertes tempranas, las coincidencias son mayores, lo cual favorece la hipótesis de que los elementos temáticos fundamentales se mantienen: Catalina degollada por una rueda con cuchillas o navajas, el marinerito ahogado en el mar; Catalina recogida por un ángel del cielo, el marinerito que entrega su alma a Dios. Esto último que aportan las versiones hasta aquí analizadas incorporan un dato esencial para la lectura alegórico-religiosa: los niños muertos son elevados al cielo y sus almas salvadas. El contexto cristiano en el que se

---

<sup>98</sup> Es diferente el caso de las variantes 3b (“Y se presentó el Demonio”, v. 7) y 3c (“Y se presenta el Demonio”, v. 11) que recoge Carrizo, en las que sí aparece textualmente la figura del demonio.

inscriben las historias permite advertir una cosmovisión peculiar. Al respecto, es llamativo que, siendo cada romance el relato de muertes tempranas (violenta en un caso y accidental en otro), los textos no expliciten manifestaciones concretas de dolor, de lamento o de angustia. ¿Cómo se podría explicar esta ausencia ante una escena tan cruel y brutal, como la de Catalina? Al parecer, el mismo texto ofrece la respuesta: el dolor y el lamento son mitigados por la fe, que le permite a quien la posee estar completamente seguro de que la muerte es solo un tránsito a una vida mejor, junto a Dios en este caso. Las versiones que analizamos son insistentes en este aspecto. En las tres primeras se relata que, muerta la niña, un ángel desciende del cielo y eleva su alma junto a Jesucristo o a Dios. Pareciera, por lo tanto, que el único medio para mitigar el dolor por la muerte de un niño es la fe, a la que se define en la Biblia como el medio para conocer lo que no vemos (Heb. 11, 1). La visión de mundo que sostiene estas expresiones de la cultura popular es la que propone, evidentemente, el cristianismo. Y ello explica que sea la fe, y no el dolor intenso, lo que se reitera en cada versión de los cancioneros que analizamos. En este contexto, el cronotopo de la sacralidad opera de forma natural, en tanto sus características (hierofanía y concepción circular del tiempo) le son consustanciales a cada historia. Si contextualizamos geo-culturalmente las versiones (A) y (B), podemos entender mejor la perspectiva cristiana católica de los romances. El noroeste argentino, como hemos señalado al principio, ofrece un ámbito propicio para el desarrollo de esta cosmovisión.

En síntesis, hemos anticipado que los romances y los milagros (de estos últimos nos ocupamos en adelante) comparten varios puntos en común: en cuanto al aspecto geográfico y cultural y a su relación directa con la tradición hispánica, es clara la cohesión que guardan y que hemos ejemplificado a través del análisis de los romances, en especial la versión (A) del *Cancionero de Catamarca*. La difusión oral y popular está atestiguada en las mismas colecciones de Carrizo. También hemos adelantado que hay una casi indisociable relación entre fe cristiana y costumbres e idiosincrasia locales. La lectura que acabamos de trazar del romance “El martirio de Santa Catalina” (A) ratifica esta relación. Se explican e interpretan costumbres y situaciones de la vida diaria de forma directa con la fe. Es decir, el mensaje de los romances confirma que la visión de mundo responde a una bipartición entre quienes tienen fe y quienes naufragan debido a la ausencia de esta virtud. Por ello, aunque clave para la lectura relacional, el motivo del martirio, si bien germen y célula de la historia que se relata, pasa a un segundo plano si se prefiere una lectura alegórica del romance, en el que las partes en pugna no son Catalina y su padre, o el marinero y el demonio, sino la fe frente a la ausencia de fe. En síntesis, el motivo del martirio, más allá de la lectura que elijamos privilegiar de la versión (A) acerca de Catalina,

está presente, aunque no explícito, en la textualidad del romance, da cohesión a la historia de la niña mártir y actualiza el cronotopo de la sacralidad como espaciotiempo peculiar en el que se restablecen tiempo y espacio primordiales, ni homogéneos ni continuos (Eliade 1994, 63), en los que se disputan luchas entre el bien y el mal, entre la fe y la ausencia de fe, entre un mundo organizado según el dictamen divino y otro que lo amenaza. En pocas palabras, la irrupción de la divinidad en la vida cotidiana.

### 3.3. Relatos de milagros: ¿testimonios, documentos o ficciones?

Los *Documentos relativos a Nuestra Señora del Valle y a Catamarca* (1915) divulgan los testimonios más antiguos sobre la presencia y milagros de la Virgen en el Valle de Catamarca. La transcripción que Larrouy hace del material recopilado se ajusta escrupulosamente a los originales y comprende, entre los documentos incluidos, 54 testimonios sobre los prodigios y maravillas. Allí, con dispar detalle, se encuentran relatados muchos milagros, entre los que se cuentan el de la cadena de oro, el del algodón apagado y el del jarro de la Virgen como los más conocidos y antiguos.<sup>99</sup> La decisión de dar a la imprenta los documentos responde al deseo del obispo Bernabé Piedrabuena (1863-1942), de “acrecentar la devoción y culto a Nuestra Señora del Valle”, tarea para la cual elige a Larrouy, quien recibe la potestad de “publicar los documentos que estime convenientes” (1915, v).<sup>100</sup> Los milagros atribuidos a la Virgen se distinguen del conjunto de documentos por varias razones, una de las cuales es su carácter de texto-frontera o texto liminar, que lo acerca tanto a los relatos literarios como a los vivos testimonios de fe o a los documentos de época. Este aspecto peculiar de los milagros, su carácter fronterizo, hace de ellos materiales permeables a la incorporación de características de otros tipos de textos y genera controversias sobre su naturaleza literaria.

Como hemos adelantado ya (§ 2.3.3.1.), el milagro suele definirse, en su sentido general y más común, como un hecho carente de explicación racional y siempre se lo atribuye a la intervención sobrenatural. La voz “milagro”<sup>101</sup> “representa una de las formas más importantes

---

<sup>99</sup> El Pbro. Pascual Soprano, en su libro *La Virgen del Valle y la Conquista del Antiguo Tucumán*, sostiene que son tres los milagros más antiguos: “De este irreparable naufragio [se refiere a la pérdida de las Memorias escritas de los milagros debido al deplorable descuido de los Curas], tres portentos de los antiguos se han salvado; y por el canal de una tradición constante y universal nos han llegado con sus principales pormenores (...). Los tres portentos son el del Algodón de Salazar, el de la Cadena de oro, y el otro del Nicho abierto” (273).

<sup>100</sup> Comunicado oficial de la Secretaría del Obispado, fechado en Catamarca el 19 de noviembre de 1914.

<sup>101</sup> “El término *miraculum* nos pone en contacto, por su propia designación, con el concepto de ‘prodigio’ o ‘maravilla’, puesto que, aunque las <maravillas> de la evolución lingüística presenten hoy resultados aparentemente bien diferenciados, *milagro* y *maravilla* tienen un origen común: el verbo latino MIRARI

de la literatura religiosa de la edad media europea” (Greiner-Mai 2006). “La materia de los milagros procede de las vidas de santos y de la Virgen. [...] Puede adoptar la forma narrativa (poema hagiográfico) y la dramática (misterio)” (224). Las fuentes escritas del milagro literario, que a su vez recogen otras más antiguas, proceden de los siglos XII y XIII.<sup>102</sup> Sin embargo, el largo derrotero del milagro comienza, según los especialistas,<sup>103</sup> con la incorporación de algún prodigio obrado por un santo u operado gracias a su intervención, en el paso de los *Acta martyrum* (s. II y III) y de las *Passiones* a las *Vitae*, puesto que en las primeras se insiste en el martirio del santo, a diferencia de las segundas, en las que la santidad se demuestra a través de una vida virtuosa y no de la muerte. Es allí cuando comienzan a aparecer en los documentos hagiográficos los relatos de prodigios. Es decir, el milagro como una expresión más dentro de las formas narrativas breves durante la Edad Media se va distinguiendo de géneros afines sin perder de vista el concepto de “santo” y el de “santidad”. Posteriormente, con el paso de los siglos, y debido al poco reconocimiento de personas que merezcan ser llamados santos, hay menor cantidad de redacciones de “vidas”; por lo tanto, “interesan más sus hechos prodigiosos que la vida virtuosa del santo”, hasta que en el siglo XIII la hagiografía medieval presta atención a colecciones de milagros que se han desprendido y logrado independencia de las vidas originarias (Brea y Fidalgo 2000, 112-118; Brea 2005, 273 y ss.).

Debido a que nuestro interés está puesto en el funcionamiento de los motivos dentro del relato de milagros, no podemos detenernos en otras características, para las cuales deberíamos trazar históricamente y con mayor detalle el proceso de independización del milagro literario

---

‘asombrarse’, ‘mirar con asombro o admiración’, a su vez derivado del adjetivo MIRUS ‘asombroso, extraño, maravilloso’.” (Brea 2005, 271-272).

<sup>102</sup> Las “grandes fuentes escritas que, a su vez, recogen otras anteriores, con frecuencia bizantinas, son las 75 leyendas versificadas del benedictino francés Gaultier de Coincy (1177-1236), *Miracles de la Sainte Vierge*, el *Speculum historiale* del dominico también francés Vincent de Beauvais (s. XIII) y la *Legenda aurea*, ca. 1266 del monje italiano Jacopo della Voragine”, a la que hicimos referencias en el parágrafo anterior (Véase Greiner-Mai 2006, 224).

<sup>103</sup> Entre otros, Antonio Níguez Bernal (2010), quien, en su artículo “La traductología actual como ciencia útil aplicada al estudio comparado de la literatura hagiográfica y mariana medieval”, dice: “Desde un punto de vista estrictamente religioso entendemos por <milagro> todo acto de poder divino superior al orden natural y a las fuerzas humanas. No obstante cuando utilizamos este término sin dicho matiz religioso lo que hacemos es simplemente recordar sucesos o cosas de carácter extraordinario y maravilloso. En el mundo de las letras el <milagro literario> es un género autónomo cuando, como opina Gauss, está constituido por un conjunto de características y procedimientos en orden a una función, con esa tradición literaria que ha ido consolidándolo desde los *Acta Martyrum* hasta Adgar, Gautier de Coinci, Berceo y Alfonso X el Sabio. Para Jesús Montoya Martínez <milagro literario> o <milagro románico> -según la denominación de Uda Ebel (*Das romanische Mirakel*, Heidelberg: 1965)- son <narraciones breves de los beneficios extraordinarios recibidos por algún individuo o colectividad en cuya consecución han intervenido los santos o la Virgen>. Uda Ebel distingue el ‘milagro aislado’ del ‘milagro hagiográfico’, diferenciándolos del cuento y del lai, a la vez que señala su trayectoria como narración independiente en Gautier de Coinci, destacando el carácter devoto en Berceo y el lírico en Alfonso X el Sabio” (102).

con respecto a otras formas narrativas breves en la Edad Media. El artículo que estamos parafraseando de Brea y Fidalgo, titulado *Hacia una tipología del milagro literario* (2000), resume este itinerario. De ellas somos deudores y a ellas seguimos en estas breves notas. En efecto, Mercedes Brea y Elvira Fidalgo precisan que es la investigadora alemana Uda Ebel<sup>104</sup> quien, a partir de las colecciones marianas (s. XIII), “trata de establecer los rasgos que caracterizan el ‘milagro literario románico’ como género narrativo propiamente dicho, ya completamente desligado del milagro contenido en la leyenda” (2000, 121). La independencia del género milagro con respecto al milagro de la leyenda se alcanza cuando el hecho prodigioso que se relata no tiene al *vir Dei* como figura central sino a un devoto, quien, ante una situación límite y habiendo sido beneficiado por la intervención mariana o de algún santo, da testimonio público de lo que le ha sucedido. Ya no es el santo, entonces, la figura central del hecho prodigioso sino el devoto afligido. A este desplazamiento se suman otras características que van dando forma independiente al milagro literario. Junto a un cambio en el protagonista, el milagro opera en busca de un nuevo objetivo, que consiste en reafirmar la fe de un pecador que había dudado o para confirmar la fe de un creyente. De este modo, junto a la función narrativa (que comparte con la leyenda), la finalidad del milagro es ser un modelo ejemplarizante para el pueblo, para las masas. En lo formal, el milagro tiene rasgos específicos como la brevedad, un desarrollo unitario de la acción y la incorporación de una enseñanza moral explícita (Brea y Fidalgo, 121-131). A partir de lo dicho entonces, recuperamos la definición que ya hemos anotado del milagro literario como

una narración breve en torno a un hecho extraordinario, relacionado con el culto a un santo [o a la Virgen], en un santuario bien determinado, referido a un beneficiario identificable, sincero y agradecido, que expresa su reconocimiento manifestando públicamente la gracia recibida delante de una autoridad (religiosa y/o notarial) y delante de los peregrinos de los santuarios. (Brea 2005, 272, añadido nuestro)

### 3.3.1. *La colección de la Información Jurídica (Colección Larrrouy)*

La *Información Jurídica sobre la Historia de Nuestra Señora del Valle* contiene la declaración jurada de 54 testigos, quienes ante escribano público dan testimonio fidedigno de cuanto saben acerca de la Virgen del Valle, tanto lo relativo al origen de la imagen como a los prodigios que

---

<sup>104</sup> *Das altromanische Mirakel: Ursprung, Geschichte e literarischen Gattung* [El antiguo milagro románico: origen, historia y género literario.] Heidelberg (1965)



a Ella se le atribuyen. Cada uno de estos testigos, al ser interrogados, relatan lo que saben, recuerdan o lo que han escuchado o les han contado. Entre los múltiples sucesos referidos, un espacio importante en la declaración ocupan los milagros propiamente dichos de la Virgen del Valle. Algunos los refieren en detalle, otros ofrecen las líneas generales de lo ocurrido y los hay que no pasan de una simple mención. Tanto en unos como en otros, se trata de textos diseminados. Requiere que el interesado en un milagro en particular haga un recorrido exhaustivo por los 54 testimonios, coteje las versiones en una versión integral que las contenga, o que al menos incluya todos los elementos sustanciales del hecho sobrenatural. Esta característica, propia de los milagros recogidos en la *Colección Larrouy*, es notoriamente distinta de algunos de sus precedentes hispanomedievales. No están agrupados en una colección, como las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, ni son parte de una estructura finamente pensada y ejecutada como se lee en los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, aunque en el contenido tengan similitudes que pueden acercarse al calco.

Si bien la *Colección Larrouy* tiene el estatuto de ser el texto oficial más antiguo con respecto a los sucesos que narra y está contenido en un solo volumen, los *Documentos relativos a Nuestra Señora del Valle y a Catamarca* (1915), los milagros allí reunidos están, paradójicamente, dispersos. No están ordenados sucesivamente, sino que cada testigo los refiere a su modo. Se podría decir, en síntesis, que se trata de versiones diseminadas y múltiples, tantas como los testigos convocados. Estas dos características enfatizan el carácter de texto procedente de la cultura popular, no por quienes han dado su versión de los hechos, sino por el modo en el que los milagros se construyen, como ya lo hemos anotado antes, así como por la versatilidad y vitalidad de seguir reactualizándose a través de una voz colectiva y plural que los mantiene, en esencia, vivos.

De la lectura minuciosa de estos testimonios, en especial de los fragmentos en los que cada testigo se refiere a un milagro en particular, queda claro que ninguno duda de la veracidad de los hechos, puesto que tienen el estatuto colectivo de manifestación hierofánica (ya sea que les hayan sucedido a ellos o a familiares o conocidos cercanos). Cada relato presenta características que son frecuentes en las colecciones de milagros de procedencia hispanomedieval pero como también son parte de una Información Jurídica, participa de los textos notariales. Además, si, como se ha indicado antes, uno de los propósitos de la publicación es acrecentar la devoción y el culto a la Virgen, los milagros incorporados tienen el valor testimonial de un acto incuestionable de fe, cuya impronta pragmática lo acerca a lo doctrinal, al tiempo que lo aleja de lo literario. También es posible mirarlos como un

documento histórico, en el que se observan, por ejemplo, privilegios de clase. ¿Cómo distinguir, pues, un propósito de otro en estos textos? ¿Qué criterios prevalecen en textualidades de esta naturaleza? ¿Predomina un propósito propagandístico por sobre uno ficcional, uno doctrinario por sobre lo histórico, se fusionan, se superponen? Son estos interrogantes los que impulsan una revisión de algunos milagros que tienen como protagonistas, en este caso específico, a niños que mueren repentinamente, aunque en la mayoría de ellos se opera posteriormente la resurrección frente a testigos ocasionales. Este y otros aspectos los convierten en muestras apropiadas para la revisión y ejemplificación de desplazamientos de sentido con respecto a sus precedentes hispanomedievales y en correlación con un particular contexto de producción al que hemos hecho referencia al iniciar el capítulo.

Antes de emprender la lectura en detalle de cada ejemplo, volvamos a mencionar los milagros de muerte (y resurrección) de niños que se encuentran en la *Colección Larrowy*: a) la de Juan Alonzo Moreno Gordillo; b) la de un mulatillo llamado Juan, hijo de una esclava mulata estéril llamada Ana; c) la de Ana de la Vega; d) la de Juan Bernardo de Nieva y Castilla, y e) la de la hija del teniente Juan de Vera y Sánchez (único caso en el que la niña no resucita).

Si bien cada prodigio tiene su propio argumento, estructuralmente responden a una misma matriz (→ § 2.3.3.1.) cuyos ejes son: “muerte – promesa de padres o parientes – resurrección – agradecimiento”. Así, por ejemplo, en el caso del niño Gordillo, los testigos aseguran que tenía un año de edad (T.14), que lo sabe por boca del propio beneficiado, ya adulto (T. 39) y que la muerte se produjo debido a un grave accidente (T.43). En el caso del mulato Juan dicen los testigos que es hijo de una mulata esclava llamada Ana, que tenía un año de edad, todavía de pecho, y que lo encuentran repentinamente muerto (T. 1); otro testifica que ha estado presente en la resurrección y ha observado el comportamiento de los presentes en la iglesia (T. 35), e incluso el mismo mulato, cuyo nombre completo es Juan Castro Pardo, refiere su propia historia (T. 48). Frente al hecho consumado, es decir, la muerte del niño, los mayores prometen a la Virgen darle algo a cambio a fin de que Ella interceda ante Dios para que obre el milagro de la resurrección. Así, por ejemplo, el testigo Juan de Vera y Sánchez declara que tuvo una hija, quien, después de una repentina enfermedad, muere. Por ello, decide hablar con el sacerdote Fabián Hidalgo, padrino de la pequeña, para que este cante una misa a la Virgen, y que a su vez él prometía ofrecer a Nuestra Señora “el Peso de dha niña en cera” (T. 37, 314). De modo similar sucede con el mulato Juan. Mariana Navarro, patrona de la mulata estéril, promete dar al primer hijo de su esclava a la Virgen, si esta lograba embarazarse y pariese. Una vez nacida la criatura, la mujer desiste de su promesa y decide cambiar el valor de la promesa

(el niño propiamente) por el peso de este en cera. Muerto el mulatillo, Mariana Navarro reconoce su error y promete a la Virgen, si Esta lo resucita, entregárselo como esclavo (T. 48, 348-349). De alguna manera, el milagro suele generar un final previsible, que responde al hecho mismo de ser elegido como suceso digno de ser difundido. Por ello, es posible suponer con cierta seguridad que se operará en todos los casos la resurrección.<sup>105</sup> Así, de la niña Ana de la Vega (T. 2) se dice que su padre, viéndola muerta, “tomó en los brazos el cuerpecillo, y lo llevó a la Ig.<sup>a</sup> y puso acerca del nicho de nuestra S.<sup>a</sup> del Valle, y de allí con asombro de los q’ le acompañaron la sacó viva i sana” (231). Acerca del niño Gordillo se dice que, una vez fallecido, sus padres llevan el cuerpo hacia la iglesia. Allí, presentado el “cuerpecillo difunto, presentado ante su Mag.<sup>d</sup> puríssi.<sup>a</sup>, lo resucitó; quedando todos allí absortos, y bañados de celestial consuelo” (T. 39, 323).

Tal como se ha indicado antes, es requisito ineludible en los relatos de milagros que los beneficiados, o sus deudos o cercanos, manifiesten públicamente el agradecimiento por el favor recibido, que en los milagros analizados se cumple con precisión. En algunos casos, se entrega al niño como esclavo de la Virgen (historia del mulatillo Juan), en otros cantan las misas prometidas o se da a la Virgen el equivalente del peso de la criatura en cera (historia del niño Gordillo). En síntesis, cada uno de los prodigios referidos, vistos como narraciones aisladas, se ajusta a la definición de “milagro literario”, es decir, es una narración breve sobre un hecho extraordinario (la resurrección), está relacionado con el culto a la Virgen (del Valle de Catamarca aquí), alude específicamente a un santuario determinado (Iglesia matriz), hay identificación precisa del beneficiario, que se reconoce agradecido y sincero y, finalmente, se produce un reconocimiento público de la gracia recibida delante de una autoridad notarial y de eventuales testigos. Sin embargo, a diferencia de los milagros de los siglos XII y XIII, que se habían desprendido de las *Vitae* y se habían independizado de las leyendas de las que formaban parte, los ejemplos que analizamos aquí son parte de un conjunto mayor, la Información Jurídica, cuyo claro propósito es el de “documentar” los prodigios de la Virgen, ya que no obra registro alguno en los libros del Cabildo. Este proyecto genera un trámite oficial, en el que se ven implicados el Procurador General (vecino feudatario de la ciudad de Salta y morador de Catamarca, sargento Leonardo Valdes), el Cabildo y el Vicario Foráneo, entre los cuales se tramitan con validez de “documentos oficiales” casi una treintena de peticiones, decretos y notificaciones, lo cual imprime a los 54 testimonios (dentro de los cuales se encuentran

---

<sup>105</sup> La excepción, como se indicó antes, es la hija del teniente Juan de Vera y Sánchez, a quien la Virgen no resucita.

inscriptos los milagros) el valor de pieza documental, suprimiendo de este modo cualquier lectura ficcional de los hechos narrados. Como se trata, en definitiva, de papeles oficiales, cada folio y testimonio lleva inscripta la firma del maestro escribiente y del Ministro de Justicia y Notario Eclesiástico y de Diezmos. El protocolo seguido con el fin de registrar y documentar información sobre la Virgen, su aparición y sus milagros, responde, desde el punto de vista de las condiciones enunciativas, a las de un documento notarial. Ser documentos notariales “eclesiásticos” agrega a estos relatos un nuevo elemento para la clasificación tipológica de los milagros. Es, sin dudas, un caso más cercano a los primeros milagros medievales asociados a las leyendas, que a los milagros literarios independizados de aquellas. Como sea que se los considere, los milagros de la *Colección Larrouy* atribuidos a la Virgen del Valle son piezas narrativas breves cuya más notoria característica es la de pertenecer, en el campo de la tipología textual, a los textos fronterizos. Son a un mismo tiempo el relato de un suceso extraordinario, el testimonio fidedigno de un sujeto creyente, un documento histórico y un texto hagiográfico. Algunos, los menos, insinúan un carácter moralizante, con lo cual la mayoría de los ejemplares de la *Colección Larrouy* se alejan de las formas narrativas breves de factura similar como el *exemplum* y las *vitae*. Si hubiese que establecer si estamos frente a un texto literario, cualquiera sea el concepto que se tenga acerca de la ficción, nos encontramos ante un caso de difícil resolución, puesto que estas piezas narrativas exceden cualquier clasificación definitiva. Es diferente el uso que, con posterioridad, han hecho otros escritores de estos milagros, algunos de los cuales han sido modificados con fines específicamente moralizantes y trazados en una factura claramente literaria.<sup>106</sup>

Entre los elementos que participan en una situación de enunciación y de sus condiciones, no es menos importante el sujeto que testifica. Como ya se ha indicado antes, el milagro literario hispanomedieval logra independencia cuando se produce un desplazamiento desde la figura central del santo (o de la Virgen aquí) hacia el devoto, quien frente a una situación límite, eleva el pedido de auxilio, recibe la gracia y, por esta razón, testimonia públicamente el favor recibido. Es decir, hay en el relato un cambio de los protagonistas: el santo o la Virgen son meros intermediarios. El verdadero protagonista es el devoto. Al revisar la muestra de los sujetos que testifican y de su procedencia, llama la atención que casi todos sean blancos, es decir, españoles o criollos. En la Información Jurídica, sobre los 50 primeros testigos, 47 son blancos, hay solo

---

<sup>106</sup> El caso más notorio de utilización y resignificación de los milagros de la Virgen del Valle con fines ideológicos (defensa acérrima del catolicismo como único modo de ver el mundo) y moralizantes es el que realiza Juan Oscar Ponferrada en su libro *Loor de Nuestra Señora la Virgen del Valle* (1941). Pablo Sosa ha estudiado con detalle los milagros de la cadena de oro y el de las guerras calchaquíes y sus usos en *Milagros, ficción e ideología* (2014).

dos testimonios de mulatos (uno de ellos, el de Juan Castro Pardo, resucitado) y negros y solo uno de indios. Es decir que el 94% del total de testigos pertenece a la clase privilegiada durante el proceso de asentamiento y población del Valle de Catamarca durante la segunda mitad del siglo XVIII.<sup>107</sup> En el marco de las tipologías textuales, si se presta atención al aspecto comunicativo y a su impronta pragmática, es indudable que los relatos de milagros son una muestra de un sostenido proceso de aculturación que sufre un sector de la población de ese momento (negros, mulatos e indios) quienes no tienen voz, como podremos ejemplificar más adelante con el caso de la madre del mulato Juan. Con lo cual podría inferirse que el milagro como relato es funcionalmente un medio más de imponer una visión de mundo y está atado a esa función, que lo acerca –de acuerdo con Angenot– a una de las múltiples funciones del discurso social, el monopolio de la representación (2010, 72). El milagro, pues, como relato, sea considerado literario o no, se configura así en una zona de cruces, en un espacio fronterizo y en un lugar de conflicto, cuya lucha primera y probablemente más importante sea la lucha por el sentido. ¿Cómo distinguir, pues, un propósito de otro en estos textos? Dependerá, quizás, más que de las intrincadas definiciones de lo que es o no lo “literario”, de las intenciones con las que cada lector quiera mirar y utilizar estos textos, de sus condiciones enunciativas, de sus propósitos y de sus búsquedas.

#### **3.4. Resurrección, transgresión, castigo**

De acuerdo con Bajtín, en un texto pueden y suelen manifestarse varios cronotopos, uno de los cuales funciona como eje principal, alrededor del cual giran los restantes. Bajtín ejemplifica este caso con el cronotopo de la aventura y el cronotopo del encuentro, este último dependiente de aquel (§ 2.3.3.1.). De manera similar, en los milagros de la Virgen del Valle que relatan muertes tempranas, el cronotopo dominante es el de la sacralidad, como lo hemos indicado en el capítulo anterior. En este marco general, que aglutina varios milagros, el motivo de la muerte repentina, sin causa aparente –común a casi todos los testimonios que hemos compulsado– está subordinado al motivo de la resurrección. En principio, la dependencia es clave para la estructura genológica del milagro, ya que es un elemento que lo define y distingue de otras tipologías textuales. Además, hay una dependencia completa del motivo de la

---

<sup>107</sup> Al respecto se puede consultar el artículo “Los milagros de la Virgen del Valle y la colonización de la ciudad de Catamarca” (1990) de Ana María Lorandi y Ana Edith Schaposchnik, quienes se proponen “evaluar la representatividad de la fuente [Información Jurídica], en cuanto a qué sectores componían la sociedad de la época, y cómo están representados en el testimonio oficial sobre los milagros de la Virgen del Valle” (189).

resurrección con respecto al de la muerte, ya que el encadenamiento lógico de las acciones impide dividirlos, aunque sí permite distinguirlos. Dicho de otro modo, en los milagros se manifiesta con claridad el motivo de la muerte repentina y, en la mayoría de los casos, posteriormente, el de la resurrección. Aun así, es la acción de resucitar a un niño lo que permite una lectura peculiar del relato milagroso. Lo milagroso, como es de esperar, está en la resurrección, no en la muerte, aunque ambos motivos estén lógicamente y funcionalmente concatenados. El motivo de base es el de la resurrección, que implica, por definición, “devolver la vida a un muerto” (DRAE, *s.v.* resucitar). ¿Cómo operan los motivos encadenados en el milagro?, ¿cuándo y de qué manera se hace patente la hierofanía?, ¿qué aspectos histórico-culturales devela esta matriz narrativa, que incluye la muerte de niños y su posterior resurrección?, ¿hay antecedentes y, si los hubiere, qué relaciones pueden establecerse con los milagros de Catamarca?

### 3.4.1. Elementos recurrentes y antecedentes hispanomedievales

#### 3.4.1.1. María como *aquaeductus*

Al leer los milagros de la Virgen del Valle transcritos en la Información Jurídica, en especial aquellos que conforman nuestro objeto de investigación, los referidos a muertes tempranas, la aparición de elementos recurrentes es notoria y su recorrido se puede trazar sin dificultades. Si bien cada milagro trata de un asunto en particular, las similitudes se manifiestan en elementos que funcionan como conectores intertextuales. Ubicarlos y describirlos nos exige una mirada hacia la Edad Media, en especial la hispana, y en particular, la etapa posterior al siglo X. Algunas de las situaciones comunes a las colecciones de la miraculística medieval que encuentran eco en los casos de la miraculística catamarqueña son, por ejemplo, la consideración de la Virgen María como acueducto o mediadora entre los fieles devotos y Dios, el castigo divino debido al incumplimiento de las promesas, la intercesión de la Virgen ante los casos reiterados de infanticidio, las resurrecciones, y la petición de auxilio en circunstancias extremas. En todos los casos, si se organizaran cada uno de estos aspectos en niveles jerárquicos, podría afirmarse que al primer nivel le corresponde la teoría de la mediación universal, que comprende la intervención de la Virgen María ante Dios o ante su hijo Jesús para que ellos obren los milagros sobre los fieles. Al hablar de teoría de la mediación universal, nos estamos refiriendo específicamente al camino trazado desde el siglo XII en adelante, cuando san Bernardo de Clairvaux († 1153) pronuncia su famoso sermón *De aquaeductu*. Se trata, sintéticamente, de un

sermón de orientación mariana, a través del cual el monje desarrolla la idea de que, para llegar a Cristo, el camino más expeditivo y directo es hacerlo a través de su Madre, la Virgen María.

Para san Bernardo, la virgen es el canal de la gracia divina y el mejor camino hacia Dios. Si Cristo es la fuente de la vida, las aguas redentoras de la fuente, que son la gracia, llegan a nosotros por medio del siempre pleno acueducto que es su Madre (1995, 21),

explica Michael Gerli en la Introducción a la obra *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo. Y agrega: “La naturaleza humana de la Virgen es el factor decisivo que lleva a San Bernardo a definirla como la mediadora ideal entre los hombres y Cristo” (21). Es tan importante la teoría de la mediación, que el mismo Berceo la utiliza en una cuaderna de *Milagros*, cuando relata la historia del romero naufragado:

Tal es Sancta María        como el cabdal río,  
Que todos beven d’elli,    bestias e el gentío,  
tan gran es cras como eri, e non es más vazío,  
en todo tiempo corre,    en caliente e en frío.

(c. 584, 1995, 169)

En los milagros de los que nos estamos ocupando, es este mismo concepto, el de la mediación, el que prevalece en los relatos. Frente a la muerte súbita de niños, y de causas generalmente desconocidas, los familiares o cercanos al niño (en general, el padre) requiere la intervención mariana para revocar o desatar ese nudo final que implica la muerte. Los milagros de la *Colección Larrouy*, en el plano de la historia, dan por supuesta la confianza de los devotos en la petición, a tal punto que, en la mayoría de los casos, la obvian. Los relatos no se detienen en este momento ni en estas acciones que, si bien lógicamente necesarias, son operativamente redundantes, razón por la cual se obvia su descripción. Directamente se refieren al acto posterior, que consiste en llevar el cuerpo difunto de la criatura y depositarlo a los pies de la Virgen. Así lo hacen, por ejemplo, los padres del niño Juan Alonzo Moreno Gordillo, quienes “desconsolados desu muerte (...) confirmados de estar muerto [el niño] (...) trajeron el cuerposillo, y puesto en presencia de la piadosissima Madre || de D.<sup>s</sup> Le sacaron vibo, y Sano” (T. 3, 235). Es el mismo procedimiento en el caso del mulato Juan. Llevan al niño muerto a la iglesia y “salio vivo dela presensia de su Mag.<sup>d</sup>” (T. 1, 224). De igual manera procede también el padre de Juan Bernardo de Nieva, Antonio de Nieva y Castilla, quien se dirige a la sacristía de la Virgen y pide que resucite a su hijo. Agrega incluso que no se iría de allí sin el consuelo. En breve lo saca al niño de la presencia de la Virgen “vivo y sano” (T. 24, 290). Un caso que

presenta mayor riqueza expresiva (a diferencia del estilo sobrio de la mayoría de los testimonios) puede leerse en la confesión de Ana de Barros Sarmiento. Declara que su abuelo, “viendola difunta” a su hija Ana de la Vega, “dando amorosas quejas â nfa Señora del Valle (...) no creia permitiese darle aquel sentim.<sup>to</sup> y desconsuelo de q. muriese aquella sola hija q. tenia” (T. 2, 230). Por esta razón, con impaciencia y porfía le dice a la Virgen que la resucite porque “era Su Señora y tan poderosa” y que él “la tenia por su Madre y protectora, no avia de salir desconsolado” (230-231). Luego de estas expresiones, que manifiestan no solo confianza en la Virgen sino también ejercen presión en el ruego, levanta “el cuerpecillo” en brazos, lo lleva a la Iglesia y lo deposita junto al nicho de la Virgen. De allí “la sacó viva i sana, q.<sup>n</sup> sobrevivio” (T. 2, 231). Es decir, hay una clara indicación textual de que los devotos confían plenamente en el papel mediador de la Virgen y del resultado positivo a sus ruegos.

#### 3.4.1.2. Castigo ejemplarizante

Otro aspecto presente en los milagros de la *Colección Larrony*, que también tiene antecedentes hispanomedievales, es el castigo que se aplica a quienes incumplen promesas. Cabe el mismo castigo a quienes piensan incumplir las promesas, aun cuando no llegan a ejecutar ese deseo inapropiado. En el campo de la doctrina católica, incluso el acto de pensar una acción contra la ley moral constituye un pecado, aunque en este caso se trate de un pecado venial.<sup>108</sup> Encontramos dos casos paradigmáticos en la *Colección Larrony*. Es lo que sucede con el caso del mulato Juan y de su ama, doña Mariana Navarro (T. 1) y de la hija del testigo Juan de Vera y Sánchez (T. 37). De ambos, es el último el que llama más la atención debido al modo en el que concluye la historia. De acuerdo con lo que depone el testigo, padre de la pequeña, la niña enferma y no mejora a pesar de la medicación. El padrino de la criatura (sacerdote de la Compañía de Jesús) promete cantar una misa a la Virgen y pide al padre que “le ofresiese el Peso de dha niña en cera” (T. 37, 314). Habiendo dado cumplimiento a la promesa, “con admirac.<sup>n</sup> detodos quedo la enferma sana repentinam.<sup>te</sup>”. Se trata de un caso de sanación, no de resurrección. Sin embargo, hay una doble promesa hecha a la Virgen: cantarle una misa, que cumple el padrino y sacerdote, y entregar cera en una cantidad idéntica al peso de la niña, que

<sup>108</sup> En el campo doctrinal, según se desprende del *Catecismo de la Iglesia Católica*, el pecado se define en el párrafo 1849 como “una falta contra la razón, la verdad, *la conciencia recta*; es faltar al amor verdadero para con Dios y para con el prójimo, *a causa de un apego perverso a ciertos bienes*. Hierde la naturaleza del hombre y atenta contra la solidaridad humana” (cursivas nuestras). Sobre el alcance del pecado venial, se refieren a él los párrafos 1855, 1862 y 1863. El *Catecismo de la Iglesia Católica* completo está disponible en: [http://www.vatican.va/archive/ccc/index\\_sp.htm](http://www.vatican.va/archive/ccc/index_sp.htm). El capítulo sobre la Dignidad de la Persona Humana, en la que se habla del concepto de pecado, se puede ver en el enlace: [http://www.vatican.va/archive/catechism\\_sp/p3s1c1a8\\_sp.html](http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p3s1c1a8_sp.html)



cumple efectivamente el padre. Siempre de acuerdo con la deposición del testigo, Juan de Vera y Sánchez dice haber salido de su casa “conso || lado por el favor resivido” y durante el camino, al recordar lo sucedido, “le pasó por la imaginacion este discurso [...]: *es posible q. nña Señora aya sanado â esta criatura por el pequeño interes de la cera q’ le ofreci?*” (314).<sup>109</sup> El desafortunado pensamiento, aunque pasó veloz según el testimonio, tiene consecuencias. Al regresar a su casa encuentra a su hija, que había dejado sana, “ya muy aflixida, y pasando con mucha açeleracion la enfermedad â delante, murio al siguiente dia”. Lo llamativo es que todos los que habían asistido a acompañar a la familia pudieron comprobar que la segunda enfermedad que ocasiona la muerte de la niña es por “gusanos, los q’ dieron fin con la dha enferma, sin dar treguas, ni poderlo remediar; sin que en la referida primera enfermedad se hubiese persevido indicio de tal acc.<sup>te</sup> sino muy diferente en todo” (T. 37, 314-315).

Ya hemos hecho mención que los milagros, en líneas generales, siguen una matriz idéntica, pero este caso encuentra un cambio sustancial. La sucesión de acciones es: “enfermedad – promesa de padres y parientes – curación milagrosa – pensamiento ofensivo – muerte irremediable”. En efecto, el padre asegura en su testimonio que, aunque no tuvo intención de deshorrar a la Virgen con este pensamiento (la Virgen curó a su hija por el interés del pago en cera),

su Divina Mag.<sup>d</sup> como q’ conose todas las cosas como son en si, y en nada se puede engañar, *ballaria en la proposicion ia referida algun efecto ofensivo*, y quiso mostrarlo con aquel susesso p.<sup>a</sup> mayor conosim.<sup>o</sup> de los mortales. (315, cursivas nuestras)

La muerte de la niña, entonces, es un efecto irremediable de la insensatez del padre. Una muerte temprana como castigo por la ofensa hacia la Virgen. Diferente a los casos que hemos citado antes, los cuales concluyen con la resurrección del niño fallecido, este milagro, de evidente carácter didáctico-moralizante, muestra que la muerte de la niña es el resultado de las acciones indebidas del padre. No pasa lo mismo con el suceso referido al mulato Juan, cuyo

---

<sup>109</sup> El milagro de la cadena de oro, uno de los más conocidos y antiguos atribuidos a la Virgen del Valle, refiere un caso similar, en la que el promesante se encuentra con un amigo y le cuenta que fue sanado *gracias a la cadena de oro que, en pago por los favores, tuvo que entregar* a la Virgen. El Pbro. Pascual Soprano, en su libro *La Virgen del Valle y la Conquista del Antiguo Tucumán*, sostiene que son tres los milagros más antiguos: “De este irreparable naufragio [se refiere a la pérdida de las Memorias escritas de los milagros debido al deplorable descuido de los Curas], tres portentos de los antiguos se han salvado; y por el canal de una tradición constante y universal nos han llegado con sus principales pormenores (...). Los tres portentos son el del Algodón de Salazar, el de la Cadena de oro, y el otro del Nicho abierto” (273). Por su parte, Larrouy dice que la cadena “fue donada evidentemente a la Virgen en el siglo XVII, antes de 1680, pero no es posible precisar más exactamente la fecha” (1916, 112). Sobre las fuentes de este famoso milagro, así como el uso que poetas como Juan Oscar Ponferrada hacen de estas, véase Sosa 2014, 86-99.

relato guarda además notorias similitudes con la cantiga 347 recogida en la obra de Alfonso X el Sabio, que revisamos en adelante.

#### 3.4.1.3. Castigo ejemplarizante y perdón

En cuanto al milagro de resurrección del mulato Juan disponemos de ocho testimonios, entre los cuales se cuenta el del propio resucitado (T. 48). De ellos, el más completo en detalles es el T. 1. En efecto, la Virgen intercede para la concesión de dos hechos prodigiosos: el embarazo de la mulata y esclava Ana, quien era estéril, y la resurrección de su hijo Juan. El niño es concebido gracias a las súplicas que eleva a la Virgen Mariana Navarro,

deseosa de q' esta [una mulata, esclava esteril] pariese (...) la q' pario un mulatillo llamado Ju.<sup>a</sup>: y siendo este aun de pecho de edad de año; estando en conversacion la dha D.<sup>a</sup> Mariana con su hermano el M<sup>fe</sup>. de Campo D.<sup>n</sup> Alonso Nabarro, en la sala de su vivienda, tratando sobre dho Mulatillo, le dijo este, q' suponía selo había de dar á N<sup>fa</sup>. Señora; y respondió la dha Señora, que para q' quería la Virg.<sup>n</sup> al mulato, q' le daría por el, lo que pesase en sera: y entrando apoco rato la mulata de âfuera en busca de su hijo al aposento, en donde le avia dejado, poco antes dormido, lo hallo ierto, ia difunto, con lo qual llorosa dio notizia á su Señora, y esta, como el dho D.<sup>n</sup> Alonzo, se quedaron pasmados con esta notisia: y reconociendolo luego hallaron estar difunto el dho mulatillo: y reconociendo la dha Señora, ser aquel castigo de N<sup>fa</sup> S.<sup>ra</sup> del Valle por lo q' poco antes avia ella dispuesto en contrario de su promesa; acudio con arrepentim.<sup>to</sup> y muchas lagrimas â esta Piadosa Señora prometiendole de nuevo darle el mulato si lo resucitaba; y aviendolo traído asu Iglesia, salio vivo dela presensia de su Mag.<sup>d</sup>. (T. 1, 224).

Hemos preferido citar *in extenso* parte del milagro para ejemplificar en detalle el proceso que tiene el castigo y sus causas, así como el arrepentimiento y perdón finales, además de otros aspectos relacionados con las asimetrías en la escala social de la época. Con respecto al castigo, es llamativa la diferencia con el testimonio anterior, ya que aquí Mariana Navarro afirma su intención de no dar a la Virgen al mulato, aduciendo que no habría razones para ello. Va más allá al proponer un cambio del niño por lo que este pese en cera. Si el caso anterior implica un castigo ejemplarizante a partir del solo pensamiento inapropiado, podría suponerse que aquí sería un castigo de mayor severidad, cosa que finalmente no ocurre. Por el contrario, ante el arrepentimiento de la mujer, la Virgen resucita al pequeño y le perdona su falta. Es decir, la muerte de ambos niños (la hija de Juan de Vera y Sánchez y el mulato Juan Castro) sucede como consecuencia de un castigo ejemplarizante. La muerte de los niños, al margen de la

resurrección o no, es un duro pago por los errores cometidos ya sea por sus padres, ya por los abuelos de sus padres. Es, dicho sin matices, un ejemplo de muertes tempranas injustas. Pero no solo eso, sino injustas y además espantosa en el caso de la niña, quien se muere engusanada, probablemente debido a una infección. Se trata de muertes de hijos como consecuencia del desatino de los padres.

Lejos de ser un caso aislado, tal como lo hemos indicado antes, los milagros citados tienen antecedentes en la literatura mariológica y miraculística hispanomedieval. Hay varios casos de resurrecciones milagrosas de niños en las *Cantigas de Santa María*, “alguno de ellos hijo de no cristianos”, afirma Irene González Hernando (2014), para quien “todo esto constituye un testimonio fidedigno del miedo ante el *no descanso* de los niños, miedo que llegó a contagiarse a los que profesaban otra fe, o al menos así lo sostienen las Cantigas” (172). Un caso notoriamente similar al milagro del mulatillo Juan (*Colección Larrouy*) se relata en la cantiga 347 de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, cuyo estribillo dice:

A Madre de Jesú-Cristo, | o verdadeiro Messías,  
póde resorgir o mórto | de mui mais ca quatro días.

No solo por su valor documental sino especialmente por la relación que podemos establecer con el milagro de la muerte y resurrección del mulatillo Juan, recogido por varios testigos de la *Información Jurídica*, incluimos el texto completo de la Cantiga,<sup>110</sup> cuyo título dice “Así es cómo Santa María de Tudía<sup>111</sup> resucitó a un niño que estaba muerto hacía cuatro días”.<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> En el sitio web <http://www.cantigasdesantamaria.com/> se encuentra la transcripción del texto de cada cantiga, especialmente preparada para cantantes e instrumentistas, de acuerdo con “el manuscrito [MI], el “codice princeps” del Escorial (códice principal, firma j2), conservado en la Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial en las afueras de Madrid. También conocido en español como el códice de los músicos debido a las conocidas y frecuentemente reproducidas miniaturas de los intérpretes y sus instrumentos que aparecen ante cada una de las Cantigas de Looor”, según se lee en la pestaña Manuscrito de la página web. Contiene una guía para la pronunciación del gallego-portugués medieval, la notación musical, la métrica de cada cantiga así como otros recursos que facilitan el acceso al texto medieval. La cantiga citada, que transcribimos en texto pleno, sin las notaciones musicales, nos ha sido enviada gentilmente por el responsable de la página web, Andrew Casson, a través de una comunicación personal (correo electrónico personal del 20 de noviembre de 2020). El interesado en los aspectos musicales, de pronunciación y rítmicos de la cantiga 347, puede consultar el enlace <http://www.cantigasdesantamaria.com/csm/347> (17 de noviembre de 2020).

<sup>111</sup> Si bien el texto de la cantiga dice Santa María de Tudía, está haciendo alusión al monasterio ubicado en la región extremeña conocida como Tentudía, en la localidad española Calera de León, provincia de Badajoz.

<sup>112</sup> Sobre las *Cantigas de Santa María* en general, así como sobre la Cantiga 347, los estudios son abundantes y abarcan muchísimos aspectos, desde los históricos y filológicos hasta consideraciones socioantropológicas y, por supuesto, religiosas. En cuanto a los manuscritos, está disponible en internet la “Copia de las Cantigas del rey don Alfonso el Sabio (manuscrito): según los dos Códices del Escorial, con las notas, citas e índices de los mismos códices, para la publicación de las mismas que proyectaba don Florencio Janer, en atención a haber obtenido Real Orden para verificarlo concedida por S. M. la Reina Doña Isabel Segunda, en 11 de Setiembre de 1862”, en la Biblioteca Digital Hispánica, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España:

### Cantiga 347: A Madre de Jesú-Cristo, o verdadeiro Messías

Esta é como Santa María de Tudía resorgiu ùu meninno que éra mórtó de quatro días

*A Madre de Jesú-Cristo, | o verdadeiro Messías,  
póde resorgir o mórtó | de mui mais ca quatro días.*

Desto direi un miragre | que en Tudía avëo,  
e porrei-o con os outros, | ond' un gran libro é chëo,  
de que fiz cantiga nóva | con son méu, ca non allëo,  
que fez a que nos amóstra | por ir a Déus muitas vías.

*A Madre de Jesú-Cristo, | o verdadeiro Messías...*

Eno reino de Sevilla | ùa mollér bõa éra,  
en riba d' Agudãiana | morava; mais pois houvëra  
marido, del neún fillo | haver per ren non podëra,  
per física que provasse | nen per outras maestrías.

*A Madre de Jesú-Cristo, | o verdadeiro Messías...*

E con gran coita d' havê-lo, | foi fazer sa romaría  
aa eigreja da Virgen | santa que é en Tudía;  
e des que foi i chegada, | teve mui ben sa vigía  
i con mui grand' homildade | e non mostrand' ufanías.

*A Madre de Jesú-Cristo, | o verdadeiro Messías...*

---

<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000145181>. Una imagen facsimilar del “Códice E”, tomado del libro de Higinio Angles, de la cantiga 347 puede verse en <http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/facsimiles/E/>. Hasta el momento la Base de Datos del Centro de Estudios de las *Cantigas de Santa María* de la Universidad de Oxford, *The Centre for the Study of the Cantigas de Santa Maria* (2005), dispone para su consulta solo de 50 de ellas, conjunto que no comprende el texto de nuestro interés. La edición crítica de las Cantigas que está llevando a cabo este centro está aún en proceso. El interesado puede consultar algunos documentos digitalizados, en especial las partituras de algunas, en [https://users.ox.ac.uk/~mmlcsm/cantigas\\_index\\_new3b.html](https://users.ox.ac.uk/~mmlcsm/cantigas_index_new3b.html). En cuanto a la Cantiga 347, ofrece una síntesis que transcribimos íntegra: “A woman in Seville was unfertile, although she had tried various medicines and treatments. She made a pilgrimage to the church of the Virgin in Tudía. Kneeling before the altar, she begged the Virgin to give her a child. She promised that her if wish was granted, she would return with the child and hold vigils. The woman gave birth to a boy, but did not take him to Tudía. Consequently, the child died when he was just three years old. The woman went mad with grief, and took him to Tudía. She and her relatives placed him in front of the altar and mourned him. They said mass, and recited psalms and litanies. While they were doing this, the boy cried out from the coffin in which he had been placed. They opened the coffin and found the boy healthy and beautiful even though he had been dead for four days. They gave him some bread and wine.” (2005). La totalidad de las cantigas pueden leerse en otros sitios web en línea, aunque sus páginas no han sido verificadas ni el texto cotejado con versiones críticas. El interesado puede ver, entre ellas, la siguiente: [https://pt.wikisource.org/wiki/Cantigas\\_de\\_Santa\\_Maria/CCCXLVII](https://pt.wikisource.org/wiki/Cantigas_de_Santa_Maria/CCCXLVII). José-Martinho Montero Santalha (2004) reproduce 189 cantigas de Santa María, “edição digital de 189 das 420 composições poéticas que constituem as "Cantigas de Santa Maria", publicada na rede em 2004 no "Portal Galego da Língua", da AGAL”: [https://www.academia.edu/15219929/189\\_cantigas\\_de\\_Santa\\_Maria\\_edi%C3%A7%C3%A3o\\_digital\\_2004](https://www.academia.edu/15219929/189_cantigas_de_Santa_Maria_edi%C3%A7%C3%A3o_digital_2004)

E os gẽollos ficados | ant' o altar e chorando  
 estev' ant' a Virgen santa | e muito lle demandando  
 que fill' ou filla lle dèsse, | e prometeu-lle que quando  
 o houvèsse, llo levasse | e tevèss' i sas vegías.

*A Madre de Jesú-Cristo, | o verdadeiro Messías...*

Santa María séu rógó | oiú daquela coitada.  
 E lógo con séu marido | albergou, e foi prennada  
 e houve del ùu fillo, | con que foi mui conortada;  
 pero non quis a Tudía | con el fazer romarías.

*A Madre de Jesú-Cristo, | o verdadeiro Messías...*

Assí a Santa María | fez aquela mollér tórto  
 que pesou a Jesú-Cristo; | porend' o mininno mórto  
 foi depois ben a tres anos. | Mais tal foi o desconórto,  
 que sandía foi sa madre | por el com' outras sandías.

*A Madre de Jesú-Cristo, | o verdadeiro Messías...*

Pois que viu séu fillo mórto, | lógu' entonce na carreira  
 se meteu pera Tudía, | dizend': “éu fui mentireira  
 contra ti, Madre de Cristo; | mas tu que és verdadeira,  
 se tu quères, dá-mio vivo, | ca fazer-o poderías.”

*A Madre de Jesú-Cristo, | o verdadeiro Messías...*

Quando chegou a Tudía | e o meninno poséron  
 ant' o altar, lóg' a madre | e séus parentes fezéron  
 gran dóo por el sobejo; | e pois a missa disséron,  
 rezaron sobr' ele salmos | muitos e pois ledáias.

*A Madre de Jesú-Cristo, | o verdadeiro Messías...*

Eles aquesto fazendo, | tan tóste, se Déus m' ajude,  
 houve piadade deles | a Reínna de vertude  
 e fez viver o meninno | e chorar do ataúde,  
 assí que os que choravan | fezéron pois alegrías.

*A Madre de Jesú-Cristo, | o verdadeiro Messías...*

E o ataúd' abriron | e sacaron o mininno,  
 de quatro días ja mórtto, | são e tan fremosinno;  
 e pediu-lles que comesse, | e déron-lle pan e vinno;  
 ca os séus miragres dela | non son feitos d' arlotías.  
*A Madre de Jesú-Cristo, | o verdadeiro Messías...*  
 (Alfonso X el Sabio. *Cantigas de Santa María*)

En unos pocos versos, la cantiga cuenta la historia de una mujer que no podía quedar embarazada. Luego de suplicar a la Virgen de Tudía que le diese un hijo, le promete que, si quedaba embarazada y el niño nacía, lo llevará en romería. La Virgen escucha su ruego y le concede el pedido. La mujer se embaraza, nace un niño y su madre no cumple con la promesa. A los tres años de edad, el niño muere. En tal desconcierto, la mujer advierte su error (que el texto describe como necesidad) y decide regresar al monasterio. En el camino le habla a la Virgen y le pide, a Ella que es la Madre de Cristo, que lo resucite. Al llegar al monasterio, colocan el cuerpo del niño muerto ante el altar. La madre y los parientes, con muestras de dolor, dicen una misa y rezan salmos y letanías. Mientras hacían esto, la Virgen resucita al niño, quien llora dentro del ataúd. La madre y los parientes, entonces, cambian el llanto por alegría; abren el ataúd, sacan al niño que ya llevaba cuatro días muerto y le ofrecen pan y vino.

En el cotejo de los textos, y dejando a un lado las características rítmicas y el aspecto musical de la cantiga, ausente en los testimonios de la *Colección Larrony*, las historias, en lo esencial, cuentan lo mismo: 1) las mujeres infértiles logran quedar embarazadas gracias a la intervención de la Virgen, luego de múltiples ruegos; 2) ambas realizan promesas (llevar al hijo en romería y darlo al servicio de la Virgen, respectivamente); 3) las mujeres incumplen las promesas; 4) muerte de los niños; 5) reconocimiento del error y arrepentimiento; 6) perdón de la Virgen y resurrección de los niños.<sup>113</sup> Sin embargo, cada texto guarda en sí la actualización de dos motivos que comparten, más allá del tiempo de composición, del género utilizado y del lugar de procedencia. Se trata, en un primer caso, del motivo de la mujer estéril, muy común en la literatura. De este motivo encontramos ejemplos conocidos dentro del mismo campo al

---

<sup>113</sup> Otro caso similar es el que se relata en la cantiga 21 conocido como “El hijo de la mujer estéril revive” o “Hijo restaurado a la vida”. Aquí también se trata de una mujer estéril, quien reza a la Virgen para quedar encinta. Nace el niño pero pronto muere de fiebre. Angustiada, la madre decide llevar al niño muerto a un monasterio y lo coloca ante el altar. Pide a la Virgen que lo resucite, lo que efectivamente sucede, ya que el niño vuelve a la vida. El estribillo de la cantiga dice: “Santa Maria pod 'enfermos guarir / quando xe quiser, e mortos resorgir”. (Véase The Oxford Database en: [http://csm.mml.ox.ac.uk/index.php?p=poemdata\\_view&rec=21](http://csm.mml.ox.ac.uk/index.php?p=poemdata_view&rec=21)).

que pertenecen los milagros, como el de santa Isabel, prima de la Virgen María, quien por intercesión divina queda encinta, de acuerdo con el relato bíblico del Nuevo Testamento (Lc. 1, 36-37). Un caso distinto, ya en la literatura española contemporánea, utilizará García Lorca para dramatizar el conflicto de la infecundidad, pero desde una perspectiva distinta, como lo muestra en *Yerma* (1934), donde el problema de la esterilidad lo tiene el esposo, Juan, y no ella. No obstante, el motivo está presente, aunque desplazado desde la mujer al hombre. El otro motivo es justamente el de la muerte prematura, que aquí tiene como variante el de deberse a un castigo divino ante el incumplimiento de una promesa: la mujer de la cantiga se niega a llevar a su hijo en romería a Tudía (v. 22) y Mariana Navarro, ama de la esclava mulata Ana, desiste de entregar al mulatillo a la Virgen, y ofrece, en su lugar, el peso de la criatura en cera. En su conjunto, los dos motivos estructuran el relato del milagro, en sus dos versiones, la de la cantiga alfonsí y la del testimonio de la *Colección Larrouy*. Además de los mencionados, otro motivo presente en los dos textos es el de la promesa no cumplida, estructuralmente dependiente de los anteriores. Esterilidad, muerte prematura y promesa no cumplida son el trípode sobre el que se construyen ambas historias.

Para otorgar verosimilitud a las historias, el sujeto textual que las construye da cuenta de datos precisos en ambos textos: de la mujer estéril de la cantiga se dice su procedencia, que incluye datos curiosos como el que vivía en la ribera del Guadiana (vv. 7-8). De la mujer del milagro de Catamarca, se dice que era una esclava, mulata, que se habría llamado Ana o Anastasia y que, debido a su estatus social (esclava), su ama hablaba por ella cuando se tenía que dirigir a la Virgen. En cuanto a la cantiga, interesan otros aspectos en la descripción de la mujer estéril, como las consultas a médicos y “per outras maestrías” (v. 10), así como la actitud de humildad cuando se presenta ante la Virgen (v. 14). Esa misma actitud está sobreentendida en la mulata Ana, implícita en su estatus social. Los detalles distintivos de la versión que se lee en la *Colección Larrouy* permiten una interpretación sociohistórica de la Catamarca de mediados del siglo XVIII y que, además, no están presentes en la versión de la cantiga. Por ejemplo, la condición de esclava de la mulata le impide suplicar a la Virgen no solo para lograr embarazarse sino también, posteriormente, por la resurrección de su hijo. Es una mujer sin voz. Debido a su condición, la palabra le es negada. Lo hace en su lugar su ama, Mariana Navarro. Es esta mujer, y no la madre, quien incumple su promesa, advierte del error y se arrepiente. El desplazamiento que se opera aquí desde la madre biológica (esclava) hacia la patrona (ama) permite advertir las relaciones asimétricas en la escala social, que traducen diferencias en otros niveles como el acceso a la tierra, el libre tránsito, el libre comercio y, fundamentalmente, el

acceso a la libertad de expresión. En efecto, la imposibilidad de la mulata de hablar por sí misma, de decidir por ella y por su hijo, señala que ambos, por su estatus de esclavos, no son considerados sujetos de derecho en el marco de la organización social de la época. Incluso hay un dato sorprendente en otro testimonio, dado por Martín de Pedraza (T. 38), quien informa que, habiéndose conocido la noticia de la muerte del niño, “*salio llorando la mulata con q’ su hijo era muerto*, y reconocido ser cierto, con muchas lagrimas arrepentida clamo la dha D.<sup>a</sup> Mariana a n<sup>ra</sup> señora” (320, cursivas nuestras). Es decir, Ana, la madre biológica, expresa su dolor con llanto, no con palabras, las que pronuncia solo Mariana. Pareciera que las palabras, incluso aquellas dirigidas a la Virgen en una oración o en una súplica, le están vedadas.

De regreso al motivo de la muerte prematura, también hay coincidencias que imprimen verosimilitud a ambos relatos. Por ejemplo, el signo de vitalidad de los niños resucitados, que se manifiesta en el pedido de comida, como se cuenta en la cantiga alfonsí: “*e pediu-lles que comesse, | e déron-lle pan e vinno*” (v. 41). El mismo detalle, ausente en el T.1 del milagro del mulato Juan, está presente en el T.48, en el que se lee que “*dando el cuerpo mayores muestras de ser verdaderam.<sup>te</sup> muerto, y perseverando la dha S.<sup>a</sup> y la madre cada una por su rumbo, en suplicas, y llanto, ofreciendolo â N<sup>ra</sup> S.<sup>a</sup> volvió a la vida el mulatillo, como de un sueño, y dandole el pecho lo tomo sin dar muestras de aber padecido quebranto alguno*” (1915, 349, cursivas nuestras). En cuanto a la promesa incumplida, ya hemos hecho referencia antes a su carácter de elemento clave en la matriz de cada milagro. Tanto el milagro de la *Colección Larrouy*, que nos ocupa, como la cantiga alfonsí, encarnan en sus respectivas historias el funcionamiento que tiene, para la comunidad en la que se insertan los hechos, el cronotopo de la sacralidad. Es en su particular concepción del tiempo, sagrado, no lineal y reversible, en el que los hechos maravillosos tienen lugar. Para el desarrollo armónico de ambas historias, la confluencia de dos motivos centrales, el de la mujer estéril y el de la muerte prematura, es funcionalmente esencial, ya que no solo configuran cada hecho narrado sino que permite la relación intertextual.

Tal como ya lo hemos mencionado, una de las particularidades de los milagros de la *Colección Larrouy* es su carácter de texto disperso, diseminado, es decir, en cada testimonio se encuentran diseminados los datos de cada hecho prodigioso. Es necesario, por lo tanto, leer todos los testimonios que hablan de un mismo suceso y unificarlos para hacerse de una idea completa. Atentos a esta necesidad, llaman la atención una serie de datos que incorpora el testimonio del propio mulato Juan, ya adulto, al hablar de su propio caso. Dice de sí mismo que:



dejando la madre [o sea, Ana, la esclava estéril] a este declar.<sup>te</sup>, Chico de pechos, echado en la hamaca, sano y dormido, salio y se fue al horno a cozer pan (...) la citada D.<sup>a</sup> Mariana [dice] q' p.<sup>a</sup> q. queria la Virgen al mulatillo, q' mejor seria darle otra tanta cera quanto tuviese el mulatillo de peso, y una alfombra (...) volvio la madre deeste declarante de â fuera y cuidadosa fue aver al hijo, y moviendolo, halló, ô le parecio estaba muerto, con lo q. lo levanto y conosio ciertam.<sup>te</sup> q' era difunto corrio ala sala llorando (...) no obstante, de ver, y tener por cierto q' estaba muerto, los q' alli se hallaban procuraron aplicarle bayetas calientes por si fuese algun mal biento la causa, y tal vez estuviese vivo, y en aquella priesa, i sin advertir, fue tal el calor, ô fuego, q' le aplicaron, q' le abrasaron las carnes sobre el mismo corazon en la tetilla izquierda, y alli tiene la señal mui clara y patente, de la quemadura (...) y despues de largas oras, dando el cuerpo mayores muestras de ser verdaderam.<sup>te</sup> muerto (...) volvio a la vida (...) como de un sueño, y dandole el pecho lo tomo sin dar muestras de aber padecido quebranto alguno (349).

Es interesante no solo el recuerdo que dice el testificante de lo que le contaron que sucedió con él sino la reconstrucción afectiva de algunas situaciones. Al hablar de su madre la describe como cuidadosa, que tuvo que dejarlo para ir a cocinar pan y reitera un dato que aparece en el testimonio anterior sobre el llanto de su madre como expresión de dolor. También es llamativo el relato de los remedios que le aplican, uno de los cuales le quema la piel y le deja cicatriz. Las denominadas “bayetas calientes”,<sup>114</sup> mal aplicadas, producen severas quemaduras en el cuerpo en niños de muy corta edad, debido a la delicadeza de su piel. El testimonio interesa también por la comparación del periodo en el que está muerto, al que describe como un sueño y que ya hemos tenido la ocasión de describir en el capítulo anterior.

### 3.5. Recapitulación

Hemos examinado la tematización de muertes tempranas en algunos romances y milagros publicados en el primer cuarto del siglo XX en Argentina, a partir de la localización y posterior cotejo de varios motivos literarios que, en su función de conectores intertextuales, han permitido establecer relaciones literarias entre textos de diferente procedencia, género y contexto de producción. Los motivos descritos, configurados en los relatos de la miraculística y de la mariología, así como en algunos romances de fuerte impronta hispana, en tanto elementos de frecuente aparición, operan como conectores intertextuales, y nos permiten leer

---

<sup>114</sup> Entre los significados que recupera el Diccionario de la RAE, se dice de *bayeta*: 1. f. Tela de lana, floja y poco tupida.

en clave comparativa textos del siglo XIII españoles junto a textos del siglo XVIII o del siglo XX en el noroeste de la Argentina. Como tales, van configurando dos movimientos semánticos complementarios: por un lado, la de ser germen de situaciones que están profundamente enraizadas en la naturaleza humana, cuya permanencia a lo largo del tiempo permite la relación intertextual; por otra parte, dado su carácter histórico, la de ser portadores de distintos significados, que responden a particulares contextos de producción. Unidad y variedad se reúnen en estas figuras recurrentes, que hemos descrito y explicado en romances y milagros, y que funcionan como condensadores de expresiones profundamente dolorosas del ser humano como las muertes tempranas, ya sea por martirio, por filicidio o por castigos injustamente impuestos.

En cuanto a los romances, el punto de apoyo lo hemos situado en dos textos recopilados en Catamarca que tematizan el martirio de santa Catalina, cuyo origen se remonta al siglo VI en adelante. El motivo central que hemos destacado es el del martirio, que en los romances está asociado al motivo del filicidio en la mayoría de los casos, y, en otros, al de la seducción demoníaca, aunque en este último caso funciona de modo diferente al descrito por especialistas como Elizabeth Frenzel. Sin embargo, la localización y cotejo de los motivos que operan en los textos no son, en sí mismos, el objeto del recorrido analítico, sino la búsqueda de los significados y sentidos que se ponen en juego en los romances a partir de la incorporación de estas unidades germinales que facilitan un desarrollo de la acción. Uno de los sentidos que instauran los romances, a través de la relación entre muertes tempranas y fe cristiana, es el de proponer un modelo de vida cristiana, expresado en el dolor como modo de alcanzar la vida eterna. Por ello, los textos funcionan como un enclave en el que cada historia encuentra una explicación en el marco de la fe cristiana, y nunca fuera de ella. Frente al martirio, no importa perder la vida sino conservar el camino expedito para la salvación eterna, recompensa por los sufrimientos soportados en la vida terrena. Jerárquicamente, el motivo del martirio es central. Junto a este, operan en diferente grado el motivo del filicidio y el de la seducción demoníaca, que sirve como apoyo para la exposición de las virtudes del seducido ante las acechanzas que lo tientan. El espaciotiempo que sostiene las historias está atravesado, y transformado, por una hierofanía, expresada en la presencia del ángel. Es esta misma presencia hierofánica la que cronotopiza las historias y las subsume en el cronotopo de la sacralidad. De este modo, tiempo, espacio, personajes y acciones trabajan conjuntamente a partir del cronotopo de la sacralidad, cuya manifestación más evidente es la ruptura del tiempo cronológico y lineal y la instauración de un tiempo sagrado, circular y reversible.

En cuanto a los milagros, la presencia de motivos es más rica. Hemos señalado cuatro motivos más: el motivo de la resurrección, el motivo de la mujer estéril, el de la promesa incumplida y el motivo de la mediación, expresado aquí particularmente en la imagen de la Virgen como *aquaeductus*. Para entender su funcionamiento textual, ha sido necesario volver la mirada hacia atrás y buscar antecedentes motivicos en la literatura en lengua castellana o galaico-portuguesa. Por ello, hemos trazado un breve recorrido por textos hispanomedievales, como las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el sabio o la noción de mediación, presente en los *Milagros* de Berceo. Desde el punto de vista genológico, el milagro como forma narrativa breve en Argentina, si bien coincidente en la mayoría de las características con el milagro literario medieval, guarda algunas diferencias con aquel. Una de ellas es su estatuto de texto-frontera, en el que se superponen características no solo procedentes de textos literarios sino también de textos históricos, testamentarios, notariales y eclesiásticos. El otro, el de ser un texto diseminado, que requiere y obliga al lector a una constante reconstrucción de sus partes para la configuración de una versión más amplia y completa de cada historia. Reconstrucción, además, que se va multiplicando y replicando en cada versión oral que añade o suprime detalles a cada milagro.

En síntesis, los dos tipos de textos, romances y milagros, operan como un reservorio de ideas, puntos de vista o visiones de mundo que los acercan más al contexto hispanomedieval que al propio contexto de producción. Esta constatación no es extraña, si se tienen en cuenta las características de la región NOA, con las que hemos abierto el capítulo, punto de partida para entender las textualidades, así como algunos de sus significados y sentidos.

En la necesidad de seguir las huellas<sup>115</sup> de algunos motivos, como el del martirio, dimos con un texto clave de la lírica de Federico García Lorca: el “Martirio de Santa Olalla”. Puestos en la tarea de observar su funcionamiento, tan distinto, aunque paradójicamente tan cercano a algunos casos hispanomedievales, la investigación nos ha exigido reconfigurar el rumbo trazado y no desaprovechar la variedad de textos alrededor de muertes tempranas que nos ha legado el

---

<sup>115</sup> Usamos reiteradas veces, a lo largo de este trabajo, el término “huella”. Ya lo hemos hecho en el capítulo anterior y aparecerá de manera asidua en adelante. Salvo aquellos casos en los que la palabra es portadora de un significado lato, amplio, como sinónimo de “indicio, rastro o señal” (véase *s.v.* huella en el DRAE, en línea), el resto de los usos queda restringido, en el marco del comparatismo y de los fenómenos de la intertextualidad, al significado específico que le otorga Derridá y que explica en detalle Martínez Fernández (2001, 69-71): “En la práctica, la *huella* llevaría a la lectura de un texto desde cualquier otro texto, puesto que toda lectura está repleta de huellas de otras lecturas pasadas. Un texto como huella no sería una lectura única, sino una pluralidad de lecturas. La *huella* leería el texto desde cualquier otro debido a la infinidad de relaciones textuales que se originan en la posición histórica del texto y del sujeto y en el carácter mismo del ‘para luego’ de la huella, que abre el texto a la infinidad de relaciones textuales” (70). Aparecerá específicamente con este sentido en varios pasajes de los capítulos 4, 6, 7 y 8.

poeta granadino. La profusión de textos que las tematizan, en el marco de la obra completa de este autor, así como la multiplicidad de motivos asociados, fundamentan un recorrido específico y en detalle por su obra lírica. Pero no es solo esta la única razón. En la obra lírica de García Lorca hay una recuperación poética de la infancia, cuyas modulaciones permiten trazar relaciones, describir desplazamientos y establecer contactos tanto de tipo intratextual como intertextual. El capítulo siguiente, que combina metodológicamente dos cortes, el sincrónico y el de las afinidades personales, está dedicado a la tematización de muertes tempranas en su obra lírica.

## CAPÍTULO 4

### MUERTES TEMPRANAS EN LA POESÍA DE GARCÍA LORCA. UNA LECTURA

Yo solo y errante evocaba mi infancia...

*Federico García Lorca*

La Muerte es, pues, en Lorca un tema esencial.  
Ninguna de sus obras señeras se libra de este  
escalofrío.

*Guillermo Díaz-Plaja*

#### 4.1. Recuperación poética de la infancia

En un ensayo publicado en 1954 Julio Cortázar reflexiona sobre el acto poético, al que considera un camino alternativo y diferente al conocimiento científico para la aprehensión de la realidad. Allí postula que toda poesía es fundamentalmente imagen, y que el poeta, al que hermana con el mago, “se *traspone* poéticamente al plano esencial de la realidad” (1994, 285) con el fin de aprehenderla. En ese contexto, cita dos versos de García Lorca: “yo no soy un poeta ni un hombre ni una hoja / pero sí un pulso herido que ronda las cosas del otro lado”.<sup>116</sup>

El ensayo, titulado “Para una poética”, intenta demostrar que el poeta tiene la voluntad de posesión ontológica, y que no quiere las cosas sino la esencia de ellas. Es esa voz, que se define como “un pulso herido” y cuyo objetivo es la posesión ontológica del mundo, la que encontramos detrás de cada uno de los diez poemas lorquianos seleccionados que tematizan muertes tempranas. En efecto, las muertes tempranas, como variante temática de la muerte en tanto tema global, está presente en siete poemarios de García Lorca, a los que hay que sumar un octavo conjunto reconstruido después de la muerte del poeta. De este modo, el tema recorre los poemarios *Canciones*, *Poema del cante jondo*, *Romancero gitano*, *Diván de Tamarit*, *Seis poemas galegos*, *Poeta en Nueva York*, *Sonetos* y los textos reunidos en el apartado *Primeras canciones, sección II de Poemas sueltos*.<sup>117</sup> En cuanto al aspecto cronológico, el corpus lorquiano sobre el tema de nuestra

---

<sup>116</sup> “Poema doble del Lago Eden” (vv. 34-35), en *Poeta en Nueva York* (1940). Sobre las vicisitudes de la colección de poemas, así como de la época de la que datan, haremos una mención más detallada cuando nos refiramos al poema “Niña ahogada en el pozo” en este capítulo. Un estudio crítico del poema puede leerse en Aguilar Álvarez Bay 2004.

<sup>117</sup> El segundo volumen de *Obra completa* incluye “Poemas sueltos” (que está subdividido en cuatro secciones, entre las que se encuentra la sección II, poemas publicados entre 1917 y 1936 y que nosotros hemos consultado), y “Otros poemas”, básicamente Apéndices a los libros ya conocidos del poeta.

investigación incluye composiciones escritas a partir de 1921 y se extienden hasta 1936, lo que convalidaría la hipótesis de que las muertes tempranas son un tema de interés sostenido a lo largo de toda su producción poética. El recorrido que trazamos intentará demostrar esta suposición.

En su conjunto, los poemas son una muestra de esa voz poética que busca incesantemente trasponerse a otro espaciotiempo en el que la palabra no solo crea lugares de evocación y recuperación de la infancia, sino que los reedita y los vuelve presente. Un espaciotiempo sagrado, manifestación clara del cronotopo de la sacralidad presente en el conjunto de poemas, que escapa a la linealidad diaria, y abre una posibilidad para la posesión ontológica de la que habla Cortázar. Si ubicamos los versos de Lorca en el contexto de producción del poema del que han sido extraídos, y especialmente desde los aspectos temáticos que propone el libro del que forman parte (*Poeta en Nueva York*), advertiremos el peso que guardan con respecto al tema que indagamos, pues “en ninguna creación lorquiana hay tanta muerte –y muerte muchas veces sin esperanza–, tanto sufrimiento, tanta angustia represada, como en estos poemas”, según afirma en la “Introducción” al segundo volumen de la obra completa García-Posada (2008, II, 64).<sup>118</sup> De hecho, entre los varios asuntos que se tematizan en el libro *Poeta en Nueva York* se encuentra el del paraíso perdido, motivo que se ilustra poéticamente por contraste, es decir, la infancia perdida frente al presente desencantado.<sup>119</sup>

Nos referimos a infancia, y no a niñez o a los niños y niñas, apoyados en la distinción que propone Daniel Link en su artículo “La infancia como falta” (2014). Allí Link recupera, entre otros, el concepto de infancia de Agamben, para quien esta es una “original dimensión histórico-trascendental del hombre” (...). “Por eso la infancia del hombre puede identificarse con el origen de la experiencia y de la historia” (párr. 5).<sup>120</sup> Link postula, en el marco de la literatura argentina rioplatense, a Alejandra Pizarnik como la gran poeta de la infancia. Y afirma: “Como Sigmund Freud mucho tiempo antes que ella, Pizarnik suscribe a la teoría de la

---

<sup>118</sup> Salvo indicación contraria, toda vez que citemos la obra de Federico García Lorca lo haremos de la edición de la *Obra completa* (2008) al cuidado de Miguel García-Posada y publicada por Akal. Como los siete volúmenes que la componen han sido reeditados en 2008, para unificar las citas y evitar confusiones, indicaremos el número del volumen en romanos y luego el número de página. Por ejemplo, el “Poema doble del Lago Edem” será indicado así: II, 277-278. Para mayores detalles, véanse las *Referencias bibliográficas*.

<sup>119</sup> “Al hilo de la conferencia-recital, su único canon textual seguro, cabe describir, si bien sumariamente, *Poeta en Nueva York*. La soledad personal acompaña al viajero que acaba de llegar a la ciudad inmensa. Su soledad se intensifica al contacto con un mundo sin sentido, de angustia y muerte, y recuerda la infancia granadina de formas plenas, que contrasta con crudeza con este universo sin significado, de simples apariencias (...) Esta infancia perdida era la inocencia, la plenitud suma” (García-Posada 2008, II, 75).

<sup>120</sup> “A menudo se confunde la infancia (un estado de la imaginación) con los niños y las niñas, que son quienes vivirían con mayor libertad en ese estado” afirma Link en el resumen de su artículo.

recapitulación, según la cual el individuo repite los principales estadios de la evolución de la especie (la ontogenesis resume la filogenesis) y por eso escucha en el poema (...), al mismo tiempo, la voz de la infancia de la humanidad y la del individuo” (párr. 14). La tesis de Link podría extrapolarse a la literatura española peninsular de las primeras décadas del siglo XX en la figura de García Lorca, quien, a través de su poesía, intenta una recuperación poética de la infancia (entendida en el marco de la teoría de la recapitulación a la que refiere Link, a propósito de Pizarnik). Siguiendo esta dirección, deberíamos admitir que, como Pizarnik, Lorca encuentra en el poema no solo la voz de su propia infancia sino también la voz de la infancia de la humanidad. No se trata de una poesía (únicamente) autobiográfica situada en la infancia sino de la búsqueda incesante de los universales humanos que atraviesan a toda la humanidad a lo largo del tiempo. Ante esta hipótesis de lectura, nos preguntamos cómo opera el poeta para trasponerse al plano esencial de la realidad, una realidad que se muestra ambivalente y contradictoria en los poemas. Una de las maneras es provocar un desplazamiento del foco de atención desde lo temático hacia lo formal del poema. El desplazamiento quita centralidad al aspecto temático, al contenido, y refuerza los modos de decir del discurso poético. Este movimiento puede ejemplificarse en el poema “Candil”, cuyo foco no está puesto, como lo indica su título, en el gitanito muerto sino en la luz de una vela.

### **Candil**

¡Oh, qué grave medita  
la llama del candil!

Como un faquir indio  
mira su entraña de oro  
y se eclipsa soñando  
atmósfera sin viento.

Cigüeña incandescente  
pica desde su nido  
a las sombras macizas,  
y se asoma temblando  
a los ojos redondos  
del gitanillo muerto.

(I, 355)

La prosopopeya de la luz de una vela contrasta con el cuerpo inerte del gitanito. No hay

en la escena elementos de dolor ni de angustia. Solos el candil y el cuerpo del niño muerto. Y en la personificación del candil, la curiosidad expresada en la forma temblorosa de asomarse a los ojos del niño. El desplazamiento focal hacia el candil pone en segundo plano el cuerpo muerto, ubicado en las sombras. No hay lágrimas, ni llanto, ni congoja. Se trata, como en pintura, de un cuadro de naturaleza muerta. La voz del poeta acompaña al lector a mirar desde la llama de una vela, con cuya tenue luz rompe las sombras, la muerte triste en los ojos del niño. Se trata de una retórica particular, que consigue desplazar la mirada desde lo temático (la muerte en sí) hacia lo pragmático (uso y desplazamiento de deícticos y, aquí, el uso particular de la tercera persona) y generar en el lector/oyente la ilusión de estar frente a un cuadro/estampa *naïf* (volveremos más adelante a referirnos con mayor detenimiento a este texto).

En síntesis, los dísticos citados por Cortázar manifiestan la voluntad del poeta de no cesar en la búsqueda de aprehensión de una realidad distinta a la cotidiana y evidente. Opera, para ello, en una inversión de planos a través de los cuales no se enfatiza en el dolor o en sus afecciones concomitantes sino en aspectos tiernos y amigables. Se podría decir que, doloroso en su asunto, el poema privilegia la ternura en el modo de decirlo. No importa tanto el qué se dice (la muerte en sí) sino el cómo se dice esa muerte. Esta mirada de la infancia como espaciotiempo peculiar encuentra ejemplos a lo largo de toda su obra. El recorrido que haremos tenderá a mostrar cómo se ficcionalizan las muertes tempranas en varios de sus libros de poemas,<sup>121</sup> y cómo estas se constituyen en un eje central en el marco general de un tema recurrente y clave de toda su obra: la muerte. En el recorrido, que comprenderá exclusivamente textos de García Lorca, haremos referencia somera a un poema de Rafael Alberti. Atentos a las condiciones de producción textual y a las relaciones intertextuales con un poema de Lorca, le dedicamos algunas líneas.

No nos demoraremos en la vida del poeta, ya que no es el objetivo de este asedio por apenas diez poemas de su vasta producción. Ni tampoco nos proponemos buscar analogías entre su vida y los mundos creados en sus poemas. Entre las biografías de las que se disponen actualmente, las hay detalladas como la clásica de Ian Gibson (*Federico García Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York [1898-1929] y 2. De Nueva York a Fuente Grande [1929-1936]*)<sup>122</sup> así como

---

<sup>121</sup> Si bien las muertes tempranas también se encuentran tematizadas en los textos teatrales, nos circunscribimos aquí exclusivamente a textos líricos y lírico-narrativos.

<sup>122</sup> Además de las biografías de Armero (1998) y Stainton (1999), están los trabajos de Arturo del Hoyo, García-Posada, C. Maurer y otros que han editado sus obras completas. Para un catálogo más detallado, véase la pestaña “Bibliografía de Federico García Lorca” en el *Portal* del Cervantes Virtual. El ensayo de Gibson *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca* (1998) es una versión basada en la biografía que hemos mencionado, cuyos



otras, sintéticas y muy didácticas, como las que ofrece el *Portal Federico García Lorca* alojado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes entre los materiales recientes y en constante actualización, o textos clásicos como la *Antología comentada* a cargo de Eutimio Martín (1988), quien centra su estudio en el motivo de la frustración como eje de la vida y obra de García Lorca. Solo habremos de valernos de aquellos datos precisos que nos sirvan de soporte específico para el análisis de los textos. A estas se suma una ingente cantidad de aportes, datos, estampas y un prolongado etcétera que van desde los familiares del poeta a sus amigos e incluso a sus detractores. Ese material, casi inmanejable para quien no es experto en su vida y obra, está disperso en parte en ensayos, tesis, actas de congresos, colecciones y casas-museos, y en parte en la Internet.<sup>123</sup> Para retomar la idea anterior, nos demoraremos en la recuperación poética de la infancia, no necesariamente de *su* infancia, aunque haya elementos que estén en la frontera entre una y otra.

#### 4.2. Corpus lorquiano sobre muertes tempranas

Como lo hemos indicado antes (§ 1.2.1.2.), el corpus lorquiano sobre muertes tempranas que revisamos está compuesto por diez poemas, que ameritan una breve justificación. Ante todo, insistimos en señalar que se trata de una muestra acotada al género lírico, ya que la muerte es uno de los temas nucleares de toda la obra del poeta granadino. Aquí, dentro de este marco general, atenderemos solo a las “muertes tempranas”, según ya hemos precisado en el primer capítulo. El recorrido, por lo tanto, no busca la exhaustividad de un análisis que se apoyará, aunque no de manera excluyente, en los aportes de la estilística, sino que se vale de los elementos que aporta este método para destacar aquellos motivos que actúan como conectores inter e intratextuales.<sup>124</sup> No son los únicos textos que debemos a Lorca y que tematizan muertes

---

volúmenes 1 y 2 datan de 1985 y 1987, respectivamente. García-Posada también enlista varias biografías (2008, I, 115).

<sup>123</sup> [http://www.cervantesvirtual.com/portales/federico\\_garcia\\_lorca/presentacion/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/federico_garcia_lorca/presentacion/) (consultado en julio 2020). La realización del portal está a cargo de la fundación que lleva su nombre y ofrece un útil y variado conjunto de materiales de acceso público así como enlaces a sitios de interés como el Centro Cultural, el Patronato Cultural y la Residencia de Estudiantes, entre otros.

<sup>124</sup> Admitiendo el carácter inaprensible de todo poema, el método que propone Luján Atienza (1999), y que nosotros usamos aquí, se asienta en la tradición de la estilística. “A la estilística se le puede reprochar el quedarse meramente en un nivel lingüístico, pero hay que tener en cuenta que en este nivel descansa toda posterior interpretación bajo los presupuestos que queramos” (13), asegura su autor, tomando palabras de García-Posada. Asegura este mismo crítico que “Generalmente, detrás de todo método de análisis de textos hay una teoría que lo sostiene. He procurado no adscribirme a una teoría concreta, que muy seguramente establecería un *a priori* de la interpretación; sin embargo, reconozco, con otros autores (Carlos Reis, 1979: 39), que hasta ahora el método más completo y el que mejores resultados ha dado a la hora de abordar un poema es el análisis estilístico” (13). Sin dudas, es una afirmación muy discutible; sin embargo, hemos decidido valernos de los aportes que ofrece Luján Atienza ya que, en vistas de superar algunas limitaciones de la estilística tradicional, incorpora, entre los

tempranas. Además de los mencionados, encontramos fragmentos en textos teatrales, que bien podrían haberse sumado a la muestra, aunque no agregarían novedad ya que son ejemplos de motivos que estudiaremos con detalle en el corpus recortado. Por ejemplo, en *Así que pasen cinco años* (1931) hay una escena entre el niño y el gato muertos (V, 180-188). En solidaridad con esta escena pueden leerse varios fragmentos de *Yerma* (1934), que persiguen la puesta en escena de un drama agudo alrededor de la maternidad, expresado en las modulaciones de “niño nacido y muerto”, y “niño que no puede llegar a ser”. Y de dos perspectivas: la maternidad truncada y la maternidad irrealizable. A propósito de la primera de las obras, Rosanna Vitale afirma: “El conflicto dramático aumenta con la entrada en escena del niño muerto, el niño que no puede nacer. Este advenimiento da lugar al desahogo de la angustia del Joven: ‘Sí, mi hijo... Aplasta las naricillas en el cristal de mi corazón y, sin embargo, no tiene aire’. Son palabras que, en forma distinta, salen de la boca de Yerma” (1991, 49). En el texto teatral, el Niño se queja porque “me duele el corazón (...) porque no anda” (V, 180). La muerte repentina y la conciencia de haber dejado de ser del Niño lo hacen decir más adelante:

### Niño

(Llora)

Yo no quiero que me entierren.

Agremanes y vidrios adornan mi caja;

pero es mejor que me duerma

entre los juncos del agua.

Yo no quiero que me entierren. ¡Vamos pronto!

(V, 184)

Aquí la figura del niño muerto funciona dramáticamente como elemento dependiente del conflicto que expresa el Joven, cuyo “amor oscuro” (en referencia a la homosexualidad) lo hace proferir en llanto por el hijo que nunca nacerá.<sup>125</sup> Algunos críticos han visto este conflicto (el

---

niveles del método, el pragmático, un acierto que permite pensar cada poema como un acto de comunicación, y que es, en definitiva, el nivel en el que nosotros más nos apoyamos aquí. No desconocemos las recomendaciones que hacen, entre otros, Garrido Gallardo, quien en el *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales* (DETLI) (2015) que dirige, afirma, refiriéndose a la entrada “Estilística” (archivo digital PDF descargable), que “Nadie negará, empero, la utilidad de seguir realizando análisis estilísticos con tal de que se acepten de antemano los límites de su alcance y lo provisional de sus conclusiones” (29). Por ello, y sin entrar en disquisiciones que exceden nuestros propósitos, remitimos a las fructíferas discusiones que han planteado Martínez-Bonati 1978 y 1981; Mignolo 1980 y 1981 y, especialmente, Pozuelo Yvancos 1994, al referirse a la obra de arte literaria como acto de habla. El DETLI está disponible en el enlace <http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/>.

<sup>125</sup> En el apartado “En el jardín de las toronjas de luna [fragmentos]” (*Suites*), dos poemas ficcionalizan este asunto: “Arco de lunas” y “Cancioncilla del niño que no nació”. En el primero prevalece la voz del sujeto textual y no del niño, de quien apenas escuchamos en dos brevísimas intervenciones. A diferencia de este, la voz del

de no poder procrear un hijo) expresado de otro modo en *Yerma*, donde se pone en escena la “tragedia” de la infecundidad, aunque las interpretaciones distan de ser coincidentes en torno a este asunto o al de la esterilidad, como lo explica en la “Introducción” al volumen III de *Obra completa* García-Posada (2008, III, 9-87).

Otros textos que bordean el problema de las muertes tempranas son “Degollación de los inocentes”, “Degollación del Bautista” y “Santa Lucía y San Lázaro”, publicados en *Poemas en prosa* (1927-1928), libro inconcluso. Los tres textos, al parecer, forman un núcleo compacto con eje en el campo bíblico como trasfondo. Añadamos a esta mención el poema 4 (“Al estanque se le ha muerto...”) de los “Nocturnos de la ventana” (*Canciones* 1921-1924), y la no menos reveladora dedicatoria a “la maravillosa niña Colomba Morla Vicuña, dormida piadosamente el día 12 de Agosto de 1928” (I, 513), que el poeta agrega al conjunto “Canciones para niños”, dentro del mismo libro, y que confirma su constante interés por las muertes tempranas. Estos textos o fragmentos son muestras de motivos recurrentes que, siendo transversales a toda su poesía lírica, hemos de ejemplificar con otros poemas. Como ya ha quedado indicado en el primer capítulo, los poemas que analizaremos son: “Canción de cuna para Mercedes muerta”; “A Mercedes en su vuelo”; “Romance de la luna, luna”; “Martirio de Santa Olalla”; “Gacela del niño muerto”; “Casida del herido por el agua”; “Niña ahogada en el pozo”; “Noiturnio do adoescente morto”; “Candil” y “Narciso”. Tanto la procedencia de los textos como las relaciones temáticas entre ellos se irán indicando a medida que nos adentremos en el análisis. En su conjunto, la muestra es un ejemplo de reiteración temática a través de pocos motivos nucleares y de múltiples variaciones.

Cuando Guillén (2005) advierte que “el tema no es todo el contenido. No es lo que dice el poema, sino aquello con lo cual o desde lo cual se dice” (231), alude a la reiteración como fenómeno a través del cual un mismo tema encuentra dinamismo. Y cita como ejemplo las *Suites* (1920-1923) de García Lorca, que recuerdan –dice– al *Lunario sentimental* (1909) de Leopoldo Lugones “y otras series integradas por el pretexto de un común motivo” (232). Con esta mención, Guillén ejemplifica el aserto de que “tema ahí implica forma”, es decir, “desde tal punto de vista las diferencias y profundizaciones que reúnen un manojo de poemas se aproximan mucho a los momentos sucesivos de una misma composición, sobre todo a las reiteraciones y [a] los paralelismos propios de cierta poesía de corte popular” (232). Una parte importante de la poesía lorquiana puede funcionar como ejemplo de esta tesis. Algunos de sus

---

sujeto textual de la “Cancioncilla...” es la voz del niño que no nacerá. Los poemas tienen directa relación con el motivo de la frustración, tema que ha desarrollado Eutimio Martín.

poemas se muestran como reiteraciones, ampliaciones, fases o etapas de un mismo motivo, y exceden por cierto al libro *Suites* que cita Guillén. Se podría postular, incluso, que es una característica compositiva que atraviesa toda su obra. En otros términos, el tema aparece subordinado a la forma y a sus múltiples variaciones. Un modo de lograr este propósito se revela en la recurrencia de pocos motivos que funcionan como conectores intratextuales, es decir, al interior de su propia obra y de cada poema, y que actúan también como conectores intertextuales. Bajo esta premisa, postulamos una lectura de la poesía lorquiana que parta de la identificación de motivos nucleares alrededor de los cuales se puedan agrupar varios poemas, ya sea porque estos funcionan como variaciones de un mismo tema, ya sea porque desarrollan características universales de la infancia, como la ingenuidad o la curiosidad. El abordaje analítico que proponemos desarrollar aquí parte de este supuesto.

### 4.3. Motivos líricos o microtextuales

Como ha quedado expuesto antes (§ 1.5.2.2.), la mayoría de los tematólogos excluye a la lírica del estudio de temas y motivos por considerar que el género carece de fábula. Por ello, algunos proponen la identificación de motivos “líricos”, es decir, “toda una serie de elementos microtextuales que constituyen una parte esencial del entramado poético del discurso lírico” (Naupert 2001, 113), los que tienen la capacidad de entroncar con la noción de motivo en el sentido de constelaciones enraizadas en la naturaleza humana (*Motiv I* en la terminología de Jost) y que suelen, por lo general, ser portadores de un carácter no intelectual sino emocional en la lírica pura<sup>126</sup> (que Jost denomina *Motiv II*; véase cap. 1, nota 38). Estos motivos líricos o elementos microtextuales “desempeñan respecto del poema que los contiene una *función de unidades estructurales* similar a la de los componentes motívicos que intervienen en la construcción de fábulas narrativas o intrigas dramáticas” (2001, 113, cursivas nuestras). Este tipo de motivos “abarca, en principio, todo el conjunto de unidades motívicas microtextuales sin tomar en consideración las diferencias genéricas” (113), y en su faceta microtextual

son condensaciones expresivas y emocionales del lenguaje poético, aunque también asumen una función importante en la estructuración del texto lírico (construcciones

---

<sup>126</sup> Con la denominación “lírica pura” o “poesía pura” nos referimos al concepto crítico literario que designa con esta expresión una poesía que hace abstracción de todo lo anecdótico, en el sentido que lo expresa León Felipe en los “Prologuillos” a *Versos y oraciones de caminante* y que Lorenzo Jiménez Rodríguez (2004) explica como “la creación de un nuevo clima (se refiere específicamente a la poesía española de principios del siglo XX) en el que los poetas proclaman la necesidad de desnudar al verso, de mantener, antes que cualquier criterio de composición formal, su fidelidad a la comunicación poética”.

metafóricas y simbólicas, redes de imágenes, isotopías motivicas, *leitmotiv*) (Naupert 2001, 118).

La identificación, en un conjunto acotado de textos, de las isotopías motivicas que permitan describir el comportamiento hacia dentro de cada poema, así como hacia otros poemas de la serie, es clave para avanzar en el análisis. Por ello hemos de determinar antes las cadenas o complejos motivicos que actúan como estructurantes de la serie de los poemas elegidos para estudiar las muertes tempranas en la poesía lorquiana. Se trata, como lo hemos indicado antes (§ 2.3.3.2.), de identificar, en el nivel textual, una cadena solidaria de significación, y reconstruir las isotopías semémicas (horizontales) y metafóricas (verticales) que hagan posible una lectura coherente del poema (Luján Atienza 1999), así como la determinación del tema que este presenta.

Sin embargo, el caso de la poesía de García Lorca adquiere algunas particularidades en las que es necesario detenerse antes. Como lo hemos indicado en su momento, el corpus objeto de análisis comprende una importante cantidad de textos de este poeta y marcan una evidente diferencia cuantitativa con respecto al resto de autores. ¿Cuáles han sido los criterios para la incorporación de diez poemas? Ante todo, no se trata de una predilección personal por el poeta o su obra, sino por la alta tematización de muertes tempranas que hay en ella. Además de esta razón, de fácil comprobación a través de la lectura, el corpus lorquiano permite un recorrido amplio por gran parte del esquema de clasificación que Naupert construye a partir de la configuración textual de los elementos temáticos que comprenden tanto los elementos temáticos humanos (personajes y tipos) así como los elementos temáticos no humanos (expresados en la tematización del tiempo, del espacio o de objetos, ya sean animados o inanimados). Lo que en textos y pinturas de otros autores es expresión de uno de estos, en Lorca lo es de varios, lo que da cuenta no solo de la exploración temática amplia sino de las múltiples perspectivas que su lírica ofrece. La adhesión al modelo de Naupert obedece a su funcionalidad y generalidad, aunque ello no significa que no desarrollemos nuestras propias adaptaciones y/o ampliaciones. Prescindimos de la transcripción del cuadro de síntesis de la clasificación y remitimos a su libro (2001, 124-125), no sin antes recuperar la observación de esta crítica cuando afirma que “es imposible encerrar la materia temática de la literatura en cajones con pegatinas clasificadoras, ni siquiera es posible enumerarla, ya que es tan rica como la vida misma” (121). Lo que no quita que sea operativamente válido un intento de clasificación, más allá de las discusiones, correcciones, rechazos o ampliaciones que este genere.

#### 4.4. Complejos motivicos estructurantes

Para la clasificación de los complejos motivicos presentes en la lírica lorquiana disponemos de varios criterios, entre los cuales podemos mencionar los siguientes: genológico (dentro de la lírica, las subdivisiones que este género admite); simbólico; causal (que permite reunirlos según cuáles sean las causas por las que los niños y adolescentes mueren) y motivico. De acuerdo con nuestro interés para la presente investigación, este último criterio nos parece el más apropiado, ya que temáticamente nos permite seguir el curso de un motivo específico, sus cambios y variantes así como su desarrollo dentro de la producción poética del autor. Al mismo tiempo, este criterio favorece la inclusión de los anteriores, ya que el desplazamiento o la reiteración de uno o varios motivos permite hablar de elemento simbólico recurrente, de causas reiteradas (como la muerte por ahogamiento, por ejemplo) o de las subversiones que un motivo permite realizar alrededor de un determinado subgénero literario (como los desplazamientos semánticos que observaremos y describiremos de las *gacelas* y *casidas*, provenientes de la poesía árabe).

Valiéndonos del último criterio, hemos organizado el recorrido de los poemas de Lorca en cinco complejos motivicos: a) el complejo cuna-barca-ataúd; b) el complejo alas-vuelo-viaje; c) el motivo del agua y sus derivaciones, d) el motivo del martirio (del que ya nos hemos ocupado en el capítulo anterior) y e) el motivo de la luz. No todos encuentran idéntico desarrollo y hay una evidente preferencia del autor por unos más que por otros. Tanto en su conjunto como en su funcionamiento individual, los motivos que relevamos tienen una función estructurante, que los convierte en claves para el sentido del poema. A diferencia del uso observable en su poesía, en el teatro los motivos relacionados con las muertes tempranas tienen una función generalmente subsidiaria.

Si acordamos con García-Posada en que los temas lorquianos son pocos, pero nucleares (2008, I, 41), es indudable que uno de ellos es la muerte. En esta dirección, entonces, podríamos decir que las muertes tempranas se manifiestan como una variante temática y, como tal, suponemos que podrían rastrearse a lo largo de toda su producción. En una lectura rápida, este asunto se muestra con mayor énfasis en la obra de madurez: el de *Poeta en Nueva York* (al que hemos hecho referencia antes), como también en el de *Diván del Tamarit*.<sup>127</sup> Es necesario, por

---

<sup>127</sup> Seguimos el criterio de García-Posada en *Obra completa* para la denominación de este libro, el que, a su vez, respeta los autógrafos y la portadilla del manuscrito del propio Lorca (véase García-Posada 2008, II, 739-751, en especial 742).

ello, contextualizar cada texto, para lo cual entenderemos contexto aquí como contexto de producción, esto es, aquellos elementos que rodean al texto y que, como tal, incluyen elementos internos (el resto de poemas que acompañan al libro, las otras obras del poeta) y elementos externos como los biográficos, de historia de la literatura, ideas estéticas de la época o cánones estéticos vigentes, e inclusive aquellos textos que, no siendo del autor, encuentran lugar en la textualidad de un poema específico a través de la cita o de la alusión, formas que pertenecen a la intertextualidad (Genette 1989; Martínez Fernández 2001).

#### 4.4.1. *Cuna-barca-ataúd: el viaje marítimo de los niños muertos*

##### 4.4.1.1. Asociados a la nieve en García Lorca

En el capítulo 2 hemos explicitado el funcionamiento del complejo cuna-barca-ataúd en el poema “Canción de cuna para Mercedes muerta” (→ § 2.3.3.2.). Apoyado en dos isotopías que permiten una lectura horizontal, el texto actualiza dos motivos de amplio desarrollo en la literatura occidental y cuyo rastro podemos seguir hasta la literatura clásica. La imagen del sueño como metáfora de la muerte y la de la barca como medio a través del cual el fallecido realiza el último viaje son puestos al servicio de una metáfora clave en este poema: la barca es sueño. En cuanto al sueño, es de larga tradición en la literatura occidental la relación que se establece entre este y la muerte. Solo para recordarlo, Thánatos e Hipno aparecen en *Iliada* como hermanos, “y esta genealogía es adoptada por Hesíodo, quien hace de estos dos genios los hijos de la Noche” (Grimal 1989, 491). Por ello, es muy común encontrar estos elementos asociados. En lugar de hablar de muerte, se habla de sueño. Y esto es particularmente interesante cuando se habla de muertes tempranas. De este modo, el poema aglutina en sí los motivos del viaje, del sueño y el descanso y, finalmente, el susurro que rompe el silencio de la muerte. El complejo motivico acentúa las nociones de descanso-viaje-muerte, trípode sobre el que se apoya el arrullo y el susurro que tranquilizan al niño, idea que está adelantada en el mismo título del poema.

El texto, “publicado entre las poesías inéditas que acompañaban a la primera edición del *Diván del Tamarit* (1940)” (García-Posada II, 779) y actualmente parte de *Poemas sueltos II* [1917-1936], está fechado en 1936 y fue escrito por García Lorca en ocasión del fallecimiento de Mercedes, hija de los condes de Yebes, Eduardo de Figueroa y Alonso Martínez (1899-1984) y Carmen Muñoz Roca-Tallada (*Fig. 2*), junto al poema “A Mercedes en su vuelo”, al que nos referiremos luego. Además de los elementos que ya hemos mencionado, el poema incorpora sutilmente un elemento clave en la configuración simbólica del texto, que remite a la tradición

literaria española inmediata: la nieve. El verso 5, que describe a Mercedes, dice: “Cuerpo de tierra y de nieve”. La nieve como símbolo igualador de vivos y muertos tiene un antecedente inmediato en la narrativa unamuniana. En *San Manuel Bueno, mártir* (1933), Unamuno relata el conflicto de fe de un sacerdote que no cree en la resurrección de los muertos. Escrita en primera persona, la novela es un testimonio, una confesión, sobre la vida de san Manuel Bueno, párroco de la aldea de Valverde de Lucerna. Ángela Carballino, narradora y testigo de los pormenores por los que atraviesa el cura Manuel, escribe a sus 50 años lo que vivió cuando era apenas una adolescente, y testifica sobre lo que ella conoce del sacerdote. Al finalizar la novela, Ángela dice:

Y al escribir esto ahora, aquí, en mi vieja casa materna, a mis más que cincuenta años, cuando empiezan a blanquear con mi cabeza mis recuerdos, está nevando, nevando sobre el lago, nevando sobre la montaña, nevando sobre las memorias de mi padre, el forastero; de mi madre, de mi hermano Lázaro, de mi pueblo, de mi san Manuel (...) *Y esta nieve borra esquinas y borra sombras*, pues hasta de noche la nieve alumbra. (1993, 147, cursivas nuestras)



Fig. 2. Imagen de Mercedes, en una foto familiar publicada en Hemeroteca del diario ABC de Madrid el 03/08/1963 (2020, 05 de agosto). En la imagen, Mercedes es la primera de la izquierda, abajo.

En la novela la nieve representa simbólicamente la idea de igualación de vivos y muertos. Borra las diferencias y pone a unos y a otros en un mismo nivel. El verso del poema de Lorca “Cuerpo de tierra y de nieve” recupera un doble valor simbólico. Por una parte, es símbolo de la vida misma en su efímera esencia, de existencia perentoria, pero añade el valor de elemento



igualador. Siendo tierra y nieve, todos los mortales quedan, bajo el rasero de la muerte, igualados.<sup>128</sup>

Otro antecedente inmediato en el que se observa un valor simbólico similar de la nieve se encuentra en *Campos de Castilla* (1912) de Antonio Machado. En “El hospicio” la nieve, al caer y cubrir todo el paisaje, expresa la igualdad de todas las cosas y la desaparición de las diferencias. En el poema que comienza “Al borrarse la nieve, se alejaron...”, en cambio, Machado incorpora la noción de renacimiento de la vida una vez que la nieve desaparece. De regreso al texto de García Lorca, es posible postular que el desarrollo metafórico del poema, en términos de la teoría de la recapitulación, es un ejemplo de síntesis ontogénica que resume, al mismo tiempo, la filogénesis.<sup>129</sup> Al igual que con Mercedes, un día estaremos dormidos y nos alejaremos dormidos; seremos tierra y nieve, y una canción de cuna será el arrullo para nuestro viaje, que otros repetirán como un ritual. Así, en la lectura de las isotopías horizontales (semémicas) se construye una asociación entre cuna-barca-ataúd, y en la isotopía vertical (metafórica) la tesis de la igualdad de la humanidad ante la muerte.

#### 4.4.1.2. Reminiscencias clásicas en un poema de Rafael Alberti

El motivo de la barca asociado a la canción de cuna para dormir a un niño también se encuentra en el poema “Nana del niño muerto” (*Marinero en tierra*, 1925) de Rafael Alberti, cuyo título es elocuente en la orientación del proceso de decodificación y en su función de anticipador de contenidos (Luján Atienza 1999, 30) y sentidos. El caso que presenta el poema de Alberti interesa, en particular, por las reminiscencias clásicas. Aquí no se dice cuáles son las causas de la muerte del niño. Pero, salvo la precisión del título, no aparece explícitamente el hecho como tal en el cuerpo del poema. Lo transcribimos:

##### **Nana del niño muerto**

Barquero yo de este barco,  
sí, barquero yo.

<sup>128</sup> La diferencia de valor simbólico de la nieve entre la poesía de Lorca y la de Unamuno es la ausencia, en el primero, de la identificación de la nieve con la fe, evidente en la novela unamuniana. Sobre el valor simbólico de la nieve en la novela de Unamuno, véase M. Valdés 1993.

<sup>129</sup> Aun cuando estemos refiriéndonos a esta relación en el marco del artículo de Link, y no más allá de esta mención, la idea es recuperar el paralelismo entre el desarrollo del individuo y el del universo, uno de cuyos antecedentes más antiguos se remonta a Empédocles (siglo V a.C.). La teoría de la recapitulación ha sido desacreditada en su versión literal. Reiteramos que nuestra intención no es emitir opinión sobre este tema, muy alejado de nuestro interés y de nuestras competencias, sino valernos de su idea matriz, que, en síntesis, postula un paralelismo entre individuo y universo.

Aunque no tenga dinero,  
sí, barquero yo.

Rema, niño, mi remero.  
No te canses, no.

Mira ya el puerto lunero,  
mira, miraló.

(*Marinero en tierra*, 1999, 61)

El modo de nombrar el hecho pareciera no estar claro. A ras de texto, nada, salvo el título, nos dice que el niño ha muerto. Las claves de lectura, sin embargo, están ubicadas en la relación que el lector tiene que establecer entre dos palabras-eje: “barquero” y “dinero”. Es un caso de necesaria cooperación del lector para completar la significación textual, que exige no solo una interpretación semántica sino, fundamentalmente, una interpretación semiótica o crítica (Eco 1992, 36). En la mitología grecorromana, cuando los hombres morían se creía que atravesaban la laguna Estigia. A una de las orillas de esta laguna estaba Caronte, el barquero que hacía subir las almas en su barca y las conducía a la otra orilla. De acuerdo con la costumbre griega, cuando la persona moría, sus deudos colocaban sobre sus ojos unos *óvolos*, monedas para pagar al barquero. Unidos estos dos elementos, el texto cobra otro sentido. El niño, muerto ya, iría en la barca de Caronte. El texto, de algún modo, compele al lector a realizar asociaciones intertextuales, que aquí pueden trazarse con el campo de la mitología clásica para relacionar título y poema. Se trata de un caso de huella textual, entendida en el sentido de Derrida, que implica que “el significado no está inmediatamente presente en el signo, sino desparramado, *diseminado* en toda una cadena de significantes” (Martínez Fernández 2001, 70), especialmente en los términos “barquero” y “dinero”, como hemos mencionado antes. Sin embargo, en esta cadena de diseminación de los significados hay, al menos, dos niveles más que es necesario revisar para ampliar el radio de significación del texto. El primero, a nivel lexical; el segundo, a nivel pragmático. En cuanto al primero, se identifica el puerto como “puerto lunero”, lo que permite advertir que no se trata de cualquier puerto, sino aquel en el que se refleja la imagen de la luna. La luna, entonces, actúa como horizonte para el niño-remero, quien navega hacia su destino final, lo cual carga de un valor simbólico particular al satélite: es, en su presencia, signo visual de la muerte. No es extraño, entonces, encontrar valores simbólicos similares entre Alberti y García Lorca, quien desarrolla abundantemente la

simbología de la luna con relación a la muerte,<sup>130</sup> ya que ambos comparten un idéntico contexto de producción en el que se imbrican formación artística y estéticas comunes, siempre en la consideración de un contexto previo al hiato que representó el inicio de la guerra civil española.

El nivel pragmático permite algunas precisiones y ampliaciones del significado semiótico que traza el poema. El texto se construye sobre una base simétrica en lo formal, que se corresponde en el plano del contenido. Los ocho versos que lo componen, ordenados en pareados octosílabos y hexasílabos, se pueden dividir en dos partes, cada una de las cuales corresponde a interlocutores diferentes. Los primeros cuatro versos representan la voz del niño remero; los restantes, la voz de su interlocutor, quien anima y trata de persuadir al niño a continuar remando porque está cerca el puerto: “mira, miraló”. El niño no va acompañado por Caronte, sino que él mismo es el barquero: “Barquero yo de este barco, / sí, barquero yo”. Hay una breve comunicación virtual en el poema, similar al de una comunicación cotidiana “en la que el lector debe suponer todas las condiciones que hacen que dicha comunicación funcione” (Luján Atienza 1999, 225).<sup>131</sup> El poema, en su brevedad, genera un cambio repentino en las voces de los interlocutores, cada uno de los cuales, en sus propios actos de habla, crean las condiciones peculiares de su enunciación. Se trata de la presencia de dos voces, cada uno de los cuales, al hablar, instaura su propio aquí y ahora de la enunciación. Cada uno de los actos de habla, la del niño remero así como la de su interlocutor, no solo establecen la intención de sus actos (comunicar sobre lo que hacen: soy barquero, el niño; su interlocutor, animarlo a seguir remando) sino que también dan información sobre sí mismos, sobre el destinatario o sobre el contexto (Luján Atienza, 253). Si atendemos al marco general en el que el poema se encuentra inserto, es decir, al libro *Marinero en tierra*, es posible entender las marcas de los actos de habla de cada uno de los interlocutores como una señal más de un motivo central de la colección, la “ruptura traumática con el entorno de la infancia” (Balcells 1999, 18). La nana como canción de cuna entonada para ese niño que murió es una metáfora también de la infancia perdida. Se podría entender, incluso, esas dos voces como desdoblamientos de una sola. El sujeto de la enunciación da cuenta de su viaje sin retorno (dejar la infancia inevitablemente, es decir, morir a esa etapa de la vida, enunciada en los primeros cuatro versos), así como despedir a ese otro niño (que es él mismo) cuyo destino es el no retorno (“Rema, niño, mi remero. / No te canses,

---

<sup>130</sup> Sobre símbolos y simbología en la obra de García Lorca, véase Arango 1998.

<sup>131</sup> Sobre este aspecto y los relacionados con la ficcionalidad del discurso literario, véanse los artículos de Martínez-Bonati 1978 y 1981; Mignolo 1980 y 1981; Pozuelo Yvancos 1994, ya citados. Aunque tienen varios años desde su publicación, no dejan de ser un estímulo para pensar conceptos y puntos de vista claves acerca de la ficción.

no.”). El poema de Alberti incorpora al complejo motivico de la cuna-barca-ataúd un nuevo sentido: además del evidente, la muerte de un niño, añade la metáfora de la muerte de la infancia, ese espaciotiempo paradisiaco al que se hace referencia en el libro. El complejo motivico encuentra, de este modo, una variante diferente a la que hemos descrito en García Lorca. En este, la barca es sueño; en Alberti, la barca es expresión de la infancia perdida, que se manifiesta en la imagen omnipresente del mar a lo largo del libro. Pero en ambos es posible hacer una lectura de los poemas en clave de teoría de la recapitulación.

#### 4.4.2. *Alas-vuelo-viaje: la ascensión de los niños muertos*

##### 4.4.2.1. Muerte y ascenso

El segundo complejo motivico agrupa solidariamente los elementos alas-vuelo-viaje que, en conjunto, desarrollan el motivo del ascenso, entendido en el sentido de abandono de la vida terrena y ascenso al cielo, aun cuando no se corresponda la ascensión en todos los casos con una noción estrictamente cristiana. Tres poemas de García Lorca recuperan este motivo a partir de la relación estrecha entre los elementos “alas” y “vuelo”: “A Mercedes en su vuelo”, “Romance de la luna luna” y “Gacela del niño muerto”. En su conjunto, la idea de ascensión –del alma, suponemos– que desarrollan los poemas es una expresión más del motivo del viaje, de larga y fecunda permanencia en la literatura occidental.

Fechado en 1936, uno de los textos dice:

##### **A Mercedes en su vuelo**

Una viola de luz yerta y helada  
eres ya por las rocas de la altura.  
Una voz sin garganta, voz oscura  
que suena en todo sin sonar en nada.

Tu pensamiento es nieve resbalada  
en la gloria sin fin de la blancura.  
Tu perfil es perenne quemadura.  
Tu corazón paloma desatada.

Canta ya por el aire sin cadena  
la matinal fragante melodía,  
monte de luz y llaga de azucena.

Que nosotros aquí de noche y día  
haremos en la esquina de la pena  
una guirnalda de melancolía.

(II, 411)

Como lo hemos señalado antes, los dos poemas dedicados a Mercedes giran en torno al motivo del viaje. En este, el viaje se hace a través del aire; en aquel, a través del agua. Alas aquí, barca allá, cada uno de los textos construye dos espacios y tiempos diferentes. El espaciotiempo de los que viven y el de aquellos que han muerto. En el texto, los lexemas “vuelo”, “paloma” y “aire” traban una relación dependiente, que apelan al sentido de la libertad. Morir es ser libre: “Canta ya por el aire sin cadena”. La descripción de Mercedes muerta se marca en detalle y con precisión en el primer cuarteto, cuando se refiere que la niña ha perdido su voz y ha tomado un color violeta y está tiesa y helada, características que señalan directamente la muerte. Pero fría y sin voz, Mercedes está ya “por las rocas de la altura”, mientras que la voz identificada con un “nosotros” permanece aquí, en la tierra, apenado y melancólico. Así el espaciotiempo de los vivos es terrenal, con pena y melancolía, mientras que el espaciotiempo de Mercedes se construye como aéreo y libre. El poema traza una doble oposición, que se manifiesta primeramente en la expresión de dos espaciotiempos opuestos, señalados en el texto con la frase “Canta ya por el aire sin cadena” (v. 9), que indica un “allá” o “arriba”, y por el adverbio “aquí” (v. 12). En este primer juego de oposiciones, cada espaciotiempo representa un estado de los sujetos: “allá” implica la muerte de Mercedes; “aquí” señala el lugar de quienes siguen vivos. Así se relacionan “allá” con muerte y “aquí” con vida. Sin embargo, esta primera oposición se invierte luego en el campo semántico, ya que el espaciotiempo relacionado con la muerte es “monte de luz y llaga de azucena” (v. 11), es decir, es un espaciotiempo en el que la luz y la vitalidad lo constituyen.<sup>132</sup> Por el contrario, el “aquí” de quienes siguen con vida es un lugar de pena, cuya descripción se ilustra con la imagen de la “guirnalda de melancolía” (v. 14), es decir, un estar artificial: si bien la guirnalda es una corona de flores,<sup>133</sup> estas no tienen vida.

Además de este juego de oposiciones e inversiones, la muerte temprana sucede, en los

<sup>132</sup> García-Posada lee en las imágenes del monte y de la azucena una clara referencia a Cristo. “Aunque metafóricas, ambas son configuraciones cristológicas *muy conocidas*: la primera –“monte”– posee una fuerte raigambre en la literatura mística y el aditamento es sintomático; de la segunda, es el término floral el que debe destacarse ahora, en la medida en que contiene un significado sacral conocido, además de potenciar el cromatismo blanco anterior” (2008, II, 135). Algunas referencias al mundo cristiano serán revisadas cuando nos ocupemos del “Martirio de Santa Olalla” en este capítulo.

<sup>133</sup> Además de los aspectos simbólicos de las flores en la obra de Lorca (Arango 1998), puede verse el artículo de Salazar Rincón ([1999] 2007), quien menciona la guirnalda como “heraldo de la muerte” (18) en el poema “Casida de la muchacha dorada”. La guirnalda en el poema que estudiamos apenas se menciona en el artículo.

dos poemas que Lorca le dedica a Mercedes, asociada a las alas y al vuelo (“A Mercedes en su vuelo”) y a la barca y al sueño (“Canción de cuna para Mercedes muerta”). Son expresión de las variantes temáticas de las que habla Guillén. Son un ejemplo, por lo tanto, de que aquí tema es igual a forma: se trata de reiteraciones o modulaciones de un mismo tema, expresadas a través de motivos solidarios. Ya sea a través del vuelo y el ascenso o de la barca y el sueño, en ambos casos se trata del motivo del viaje. Las modulaciones también se dan en las formas externas del poema. La elección de dos tipos diferentes de composición poética muestra que un solo asunto se tematiza y se explora en los dos niveles del poema (fondo y forma). En el poema “Canción de cuna...” hay un juego de pareados que abren y cierran la composición, simétricos tanto en la posición inicial y final de poema como en la estructura métrica, compuesta de un hexasílabo y un endecasílabo. La estrofa central, encerrada en el par de dísticos y con rima asonántica, es un cuarteto octosilábico propio de los romances que reitera, como si fuese un estribillo, el dormir como expresión derivada de la canción de cuna, metáfora de la muerte. La estructura estrófica acompaña la idea de canción en la reiteración de pareados. Contrasta esta disposición poética con el soneto “A Mercedes en su vuelo”. Como tal, la composición desarrolla ordenadamente una gradación piramidal de lo general a lo particular: los dos cuartetos describen a la niña muerta; el primer terceto incorpora la voz de un sujeto que pide a Mercedes que cante y, finalmente, el último terceto acentúa la vida apenada de quienes siguen vivos. El soneto dibuja también, en la misma gradación piramidal invertida, la infinitud del espacio abierto y alto al que vuela la niña y el vértice oscuro, apenado y melancólico de los vivos. Son expresiones formales distintas para expresar un asunto común. Por ello, hay razón en la opinión de Guillén, pues el tema de las composiciones es la búsqueda de decir de varias maneras un mismo asunto. Si bien el título abre el poema, en este adelanta un elemento clave en relación con la muerte de niños: el vuelo, que suele aparecer asociado con la imagen del ángel. De esta manera, “ángel”, “alas” y “vuelo” completan el campo semántico que grafica el ascenso del alma de la niña, presente en el poema. El poeta traza claramente esta idea cuando afirma: “eres ya por las rocas de la altura” (v. 2), y luego: “Tu corazón paloma desatada” (v. 8). “Altura” y “paloma” refuerzan la idea del vuelo, con lo cual el espaciotiempo del poema se construye a partir de una distinción entre un aquí de los que todavía están vivos frente a un otro lugar que es “aire sin cadena”, es decir, un allá de los que han muerto, como acabamos de explicar.

## 4.4.2.2. Muerte y fatalidad

Un texto compuesto varios años antes que los que estamos comentando pone en escena el mismo motivo, aunque técnicamente sea a través de la elisión. Se trata del “Romance de la luna luna” (Fig. 3), que abre el poemario *Romancero gitano* (1928).<sup>134</sup> El motivo del ascenso *post mortem* del niño gitano es clave para entender la composición de espacios y tiempos del poema así como para la dramatización de una escena tan tierna como perturbadora. Cuando el poeta dice: “Por el cielo va la luna / con un niño de la mano” (vv. 31-32), se confirma el viaje

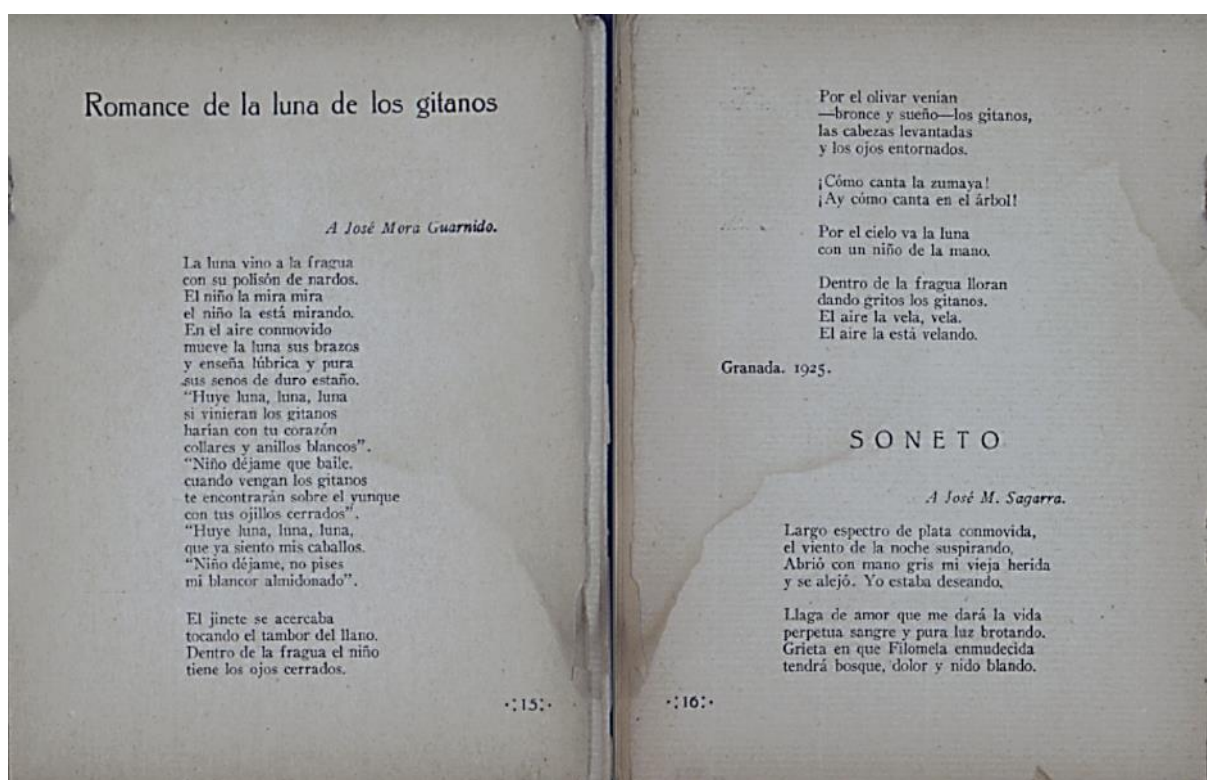


Fig. 3. Primera publicación impresa del “Romance de la luna luna”, con el título “Romance de la luna de los gitanos”, en la Revista *Proa*, Año 2, N° 11 (junio de 1925), Buenos Aires, 2<sup>da</sup>. época, pp. 15-16. Sobre esta primera versión *impresa* del romance, García-Posada informa “que vio la luz en la revista *Proa*, de Buenos Aires” pero se excusa al decir que “No he podido consultar este impreso” (2008, II, 693). En las Notas al texto del *Romancero gitano* registra esta publicación como la primera impresa, sin datos porque no los tuvo a la vista como bien informa, pero anota como fecha de composición el año 1923, error que se debe, al parecer, al testimonio que García-Posada toma de José Mora Guarnido, a quien Lorca dedica el romance.

<sup>134</sup> Probablemente este romance sea uno de los que más atención haya recibido de la crítica especializada. López Guil (2016) cita a Babín, Flys, Zardoya, Nadal, Díez de Revenga, Climent, Debicki, entre otros más que se han ocupado de este poema. Como podrá suponerse, la bibliografía sobre la obra de García Lorca, ya sea en un sentido amplio, ya sea sobre un aspecto puntual, es ingente y desborda día a día. Remitimos al lector interesado en consultar los estudios de los autores mencionados a revisar los datos bibliográficos de cada uno de estos asedios en López Guil 2016, 43-47.

ascensional del gitanito que ha muerto en la fragua.<sup>135</sup>

El desarrollo del motivo del ascenso, evidente en elementos microtextuales explícitos en los poemas anteriores como las alas y el vuelo, está elidido en este texto. Junto a otros elementos microtextuales como el de la luna, el ascenso desempeña un papel clave en el romance, ya que funciona como unidad estructural alrededor del cual se organiza el espaciotiempo del poema. El texto estructura con claridad estos espacios, señalados a través de la fragua y los olivares, que son representación del mundo terrenal, y por la luna, que representa el mundo celestial. A diferencia de los poemas anteriores, en este no parece necesario explicitar el ascenso, que se da por sobrentendido. Por ello, una vez consumada la muerte, el poema ubica al niño, a un mismo tiempo, en la fragua (su cuerpo, sus restos) y en el cielo (su alma), haciéndolo parte de los dos espaciotiempos que estructuran el texto. El elemento conector de estos espacios es la luna, que “desciende” para llevarse al niño y luego asciende con él, y lo lleva consigo de la mano. En la relación luna-niño se encuentran subsumidas las nociones de descenso-ascenso, de arriba-abajo, de espacio celestial-espacio terrenal y, en definitiva, de vida-muerte. El romance se abre con un cruce de umbrales cuando la luna “desciende” del cielo, se le aparece al niño en la fragua (“La luna vino a la fragua / con su polisón de nardos” (vv. 1-2)) y genera en la criatura un estado de hipnosis: “El niño la mira, mira. / El niño la está mirando” (vv. 3-4). En un juego de ingenuidad y fatalidad, el niño le pide a la luna que huya porque los gitanos harán con ella collares y anillos. La luna, en una clara advertencia de la fatalidad, le responde: “-Niño, déjame que baile. / Cuando vengan los gitanos / te encontrarán sobre el yunque / con los ojillos cerrados” (vv. 13-16). Para Arango, la luna “trata de seducir al niño a fin de raptarlo” y “conduce al gitano a la fragua” (1998, 59-60). En su doble faz de mujer encantadora y fatal (“lúbrica y pura” (v. 7)), es portadora de seducción pero también de tragedia. Tanto Manuel Arango como Eutimio Martín (1988) recuperan la opinión de Álvarez de Miranda, quien en su libro *La metáfora y el mito* (1963) escribe: “Para la religiosidad primitiva y arcaica la luna contiene en sí a la muerte, la sufre y la trasciende. Luna y muerte son inseparables: la luna es su dueño y su símbolo (...) por ser la luna el primer muerto, por ser la señora de la muerte, es también la sede de todos los que mueren, es el destino y el país de los muertos. La luna los capta y acompaña, los lleva hasta sí misma” (citado en Martín 1988, 200, nota). En esta misma dirección, por lo tanto, podría decirse que es la misma muerte la que seduce al gitanito y toma

---

<sup>135</sup> Una lectura “inventada”, “distráida” o “falaz” se lee en Sosa 2016a en la que se asegura que el niño del “Romance de la luna luna” muere “ahogado” (¿?). En términos de Umberto Eco, se trata de un “*derroche* de energías hermenéuticas que el texto no convalida” (1992, 16) pero que han respondido a las ya normales urgencias académicas a las que la vorágine laboral compele, lo cual no justifica el yerro. La aclaración se impone.



su vida, a través de su alter ego, la luna. Una vez que la muerte ha tomado su vida, el pequeño, junto a la luna, emprende un viaje del que, como sabemos, no regresará. En la ingenuidad del niño y en la fatalidad amarga de la portadora de tragedia se encuentra la escena de la muerte a la que hemos descripto como tierna y perturbadora.

A diferencia de los poemas anteriores, el romance, por su misma naturaleza de texto lírico y *narrativo* al mismo tiempo, cuenta una historia, aun cuando en este caso esté sutilmente dibujada y se construya también con elementos propios del drama, como la brevísima escena en la que niño y la luna hablan. Gracias a esto es más fácil encontrar aquí los motivos cuyos efectos germinales permiten el desarrollo anecdótico. Para el viaje que emprende el niño (del que no se dice nada, salvo que es acompañado por la luna cuando va por el cielo), las acciones se suceden desde la aparición repentina de la luna, la sorpresa e hipnosis del gitanito, el breve diálogo que imprime dramatización al relato y lo demora, hasta la efectiva fatalidad, hecha expresión viva de los sentidos en los gritos y el llanto de los gitanos: “Dentro de la fragua lloran, / dando gritos, los gitanos” (vv. 33-4). La presencia de la luna, como símbolo de la muerte y en “*función psicopompa* o acompañadora de almas” (Martín 1988, 200), se suma al motivo del viaje, expresado en el ascenso del niño muerto y en el desplazamiento posterior de la mano de la luna.<sup>136</sup>

En cuanto al uso del romance como forma métrica privilegiada para toda la colección, la crítica se ha expresado suficientemente en términos de revaloración y retorno al ritmo tradicional (Cano Ballesta 1965; Díaz-Plaja 1968, 116 y ss.; García-Posada 2008, II, 11 y ss.) así como a su neopopularismo y estilización<sup>137</sup> (De Torre [1948] 1960) señalados tempranamente. En cuanto a la revaloración del romance, destaca el interés de Lorca por fusionar lo narrativo y lo lírico en cada composición, en especial para marcar la diferencia con las renovaciones que

---

<sup>136</sup> En cuanto a los múltiples sentidos que tiene la luna en la obra de Lorca se ha escrito suficientemente, y la crítica recoge varios aspectos alrededor de este símbolo: es el más utilizado en toda la producción del poeta (218 apariciones según *A concordance to the Plays and Poems of F.G.L.*, 1975), representa la muerte y la fatalidad, es agente de Eros, encarna la belleza y es símbolo de su propia poesía (García-Posada I, 72-74). López Guil (2016) se aparta del probable sentido maternal de la luna en este romance: “A mi modo de ver, su actitud dista mucho de poder ser calificada como maternal, todo lo contrario: más bien parece que luna y niño encarnan, respectivamente, la crueldad y la ternura, ese binomio que cita Lorca en “Teoría y juego del duende” al referirse a la realidad poética en la que entra el poema que logra evadirse de la imaginación” (31). En un camino de interpretación diferente se encuentra Feal Deibe (1971), para quien “El diálogo mujer-niño reproduce, sin disputa, el diálogo o relación madre-hijo. Seducir al niño quiere decir, exactamente, seducir al hijo” (284).

<sup>137</sup> García-Posada opina que, al margen del magisterio juanramoniano sobre las composiciones del *Romancero* de Lorca, es la presencia de Góngora la que señala el camino de la renovación, fundamentalmente en dos aspectos: “El primero afecta al posible influjo de sus últimos romancillos, es decir, los más acogidos al *Romancero* nuevo; aquellos, por tanto, en que es *visible la subordinación del texto a las nuevas formas melódicas cortesanas*, (...) y la metáfora” (II, 16-17, cursivas nuestras).

le imprime a esta forma el modernismo, particularmente el de Rubén Darío, en cuanto al ritmo musical que quiebra la tradicional uniformidad rítmica y privilegia la impronta lírica por sobre la narrativa del romance tradicional. Así lo expresa el propio Lorca en Madrid en su *Conferencia-recital del Romancero Gitano* en 1935:

El romance típico había sido siempre una narración, y era lo narrativo lo que daba encanto a su fisonomía, porque cuando se hacía lírico, sin eco de anécdota, se convertía en canción. Yo quise fundir el romance narrativo con el lírico sin que perdieran ninguna calidad, y este esfuerzo se ve conseguido en algunos poemas del *Romancero*, como el llamado “Romance sonámbulo”, donde hay una *gran sensación* de anécdota, un agudo ambiente dramático, y nadie sabe lo que pasa, ni aun yo, porque el misterio poético es también misterio para el poeta que lo comunica, pero que muchas veces lo ignora (VI, 360).

Este deseo de fusión se expresa en el “Romance de la luna luna”, en el que hay pinceladas de anécdota (lo que permite la secuencia narrativa del texto), momentos de dramatismo sutil (que se manifiesta en el diálogo entre el niño y la luna) y el lirismo formal (en las metáforas que preanuncian la fatalidad, como en “Niño, déjame, no pises / mi blancor almidonado”, así como en los usos aspectuales de los verbos, y que son expresión de un trágico suceso que se va anunciando [Cano Ballesta 1965]). De este modo, es posible agrupar solidariamente el “Romance de la luna luna” con el soneto “A Mercedes en su vuelo”. Los dos son variaciones formales de un solo tema, variaciones que operan en dos niveles: por un lado, la recurrencia a motivos o complejos motívicos distintos (vuelo y luna), aunque coinciden en el motivo central (el viaje); por el otro, la utilización de subgéneros dentro del campo de la lírica (soneto, romance) como formas que le sirven al poeta como matrices para la experimentación. Pertenece al mismo grupo el poema “Canción de cuna para Mercedes muerta”.

#### 4.4.2.3. Muerte y fracaso

La isotopía del vuelo, que se combina con la isotopía del agua, opera en la “Gacela del niño muerto” como eje que estructura el poema, aun cuando en este caso se trate de un vuelo trunco o imposible y que, por ello mismo, constituye otra variante, como los casos anteriores. Publicado en *Diván del Tamarit* (1940), el poema probablemente sea el más atípico de la colección, cuya división en *casidas* y *gacelas* poco pueden tener de relación con las normas de la

literatura árabe (García-Posada II, 92-93) que en su momento ha fascinado a Lorca.<sup>138</sup> Efectivamente, el poema no trata un asunto amoroso como suele ocurrir con las composiciones denominadas *gacela*, sino un asunto trágico: el ahogamiento de un niño. El texto, que transcribimos íntegro, dice:

V

**Gacela del niño muerto**

Todas las tardes en Granada,  
todas las tardes se muere un niño.  
Todas las tardes el agua se sienta  
a conversar con sus amigos.

Los muertos llevan dos alas de musgo.  
El viento nublado y el viento limpio  
son dos faisanes que vuelan por las torres  
y el día es un muchacho herido.

No quedaba en el aire ni una brizna de alondra  
cuando yo te encontré por las grutas del vino.  
No quedaba en la tierra ni una miga de nube  
cuando te ahogabas por el río.

Un gigante de agua cayó sobre los montes  
y el valle fue rodando con perros y con lirios.  
Tu cuerpo, con la sombra violeta de mis manos,  
era, muerto en la orilla, un arcángel de frío.

(II, 339)

Dos son, como hemos mencionado, las líneas isotópicas que configuran el espacio poético del poema. La isotopía del vuelo y la isotopía del agua son convergentes en este poema, aunque pueden observarse de forma individual en otras composiciones. Estructuralmente, el poema traza una relación progresiva que parte del niño y concluye en el ángel:

---

<sup>138</sup> “El estímulo desencadenante fue (...) la publicación de los *Poemas arábigo-andaluces*, de Emilio García Gómez (1930)” (García-Posada, II, 739; véase en el mismo volumen, 83-101).

niño →	Todas las tardes muere un niño
↓	
muertos →	Los muertos llevan alas de musgo
↓	
cuerpo →	el cuerpo muerto está a la orilla del río
↓	
arcángel →	el cuerpo es un arcángel de frío

De modo paralelo, propone otra relación más breve: alondra → arcángel: “No quedaba en el aire ni una brizna de alondra” es la afirmación de una ausencia, representada en esta ave, cuyo símbolo remite a la alegría de vivir. El niño muerto no puede levantar el vuelo a pesar del viento, expresado en la imagen de los dos faisanes, porque su cuerpo es “un arcángel de frío” (v. 16), es decir, un cuerpo mojado e inerte, al igual que los cuerpos de los otros muertos, quienes “llevan dos alas de musgo” (v. 5). Es el fracaso del niño-ángel que no puede ascender porque sus alas, al igual que las alas de musgo de los otros muertos, están húmedas. Es la metáfora de una negación, que se poetiza a través de la isotopía del agua: el agua que conversa con otros muertos, el agua que cae gigante sobre los montes e inunda el valle es la misma agua que ahoga al niño-ángel. Es un torrente de agua, es la expresión superlativa del agua como tormenta que arrasa con todo lo que tiene al frente (“el valle fue rodando con perros y con lirios”). Las dos isotopías convergen en el motivo del niño-ángel, asociación reiterada en muchas composiciones que poetizan las muertes tempranas y que encuentran en las expresiones populares de la muerte del angelito su manifestación más conocida y frecuente (→ § 6.5.2., aunque prevalece allí la configuración estética del poema por sobre los elementos que aluden al campo ritual del velorio; también → § 8.2.2.). Tanto el agua como las alas son elementos recurrentes en la poesía lorquiana, y, ya asociadas o ya aisladas, funcionan como puentes que permiten trazar redes de imágenes. Se trata de motivos microtextuales cuya función es dar cohesión interna al poema y construir redes semánticas a lo largo de una colección o de un conjunto de textos.

De regreso a la gacela, la copresencia de dos motivos microtextuales permite establecer, a partir de ellos, una relación solidaria con otros textos de la misma colección (*Diván del Tamarit*) así como de textos de otras obras del mismo autor (*Poeta en Nueva York* o *Canciones*) e, incluso,

de otros autores, como sucede con el poema “Elegía del niño marinero” de Alberti.<sup>139</sup> En cuanto al género literario, hemos mencionado ya que Lorca no sigue los moldes que establece el género gacela o *gazal* en la poesía árabe, cuyo contenido es generalmente amoroso o erótico. Sin embargo, la gacela lorquiana sí conserva el sentido de dolor por la pérdida o la separación, no del amor obviamente, pero sí del niño que fue y del cuerpo inerte que queda. Exceptuando el aspecto erótico o amoroso, el texto expone el dolor por la pérdida, expresada en la voz del sujeto textual que emerge del texto y que dice haber encontrado el cuerpo del niño. La delicada expresión de dolor está dicha en la hipálage de los dos últimos versos, en los que se describe al niño como arcángel “de frío” y cuyo cuerpo conserva la coloración violeta de la muerte, en un juego de desplazamiento sintáctico que el poeta traslada del cuerpo del niño a su propia mano: “Tu cuerpo, con la sombra violeta de mis manos, /era, muerto en la orilla, un arcángel de frío”. El motivo del agua se manifiesta con algunas variantes en varios textos más y va configurando uno de los ejes estructurantes clave en la poesía de Lorca, a tal punto que se podría afirmar que la muerte como tema, las muertes tempranas como variante temática y el agua y la luna como elementos microtextuales son, en su conjunto, las columnas donde se apoya gran parte del desarrollo metafórico de su poesía.

#### 4.4.3. Agua-pozos-fuentes-estanques: muertes tempranas por ahogamiento

La muerte por ahogamiento es frecuente en los poemas de Lorca. Además del caso que se observa en la gacela, la combinación “muerte-agua-niños” se manifiesta en el poema “Narciso” (*Canciones*): “Niño. / ¡Que te vas a caer al río! // Cuando se perdió en el agua, / comprendí...” (vv. 1-2; 12-13); o insinuada en “Niña ahogada en el pozo” (*Poeta en Nueva York*): “¡Ya vienen por las rampas! ¡Levántate del agua! [...] Pero el pozo te alarga manecitas de musgo [...]”<sup>140</sup> ¡Agua que no desemboca!” (vv. 19; 22; 28). El agua y la niñez también aparecen en “Infancia y muerte” (*Primeras canciones [Poemas sueltos]*): “Y encontré mi cuerpecito comido por las ratas / en el fondo del aljibe con las cabelleras de los locos. [...] Ahogado, sí, bien ahogado;

<sup>139</sup> La “Elegía del niño marinero”, publicada en *Marinero en tierra*, es otra muestra de las muertes tempranas asociadas a los motivos del viaje y del mar. En la creencia de que el poema de Alberti citado antes, “Nana del niño muerto”, es un ejemplo suficiente del uso de los motivos mencionados, obviamos el análisis de la elegía.

<sup>140</sup> Nótese la similitud en la función metafórica del musgo en este verso y el verso 5 de “Gacela del niño muerto” (“Los muertos llevan dos alas de musgo”). En ambos el musgo expresa un impedimento, ya sea para que la niña pueda levantarse y escapar del pozo (en el que ha caído y en el que finalmente muere), ya sea para levantar el vuelo y ascender al cielo en la gacela. En el primero, la niña cae al pozo. En la prosopopeya del pozo se expresa la imagen resbaladiza de las manos con el musgo. En la “Gacela del niño muerto”, el musgo es una metáfora que señala la excesiva humedad de las alas, lo que naturalmente también impide el vuelo del niño muerto.

duerme, hijito mío, duerme, / niño vencido en el colegio y en el vals de la rosa herida” (vv. 3-4; 8-9). A diferencia de los textos anteriores, “Infancia y muerte” no presenta una muerte temprana en sentido estricto, razón por la cual no es parte de nuestro corpus. De todas maneras, las alusiones como las que hemos resaltado constituyen en sí un síntoma del interés omnipresente de Lorca por la poetización de muertes tempranas, especialmente aquellas construidas a partir de la dupla “muertos-agua”. El agua, como elemento microtextual que organiza y estructura varios poemas sobre un fondo común de muertes tempranas, está presente en más de una composición y en más de un libro. Como va recorriendo transversalmente la producción literaria lorquiana, de a poco y por efecto no solo de las reiteraciones sino de su función motívica de elemento germinal, el agua y sus variantes van señalando un norte en las interpretaciones de los poemas en los que aparece. Veamos en detalle, entonces, cómo opera el agua en “Casida del herido por el agua”, “Niña ahogada en el pozo”; “Noiturnio do adoescente morto” y “Narciso”.<sup>141</sup>

#### 4.4.3.1. Agua y espadas

El agua y las espadas se manifiestan con claridad en el poema “Casida del herido por el agua”, que forma parte de la colección *Diván del Tamarit*. Atendiendo a su ubicación en el libro, el poema tiene una evidente solidaridad temática con la “Gacela del niño muerto”. Las isotopías que cada texto construye alrededor del agua permiten sostener una lectura relacional entre ambos textos, ya que en los dos casos se trata de “poner en escena” muertes de niños por ahogamiento. El “gigante de agua [que] cayó sobre los montes” (v. 13) de la *gacela* hiere con fiereza al niño de la *casida*: “Quiero bajar al pozo / [...] para mirar el corazón pasado / por el punzón oscuro de las aguas” (vv. 1, 3-4). En el contexto del poema, “herido” significa “herido de muerte”. La “Casida del herido por el agua” agrega como variante las imágenes de los metales para construir la isotopía del agua como un arma cortante que atraviesa, lastima e hiere mortalmente.<sup>142</sup> Al punzón que hemos citado, se suman las espadas (“Estanques, aljibes y fuentes / levantaban al aire sus espadas” [vv. 7-8]) que generan un rumor nocturno de muerte

<sup>141</sup> “El simbolismo *negativo* del agua es muy intenso. Desde esta dimensión, el agua se hace símbolo de la muerte. Pozos, aljibes, cisternas, estanques y acequias reclaman desde muy pronto la atención del poeta” (García-Posada, I, 75). “El símbolo del río está ligado al simbolismo del agua, simbolismo múltiple y diferente según las culturas: ellas desintegran y anulan las formas, “lavan los pecados” y es a la vez purificación y regeneración” (Arango 1998, 84).

<sup>142</sup> Berenguer Carisomo (1969), en un libro clásico para entender algunos puntos claves de la literatura de García Lorca, considera que la tematización de la muerte, especialmente en el *Romancero gitano*, se manifiesta a través de dos elementos, los caballos y las navajas. Aquí, como en aquel libro, los metales, y en especial los cuchillos, navajas y punzones, anuncian la muerte, particularmente en su sentido sensual, es decir, morir es perder los sentidos.

en su “hiriente filo” (vv. 9-10). Agua-espada que genera una lenta y larga agonía en el niño: “El niño estaba solo / con la ciudad dormida en la garganta. [...] El niño y su agonía frente a frente / eran dos verdes lluvias enlazadas. / El niño se tendía por la tierra / y su agonía se curvaba.” (vv. 13-14, 17-20). Si bien no asociadas a las muertes tempranas, hay en el *Diván* otras composiciones que incorporan como elemento principal o como subsidiario el agua y variantes de esta como el mar (“Gacela de la huida”) o el llanto (“Casida del llanto”; “Gacela del mercado matutino”).

Otro aspecto que hermana las composiciones del *Diván* se encuentra en el nivel pragmático de los poemas. Cuando Luján Atienza estudia este nivel de la lírica, recurre a las nociones de Ohmann y de Stierle para referirse al *yo* como una construcción del propio texto. Se trata de “una voz que habla a otra voz” (1999, 227). En la casida, la primera persona del singular que abre y cierra el poema se establece como sujeto del enunciado y construye, al mismo tiempo, un otro al que se dirige para expresarle el dolor de ver la agonía del niño ahogado: “Quiero bajar al pozo / quiero subir los muros de Granada / para mirar el corazón pasado / por el punzón oscuro de las aguas. // Quiero bajar al pozo / quiero morir mi muerte a bocanadas / quiero llenar mi corazón de musgo / para ver al herido por el agua” (vv. 1-4; 21-24). Al igual que en la gacela, el sujeto textual se torna en un testigo de las muertes, pero en este poema se busca una equivalencia entre el muerto y él mismo, como se observa en la estrofa final. Esta equiparación entre los sujetos sufrientes y la voz que las muestra, común a otras composiciones, puede entenderse como una estrategia discursiva para dar cuenta del sufrimiento del propio sujeto, lo que permite leer estos textos en clave autobiográfica: el muerto ahogado quiere ser no aquel niño de la anécdota sino del sujeto que la enuncia, es decir, de sí mismo: “quiero morir mi muerte a bocanadas” (v. 22).<sup>143</sup> De este modo se va construyendo solidariamente un texto con respecto al otro, y cada uno es una variación del otro en el que cada expresión poética (cada poema) puede decirnos más del sujeto del enunciado que de la anécdota misma o del niño que muere.

#### 4.4.3.2. Serenidad del ahogado

Otra muerte temprana por ahogamiento se suma, como una variante más, a las

---

<sup>143</sup> Aunque tanto el sujeto textual como el niño ahogado sean construcciones discursivas del propio texto, no dejan de constituir elementos que tientan a proponer relaciones de correferencia con aspectos biográficos del poeta. La lectura de Eutimio Martín (1988) sobre el problema de la frustración sigue esta huella, a la que considera eje de la obra lorquiana. Se demora el crítico, para ejemplificar su tesis, en aspectos que solo mencionamos aquí: la renuncia a la vocación musical, la frustración erótica y la búsqueda de sí mismo a través del otro.

expresiones del sujeto textual que se queja, reniega y acusa a lo largo de *Poeta en Nueva York* (1940). El poema “Niña ahogada en el pozo (Granada y Newburg)”, en el que se incorpora el motivo de las muertes por ahogamiento, integra la cuarta parte del libro, junto a “El niño Stanton”, “Luna y panorama de los insectos (El poeta pide ayuda a la Virgen)” y “Poema doble del Lago Eden”. En su conjunto, los poemas de esta sección resumen, respectivamente, la inocencia del niño campesino (Stanton), la muerte temprana de la niña, las súplicas del poeta a la Virgen como divinidad lunar, y la lamentación de sí mismo.<sup>144</sup> El poema que nos ocupa señala un punto de inflexión en la consideración de los muertos ahogados, ya que trasunta una mirada pesimista frente a un suceso que está en todos lados, expresados en su propio subtítulo cuando nombra a Granada y a Newburg. Si consideramos este último aspecto, es decir, la ubicuidad de las muertes tempranas, podría postularse que el poema puede leerse como una variante de “Gacela del niño muerto” y de “Casida del herido por el agua”. El motivo del agua-torrente imparable, que con su violencia golpea y mata, está presente en los tres poemas.

El texto enfatiza una variante que ya hemos visto en casos anteriores. Nos referimos a la serenidad con la que la voz textual define a la niña que ha muerto. Indicada claramente la ubicación donde la niña muere y la causa de su muerte en el mismo título, los primeros versos ponen el foco en la inevitable desgracia a través de la personificación de las estatuas: “Las estatuas sufren con los ojos por la oscuridad de los ataúdes / pero sufren más por el agua que no desemboca” (vv. 1-2). Explicitados los hechos, la muerte de la niña debido a la inmensidad del agua que no desemboca, el poema cambia el foco de atención hacia un juego de sentidos que se expresan en la oposición entre vivos y muertos. El agua que avanza por las calles hace que el pueblo corra “por las almenas” (v. 4) y se desespere para ponerse a salvo: “¡Pronto! ¡Los bordes! ¡Deprisa!” (v. 5). Mientras tanto, la niña está “tranquila en mi recuerdo” (v. 7). El primer contraste se expresa en esos versos, en los que la desgraciada niña ahogada se conserva en el

---

<sup>144</sup> *Poeta en Nueva York* es un libro que ha generado múltiples discusiones de la crítica especializada. Desde las extrañas circunstancias de una publicación simultánea en Nueva York y en México, pasando por la consideración de libro raro, de “paréntesis de sombra”, hasta los vaivenes alrededor de una edición crítica confiable, el libro ha generado alrededor de sí múltiples asedios desde múltiples perspectivas. En cuanto al poema que nos ocupa, “Niña ahogada en el pozo”, a pesar de varias correcciones y cambios, no presenta problemas de relevancia para la mirada que nosotros hacemos aquí. La edición de *Obra completa* que utilizamos prefiere la versión Norton del poema y, en sus Apéndices incorpora la versión publicada por Editorial Séneca, de modo que el lector interesado podrá comparar ambas versiones, la citada de Séneca y la de Norton. Un resumen sobre este asunto y otros aspectos filológicos, que tanta polvareda ha levantado en la crítica, puede leerse en García-Posada 2008, II, 62-83 y 710-738. Para un ejemplo específico de discusión filológica, véase la interpretación de Eisenberg 1976. Sobre los problemas textuales de *Poeta en Nueva York*, es recomendable consultar también la tesis doctoral de Eutimio Martín (1974) y el primer capítulo del libro *Lorca: interpretación de “Poeta en Nueva York”* de García-Posada (1982). No tenemos a mano estos dos últimos trabajos, razón por la cual nos eximimos de comentarlo en estas notas, además de insistir en que se trata de un asunto ajeno a nuestros objetivos.



recuerdo del poeta (estrictamente hablando, del sujeto textual) como “tranquila”, en clara oposición al arrebato de quienes corren para ponerse a salvo del agua. “Mientras la gente busca silencios de almohada / tú lates para siempre definida en tu anillo” (vv. 13-14). Los vivos buscan refugio en el sueño, dormir, mientras tanto la niña “late para siempre” (v. 14), es decir, permanece viva en la memoria. Los dos pares de contrastes ubican a los muertos como seres vivientes y a los vivos como muertos (dormidos, preocupados por huir). Es el mismo recurso que Lorca experimenta en “A Mercedes en su vuelo”, en el que opone a los vivos que quedan en la tierra atravesados por la pena frente a Mercedes, libre por el aire. Coinciden también en el asunto (la muerte de una niña) y en el complejo motivico sobre el que se afirman, que podría describirse como una variante del mundo al revés: los vivos están muertos y los muertos más vivos de lo que se cree. En este poema, los muertos y la muerta están vivos en el recuerdo, un recurso frecuente para evocar y conservar vivos, es decir, presentes en un específico aquí y ahora, a aquellos que han muerto, como podrá verse más adelante (§ 7.2.). Unos mueren ahogados (aunque permanezcan vivos en nuestro recuerdo); otros viven muertos (duermen, huyen, no quieren ver lo que sucede a su alrededor). Tranquilidad de unos y desasosiego de otros, el recurso del contraste para desarrollar estados emocionales de vivos y muertos en el poema es idéntico en “Romance de la luna luna” [1924] (*Romancero gitano*), “Niña ahogada en el pozo” [1929] (*Poeta en Nueva York*) y en “A Mercedes en su vuelo” [1936] (*Sonetos*). Si prestamos atención a las fechas de composición de los poemas, como lo acabamos de señalar, (no de la publicación de los libros en los que se incorporan), se puede advertir la continuidad en el uso combinado y sostenido de recursos formales (contrastos por pares opuestos) y temáticos (muerte de niños) a lo largo de más de 10 años. El caso que describimos bien podría ser una muestra del procedimiento general de García Lorca, que consiste en tematizar pocos temas pero nucleares (García-Posada 2008, I, 41), y de crear, a partir de ellos, múltiples variaciones.

#### 4.4.3.3. Muerte y adolescencia

Los *Seis poemas gallegos* (1935) destacan en el conjunto total de la lírica lorquiana por varias razones: el uso poético de la lengua gallega, el confesado deseo del poeta de expresarse en una lengua que ha sido a lo largo de la historia de la península una de las primeras expresiones de la lírica hispánica (como comenta Blanco Amor en el Prólogo al poemario, apoyándose en Menéndez y Pelayo)<sup>145</sup> y las evidentes conexiones temática y formal, a través de motivos de

<sup>145</sup> “Y en el XIX Menéndez y Pelayo, concluía: <No se puede desconocer que el primitivo instrumento del lirismo peninsular, no fue la lengua castellana, ni la catalana tampoco, sino la lengua que, indiferentemente para el caso

notable recurrencia, con la totalidad de su obra. Sin embargo, y a pesar de su brevedad, el libro no ha carecido de problemas y desacuerdos entre la crítica. Uno de ellos es la probable participación (o no) de amigos de Lorca en la composición de los poemas. Algunos defienden la autoría íntegra de Lorca en la composición del libro, así como la cohesión del conjunto con la obra total (García-Posada 2008, 101-110); otros, por el contrario, creen que la colaboración de amigos se sustenta no solo en los aportes que van desde la corrección ortográfica hasta la incorporación de títulos sino también en la colaboración con el manejo de la lengua gallega, debido al (probable) escaso conocimiento de Lorca del vivo idioma gallego (Sánchez Reboredo 1986). Como sea, la atenta lectura de los poemas permite advertir la presencia de motivos de uso sostenido en otros conjuntos, como, por ejemplo, la muerte por ahogamiento, la canción de cuna o el simbolismo fatídico de la luna en el aspecto temático. En lo formal, una clara vuelta a la tradición de las cantigas de amigo medievales o de formas netamente populares como el uso constante del pareado o de las cuartetos asonantadas. Sea cual fuere el camino que cada cual quisiese tomar con respecto a estas opiniones, no es posible desconocer la relación temática y formal de algunos poemas gallegos con otros libros del mismo Lorca, cercanos en tiempo de composición y en procedimientos compositivos, como por ejemplo, en lo que concierne a nuestro tema, la estrecha relación entre “Noiturnio do adoescente morto” y “Casida del herido por el agua” del *Diván*, o de composiciones que distan temporalmente en su escritura, como el “Romance de la luna luna” del *Romancero gitano* y la “Danza da lúa en Santiago”, pero que contienen evidentes rasgos intratextuales y una “destacada y significativa ubicación en los macrotextos en los que se insertan” (López Guil 2016, 16). Haciendo a un lado las discusiones externas a nuestro tema de investigación, centramos la atención en la presencia motívica del agua y del ahogado como elemento germinal, que permite trazar relaciones intra e intertextuales, es decir, facilitan enlazar unos textos con otros, sean de la misma colección, de otros libros del autor o de otros autores y/o épocas.

En efecto, el agua y la muerte son los dos elementos esenciales que dan cohesión y espesor semántico a la colección de poemas. La constatación de la presencia de estos elementos, aislados o juntos, permite pensar en una colección que es, sin dudas, solidaria con el conjunto de la obra lorquiana en cuanto a motivos recurrentes y a la función de estos como conectores intertextuales que exceden los límites de un libro y se extiende a la obra completa. El “Madrigal á cibdá de Santiago” se abre, de hecho, con la lluvia: “Chove en Santiago / meu doce amor.”

---

(en aquella época eran la misma), podemos llamar gallega o portuguesa>” (Eduardo Blanco Amor, en *Obra completa* II, 365).

(vv. 1-2) [Llueve en Santiago / mi dulce amor].<sup>146</sup> En las cuartetos que componen el poema, el agua, en forma de lluvia en tres de ellas, permite al sujeto textual expresar su estado de ánimo: “Ágoa de mañán anterga / trema no meu corazón” (vv. 15-16) [Agua de mañana antigua / se agita en mi corazón]. En la oración que eleva el poeta a la Virgen-Luna del “Romaxe de Nosa Señora Da Barca”, el agua está presente, aunque no en un sentido estructural clave, en dos ocasiones claras: “Pombas de vidro traguían / a choiva pola montana.” (vv. 8-9) [Palomas de vidrio traen / la lluvia por la montaña] y “A Virxen mira para o mar / dend’a porta da súa casa” (vv. 18-19) [La Virgen mira hacia el mar / en la puerta de su casa]. El estado de melancolía debido a la evocación de la propia tierra natal se expresa en “Cántiga do Neno de Tenda” a orillas del Río de la Plata, en Argentina. El poema está atravesado por las menciones al agua o al mundo líquido, que se expresa en múltiples sentidos y elementos: desde el mismo Río de la Plata, pasando por el recurso de la alusión en la humedad de la “súa gris boca mollada” (v. 4) [su gris boca mojada] hasta la “muiñeira d’ágoa” (v. 14) [muiñeira de agua], el poeta construye una historia de nostalgia del “niño” que muere ahogado: “triste Ramón de Sismundi, / veira do Río da Prata, / víu na tarde amortecida / bermello muro da lama.” (vv. 25-28) [triste Ramón de Sismundi / junto al Río de la Plata, / vio en la tarde amortecida / muro de fango escarlata]. En la evocación de la poetisa que admira, el poema “Canzón de cuna pra Rosalía Castro, morta” la describe con “Cabelos que van ao mar / onde as nubens teñen seu nidio pombal” (vv. 15-16) [Cabellos que van al mar / donde tienen las nubes su palomar]. El mundo gallego marino permite referencias a los barcos que navegan por sus costas: “Un barco de prata fina / que trai a door de Galicia.” (vv. 9-10) [Un barco de plata fina / con el dolor de Galicia]. La muerte, representada en la figura de la luna, concentra la atención en la “Danza da lúa en Santiago” con el que se cierra la colección. Esa misma muerte que se describe a través de la imagen de Ramón de Sismundi (Cántiga do Neno de Tenda) o de Rosalía Castro (Canzón de cuna...), adquiere un matiz especial en el “Noiturnio do adoescente morto”.

Tres aspectos queremos recuperar del nocturno, a partir de la presencia de la dupla agua-muerte: edad del ahogado, causa de su muerte y probables relaciones intra e intertextuales con las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique y la “Casida del herido por el agua” del *Diván del Tamarit*. Revisemos antes algunos detalles de la “Cántiga do Neno de Tenda”, al que García-Posada asocia con el adolescente del Noiturnio. Ya hemos tenido ocasión de revisar los problemas que reviste la denominación “angelito”, “criatura” o “niño”, entre otros términos,

<sup>146</sup> Utilizamos la traducción que acompaña al texto original en la edición de *Obra completa*. Sobre los criterios para la traducción de estos versos, véase García-Posada 2008, II, 752-755.

para referir al sujeto que muere, y que es necesario diferenciar del adulto (§ 1.6.1.). Teniendo en cuenta el criterio propuesto, la muerte del sujeto que se expone en el Noiturnio también está comprendido en la denominación “muertes tempranas”. Si bien se habla de un adolescente, no es todavía un hombre, esto es, un sujeto adulto. Es cierto que el poema no pone énfasis en este aspecto, pero es necesaria la explicación que justifica su estudio dentro de nuestro corpus. Aunque no suele ser común la asociación de muertes tempranas con adolescencia, no hay razón que impida incorporar esta franja etaria en el marco del recorte propuesto, menos aún si los límites entre unos (niños) y otros (adolescentes) son difusos. En la “Cántiga do neno da tenda” el término que convida a confusión es “neno”, que puede traducirse directamente por “niño”. El niño de la tienda no es un niño sino un joven, lectura que puede hacerse a partir de los elementos que el mismo texto va aportando. Sin embargo, el sentido de la cantiga no está en esta cuestión menor sino en la exposición de una situación germinal, la nostalgia por el terruño, que genera el probable suicidio del joven, de quien se infiere que se acerca a las orillas del Río de la Plata en busca de la música de una muiñeira que oye. Al no encontrar ni la gaita ni el gaitero, en su tristeza avanza(ría) hacia dentro del río. Su muerte, señalada con notable sutileza en los versos finales: “víu na tarde amortecida / bermello muro de lama” (vv. 27-28) [vio en la tarde amortecida / muro de fango escarlata], se manifiesta nuevamente a través del uso de la hipálage. Se desplaza el color amoratado del sujeto muerto a la tarde. El valor semántico de “neno” que recupera el poema es el de un joven, lo cual hace más triste su decisión de ahogarse. El matiz semántico tiende, en el título del poema, a rescatar el aspecto emocional del término, no su significado denotativo.

García-Posada (II, 106) concluye que los muertos de ambos poemas (la Cántiga y el Noiturnio) son jóvenes y se suicidan. La sutileza de la hipálage que anticiparía la muerte del joven no es suficiente para concluir que se suicida, aun cuando sea probable. Sin embargo, la afirmación de que el adolescente del nocturno también se suicida sencillamente nos parece improbable. Explica García-Posada (II, 108):

Menos diferenciado respecto a la obra anterior es el suicidio del adolescente, otro “muerto de amor”. Son dato inequívocos [sic] el que su alma llore “ferida” y que el viento deje camelias mortuorias “na lumicira murcha da súa triste boca” [en la luz marchita de su triste boca]. La muerte del adolescente es enmarcada en un contexto colectivo; en ello se ha visto (...) el sentido colectivo de la vida gallega.

Como puede leerse, el crítico asocia los términos “ferida” (en el sentido de herida

amorosa) y “muerto de amor”, haciendo de la muerte del adolescente un caso de suicidio por desavenencias amorosas, si no estamos leyendo mal al editor de la obra completa de Lorca. Por ello, la ejemplificación con el verso 10, en la que se alude a la muerte, otra vez a través de la hipálage, con la boca *marchita*, adjetivo desplazado hacia el término “luz” en el verso del poema. Pero esta asociación nada nos dice del supuesto suicidio. El contexto que prefigura el poema se asienta sobre un aspecto pragmático que no debiera pasarse por alto: el sujeto de la enunciación invita a otros a acercarse silenciosos a orillas del vado para observar al adolescente ahogado, invitación que abre y cierra el poema: “[Mozos, imos, vinde, aixiña, chegar / porque xa ise río m’o leva pra o mar!” (vv. 19-20) [¡Mozos, vamos, venid, pronto, llegar, / porque ya ese río me lo lleva al mar!]. El ahogado está a orillas del río Sil,<sup>147</sup> famoso por su alto caudal, y su cuerpo será arrastrado hacia el mar. La exhortación de la voz enunciativa del poema hacia otros para asistir a contemplar el cuerpo del adolescente enmarca toda la escena. Desde esta perspectiva, la pragmática, la muerte del adolescente funciona como un pretexto para actualizar un tópico clásico, con alguna variación sutil: las aguas de los ríos que van a dar en el mar, que es el morir según Jorge Manrique,<sup>148</sup> se unen aquí a la idea del cuerpo presente que pronto desaparecerá en la inmensidad del mar, que es metáfora de la muerte. El cuerpo del ahogado, el agua y la muerte constituyen, entonces, un complejo motivico para expresar la actualización del tópico de la fugacidad de la vida, presente en las *Coplas* de Manrique y sutilmente expresada en el nocturno lorquiano. Leído el poema desde esta perspectiva, es posible admitir una lectura en clave intertextual, en la que quedan asociadas la muerte temprana y la fugacidad de la vida a través de la metáfora del mar (=muerte) y de los ríos (=camino hacia la muerte). No así el tópico del suicidio amoroso, del que no encontramos ninguna referencia clara.

Sí encontramos algunas pistas que admiten apuntar relaciones intratextuales con la “Casida del herido por el agua”, a la que hicimos referencia en un párrafo anterior (→ § 4.4.3.1.). Desde el punto de vista formal, ambos textos presentan una estructura idéntica. Los poemas se abren y se cierran con la voz de un sujeto textual que declara su deseo de contemplar a los muertos, voz que enmarca la anécdota. Desde el “Quiero bajar al pozo / ... / para mirar

<sup>147</sup> “Tanto el Miño como su afluente el Sil son ríos captadores que se han ido interiorizando en los montes gallegos y en la cordillera cantábrica, estructurando una red que, en la actualidad, cubre una buena porción de la parte del macizo hercínico conocido como la ‘rodilla astur’” (Confederación Hidrográfica del Miño-Sil, s.f., 3). El Sil, río del noroeste de la península ibérica, es el principal afluente del río Miño, que discurre por las provincias de León, Orense y Lugo. Es más extenso en longitud y más caudaloso que el Miño, lo que recuerda el dicho popular: “El Sil lleva el agua y el Miño la fama” ([https://es.wikipedia.org/wiki/R%C3%ADo\\_Sil](https://es.wikipedia.org/wiki/R%C3%ADo_Sil)).

<sup>148</sup> “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir: / allí van los señorías / derechos a se acabar / y consumir, / allí los ríos cabdales, / allí los otros medianos / y más chicos, / allegados son iguales / los que biven por sus manos / y los ricos” (Manrique, 1993 [1475-1480?], 154-155).

el corazón pasado / por el punzón oscuro de las aguas” de la casida al “Imos silandeiros orelando vado / pra ver o adoescente afogado” [Vamos silenciosos orillas del vado / para ver al adolescente ahogado] del nocturno, y desde el “quiero llenar mi corazón de musgo / para ver al herido por el agua” (casida) al “¡Mozos, imos, vinde, aixiña, chegar / porque xa ise río m’o leva pra o mar!” [¡Mozos, vamos, venid, pronto, llegar, / porque ya ese río me lo lleva al mar!] (nocturno), el sujeto textual enmarca la escena de la muerte por ahogamiento. Como tal, la escena es idéntica en ambos poemas: la fuerza torrencial del agua hiere mortalmente al niño/adolescente. El “Ágoa despenada” [Agua despeñada] es la misma agua descrita como “punzón oscuro”. Los detalles del ahogado también permiten leerlos en paralelo. El niño herido y solo gime en su agonía; el alma del adolescente muerto “choraba, ferida e pequena” (v. 5) [lloraba, herida y pequeña]. El sentido de “herido” queda así asociado a “herido de muerte” y no a “herido de amor”. Finalmente, hay una identificación del sujeto textual con el ahogado en ambos textos. La última estrofa de la casida (“quiero morir mi muerte a bocanadas / quiero llenar mi corazón de musgo / para ver al herido por el agua”) es idéntica en el sentido al pareado del nocturno (“¡Mozos, imos, vinde, aixiña, chegar / porque xa ise río m’o leva pra o mar!” [¡Mozos, vamos, venid, pronto, llegar, / porque ya ese río me lo lleva al mar!]).

#### 4.4.3.4. Muerte y (auto)conocimiento

Publicado en 1927 en *Canciones* (1921-1924), el poema “Narciso” integra el apartado “Tres retratos con sombra”, dedicados a tres artistas: Verlaine, Juan Ramón Jiménez y Debussy. Las “sombras” que corresponden a cada artista se titulan “Baco”, “Venus” y “Narciso”, respectivamente. En la lectura que proponemos, sustraemos el poema de su contexto de “sombra” de su correspondiente antecedente, Debussy en este caso, puesto que nos interesa mostrar cómo el motivo del ahogado aparece tanto en textos tempranos de García Lorca (este caso) como en textos correspondientes a su madurez artística, y no a leerlo como un ejemplo de “buceo en la subconsciencia” (García-Posada I, 162).

La recuperación de la imagen mitológica de Narciso concita a un mismo tiempo el agua, los espejos y la muerte. Por lo tanto, el solo título del poema permite direccionar el sentido o uno de los sentidos hacia una dirección precisa. De hecho, el texto se estructura a partir de estos tres elementos solidarios.

#### **Narciso**

Niño.

¡Qué te vas a caer al río!

En lo hondo hay una rosa  
y en la rosa hay otro río.

¡Mira aquel pájaro! ¡Mira  
aquel pájaro amarillo!

Se me han caído los ojos  
dentro del agua.

¡Dios mío!  
¡Que se resbala! ¡Muchacho!

... y en la rosa estoy yo mismo.

Cuando se perdió en el agua,  
comprendí. Pero no explico.

(I, 537)

La estructura externa del poema permite afirmar que, desde el punto de vista pragmático,<sup>149</sup> hay un breve diálogo entre Narciso y otra voz, probablemente un sujeto textual testigo ocasional,<sup>150</sup> que mira la escena e intenta persuadir al niño/muchacho del peligro de caer al río. Leído en clave dialógica, la brevedad de la anécdota se circunscribe a tres momentos: advertencia (vv. 1-2), persuasión (vv.5-6) y lamento (vv. 9-10) del sujeto textual; observación (vv. 3-4), abstracción (vv. 7-8) y (auto)conocimiento (v. 11) de Narciso. Presentado de este modo, la actualización del Narciso mitológico evita la reducción, “en las interpretaciones moralizantes, al emblema de la vanidad, del egocentrismo y del amor y de la satisfacción de uno mismo” (Chevalier-Gheerbrant 1993, 742) para intentar un Narciso que pierde la vida en la búsqueda de sí mismo. No se trata de curiosidad o de autosatisfacción sino de búsqueda de sí.

Un aspecto peculiar del poema se refiere a la ambigüedad con la que presenta la muerte de Narciso. Más allá de la consideración acerca de si es un niño o un muchacho (ambas formas

<sup>149</sup> Como lo venimos haciendo, las referencias al nivel pragmático del poema están circunscriptas a la pragmática *intratextual* (no la única, por cierto, pero es la que nos interesa mirar con atención), es decir, a “la comunicación que se produce *dentro* del poema entre un hablante ficticio y un oyente igualmente ficticio” (Luján Atienza 1999, 226; cursivas nuestras).

<sup>150</sup> Isabel Román Román (2003, 400) interpreta que esta voz es la del coro, en el marco de un “diálogo dramático” entre el Narciso-niño y su interlocutor, a través de una alternancia polifónica. Asociar esa voz con el coro, en el contexto de la figura mítica de Narciso y en un diálogo “dramático”, remite sutilmente a la tragedia griega clásica.

presentes en el texto), la ambigüedad se manifiesta en la causa de muerte. Se ahoga, por cierto, pero no sabemos si es accidental (“¡Que se resbala!”) o si se trata de un suicidio, lectura probable a partir del hipotexto mitológico.

El efecto duplicador de las imágenes del río y de la rosa permite advertir una gradación doble, cuya primera fase comprende yo → río → rosa (vv. 3-4) y su segunda fase el reflejo inverso en rosa → río → yo (vv. 4 y 11).<sup>151</sup> En síntesis, el poema no tiene un interés primario esencial para nosotros ni por la asociación mitológica ni por las causas de muerte; tampoco por una posible lectura psicoanalítica, sino por el modo en el que el complejo motivico agua-muerte, asociado aquí a la duplicación de los espejos (de agua), sostiene una minúscula anécdota que cambia la dirección del sentido usual de la figura de Narciso.

#### 4.4.4. *Martirizados y solitarios*

##### 4.4.4.1. Una santa gitana

El “Martirio de Santa Olalla” forma parte de los “tres romances históricos” con los que se cierra el *Romancero gitano*. Sobre las fuentes que habría utilizado Lorca para la composición del romance así como sobre los aspectos que habría tomado de estos, resume con claridad García-Posada en un breve artículo en el que señala una triple deuda: el *Hymnus in honorem passionis Eulaliae beatissimae martyris* del poeta hispanorromano Prudencio<sup>152</sup> y el *Flos sanctorum* del padre Ribadeneira,<sup>153</sup> ambos por vía culta, y la tradición popular (1978, 61-62) a partir de una observación sobre la elección léxica en el título del romance que advierte Díaz-Plaja. En efecto, este último sostiene que “El tema de este romance lo encontró seguramente el poeta en

<sup>151</sup> Identificamos aquí “yo” como Narciso. A propósito de la duplicación de los elementos *río* y *rosa*, la mención podría remitir, en cooperación con la recuperación de la figura mitológica de Narciso, a una concepción platónica del mundo.

<sup>152</sup> El himno de Prudencio a santa Eulalia es el primer testimonio escrito que se conserva del martirio de la joven emeritense. Serafín Bodelón (1994) registra, además del Himno de Prudencio (s. IV), a otros autores del siglo VI que también se han hecho eco de la historia de Eulalia y han escrito sobre ella, entre los que menciona a Idacio, a Gregorio de Tours y al códice de la *Passio Eulaliae*, “texto que difiere ampliamente del de Prudencio por la riqueza de nombres propios y los detalles del amplio elenco de torturas que soportó la joven emeritense” (307). El artículo de Bodelón incluye, junto a la traducción en verso del *Hymnus* de Prudencio, la versión latina. Detalles del texto de Prudencio así como del interés literario que ha despertado en la antigüedad la santa son descritos con detalle en este mismo artículo, al que remitimos. Jesús San Bernardino (1996) se ocupa de analizar un fragmento del *Hymnus* en el que se habla de una construcción elevada en Mérida, y su valor historiográfico.

<sup>153</sup> Pedro de Ribadeneira (1526-1611) es un historiador de la Iglesia católica, famoso, entre otras razones, por haber escrito una biografía de escritores jesuitas y de su santo fundador, san Ignacio de Loyola, y por haber traducido la *Legenda aurea* de Iacobo de Voragine, que hemos mencionado en el capítulo 3. Su *Flos sanctorum* no incluye toda la *Legenda* y añade a su colección la biografía de algunos santos hispanos, entre los que se encuentra santa Eulalia de Mérida. Según algunos, se trata de una renovación del santoral y de una obra clave en el marco de la Contrarreforma, razón por la cual, además de su carácter hagiográfico, tendría implicancias políticas. Sobre el particular, véase Burgo García 2019.



la tradición popular, como lo demuestra el hecho de utilizar el vulgarismo evolucionado: Olalla por Eulalia” (1968, 142). Sin embargo, la deuda con la tradición no pasa más que del “cañamazo general del asunto”, ya que aspectos como el lingüístico, “todo es invención, genial invención, del altísimo poeta” (García-Posada 1978, 61).

La sola mención del martirio de la santa nos ubica en el campo de la hagiografía, de la que ya hemos tenido una aproximación al estudiar el caso del martirio de santa Catalina (§ 3.2.). El contexto en el que se produce la anécdota que recupera el texto de Lorca es similar al que hemos mencionado en el caso del romance de Catalina. Se trata del martirio que sufren los cristianos, que son perseguidos y asesinados, por negarse a renegar de su fe. Ya sea que la persecución sea durante los primeros siglos de nuestra era (Eulalia) o en la disputa entre moros y cristianos de la Castilla de la época de la Reconquista de la península ibérica (Catalina), el martirio ha sido uno de los modos más efectivos de producir en los ciudadanos un “correctivo ejemplificador”. De hecho, el texto de Lorca concentra en el mismo título todos los datos claves sobre lo que poetizará: es una mártir, es una santa y es una gitana, aspecto que, como ya hemos indicado, se precisa en el uso peculiar del nombre de Eulalia. Sin embargo, a diferencia de la mirada que hemos propuesto para el abordaje de los romances recogidos por Juan Alfonso Carrizo, en el que hemos prestado atención a la relación victimario-víctima en varias versiones de la historia, el aspecto que nos interesa destacar aquí es más bien de carácter intratextual, es decir, observar la presencia y la función de motivos recurrentes en su poesía, presentes también en este texto. Acerca de la interpretación de este romance, es convincente y muy claro el que propone García-Posada en “Un romance mítico: el ‘Martirio de Santa Olalla’” (1978), al que remitimos. Están ahí resueltos varios puntos de difícil dilucidación.

El motivo central es, evidentemente, el del martirio. Sin embargo, el poema presenta aspectos peculiares que lo apartan de los procedimientos del romance tradicional tanto en el aspecto formal como en el tratamiento temático. Exceptuando los aspectos formales,<sup>154</sup> prestaremos atención específicamente al campo temático. Es necesario recordar que el fondo tradicional que refiere casos de martirio, especialmente provenientes del medioevo europeo a través de los martirologios y las *Actae* y *Passiones*, funciona como hipotexto común y permanente a muchas expresiones poéticas que tematizan muertes de esta naturaleza.<sup>155</sup> Lo hemos visto en

---

<sup>154</sup> García-Posada refiere que las rimas “se convierten en eco anagramático, incompleto –dada su naturaleza vocálica–, más o menos difuso, pero evidente, del nombre de la protagonista del poema” (1978, 61). Es este un solo ejemplo del trabajo poético en el campo formal.

<sup>155</sup> “El himno cristiano, en un principio dedicado sólo para ser cantado a Cristo, ahora [año 393 d.C. aproximadamente, es decir, en el marco de las decisiones que la Iglesia Católica toma en el Concilio de Hipona],

el romance dedicado a Catalina. Aquí el caso no difiere sustancialmente, salvo, claro está, el contexto histórico que se recrea en el texto y el sentido del poema en la configuración del libro del que forma parte.

Uno de los aspectos distintivos es la descripción del martirio en una gradación ascendente. En un marco de desolación, señalado por la estación invernal y por el ruido de los instrumentos de tortura (Panorama de Mérida), Olalla es doblemente mutilada: senos y manos le son cortados. “El Cónsul pide bandeja / para los senos de Olalla” (vv. 25-26) y “Por el suelo, ya sin norma, / brincan sus manos cortadas” (vv. 31-32). Luego de esta horrorosa mutilación, la joven es atada a un árbol y finalmente quemada: “Mil arbolillos de sangre / le cubren toda la espalda / y oponen húmedos troncos / al bisturí de las llamas” (vv. 39-42). La exposición del cuerpo carbonizado contrasta con la nieve: “Nieve ondulada reposa. / Olalla pende del árbol. / Su desnudo de carbón / tizna los aires helados.” (vv. 51-54) y genera una oposición cromática de blancos y negros, a partir de una idea que se viene insinuando en el texto: la apoteosis posterior al martirio. De este modo, cuerpo mutilado y cuerpo quemado se oponen a cuerpo glorificado: “Olalla blanca en el árbol” (v. 64) y luego “Olalla blanca en lo blanco” (v. 72). La gradación ascendente en la violencia que se ejerce sobre el cuerpo, en el sentido de menor a mayor destrucción, se manifiesta a partir del apresamiento (que no se relata), se extiende en la mutilación de senos y manos y concluye con el abrasamiento del fuego. Estos momentos se corresponden con el motivo del martirio. Sin embargo, el poema hace lugar a la apoteosis de la santa a partir del simbolismo del color blanco, de los vidrios de colores, de la presencia de ángeles y serafines y, fundamentalmente, de la imagen de una Custodia que reluce sobre el desolador paisaje quemado.

Al analizar el poema “A Mercedes en su vuelo”, hemos señalado que el verso 11, “monte de luz y llaga de azucena”, con el que se describe a la niña en el cielo, es una referencia explícita a Cristo, de quien el monte y la azucena son algunos de sus símbolos. Los símbolos religiosos cristianos en la poesía de Lorca son numerosos, y construyen una visión particular en *Romancero gitano*, donde el poeta añade a los símbolos cristianos el valor de símbolo cósmico (Arango 1998, 147). De este modo, la Custodia que reluce en el desolador paisaje quemado no solo representa al sol sino en especial a la eucaristía (García-Posada 1978, 60): símbolo cósmico y símbolo cristiano en una sola imagen. Por ello, la ascendente mortificación del cuerpo de la

---

se escribe para el ágape o para el trabajo, para la Virgen María o para el Espíritu Santo, para la liturgia o para la doctrina, para loar las virtudes o la lucha del alma, pero sobre todo para ensalzar con el viejo tono épico las gestas ahora nuevas de los mártires; había que llegar al pueblo y por ello los himnos a los mártires eran composiciones poéticas, pero con música, para ser cantados” (Bodelón 1994, 337, añadido nuestro).

joven (martirio propiamente dicho) concluye con la deificación de su cuerpo (salvación y gloria). Se suma, pues, un nuevo valor a los cuerpos (a los restos) de los muertos en la poesía lorquiana. Así encontramos el cuerpo dormido, el cuerpo ahogado, el cuerpo mojado y el cuerpo herido; el cuerpo sereno y el cuerpo mutilado; el cuerpo quemado y el cuerpo glorificado, como en este último romance.

Otro aspecto peculiar es el concerniente a la edad de la mártir. Ya nos hemos referido suficientemente a las cuestiones relativas a las franjas etarias que permiten hablar de muerte temprana, y allí hemos incorporado la muerte del adolescente/joven y no solamente del niño. El romance en cuestión recupera ambas nociones, pero sobrepasa el aspecto meramente cronológico para poner el énfasis en la castidad de Eulalia. A lo largo del texto coexisten las referencias a una “niña” y a una “joven”. Según el hipotexto prudenciano, del que ya sabemos que Lorca no ha tomado prácticamente nada, Eulalia es una *puella* (vv. 40 y 103) y una *uirgo* (v. 3, 109 y 124), y de su alma dice que es “lacteolus, celer, innocuus” (v. 165), es decir, se enfatiza el sentido de inocencia. Cuando hace referencia a la edad cronológica, Prudencio refiere 12 años, aunque no puede soslayarse el valor simbólico que este número sagrado tiene. La tradición hispana también habla de niña y atribuye a Eulalia unos 12 años cuando es martirizada. Sin embargo, no se trata de reparar puntualmente en la probable exactitud cronológica de la edad de Eulalia, hecho en sí mismo carente de sentido en el contexto de su martirio, sino en su candidez e inocencia, valor que Lorca también recupera. En definitiva, y como lo hemos mencionado antes, interesa la construcción textual de la niña/joven más que la fijación precisa de los años que esta pudiera tener. Y en esa construcción textual, el sentido que la niñez aporta como momento de la vida de una persona, el que se caracterizaría *grosso modo* por la inocencia.

Finalmente, si nos propusiésemos reparar comparativamente en las imágenes de Catalina y de Eulalia, podríamos sintéticamente mencionar estas coincidencias y diferencias: en Catalina no se hace una descripción del martirio, distinto al romance de Eulalia, en la que la gradación minuciosa es consustancial a la entereza de la niña/joven. Sí es coincidente en ambos textos la apelación sonora a los instrumentos de tortura. Las expresiones de santidad en ambas también están presentes en los respectivos poemas. Catalina se arrodilla, en una expresión concreta de aceptación estoica del castigo; Eulalia expresa los gemidos, que no son una manifestación de debilidad sino de ansias por llevar rápido adelante los suplicios que la acercarán a Dios. La presencia sobrenatural, a través de ángeles, es común a ambos textos. Difieren en dos sentidos capitales: uno de ellos es el tipo de muerte. El filicidio de Catalina supone mayor crueldad debido a la relación paterno-filial. El otro poema apela más al campo semántico del dolor

propriadamente dicho a través de las mutilaciones y del fuego después, lo que favorece la manifestación apoteótica del final.

#### 4.4.4.2. Unos ojos en soledad

Al comenzar el capítulo hemos hecho breve referencia a la sutileza con la que Lorca pinta una escena dolorosa pero cuya ternura en el modo disipa la dramatización que puede generar un hecho trágico. Y hemos mencionado como ejemplo el poema “Candil”. Como parte del *Poema del cante jondo* (1931), el texto prescinde de los motivos del grito y del llanto, común a muchos otros de Lorca como el “Poema de la siguiriya gitana”, perteneciente al mismo libro, y presente en otros como el “Romance de la luna luna”. Por el contrario, el breve poema es una estampa, un “capricho” lo denomina su autor, que rehúye al movimiento y dramatismo de algunos poemas que lo anteceden y pone el foco en la llama de una vela, cuya luz tenue busca abrirse pasos entre las sombras. Poema que expresa, a través de un paisaje interior, oscuro y mudo, la muerte, señalada contundentemente en “los ojos redondos / del gitanillo muerto” (vv. 11-12). Luz y oscuridad, el poema es otra forma de acercarse a la muerte en tanto tema central de la lírica del poeta granadino. Pero, como hemos indicado, la perspectiva elegida representa un desplazamiento desde lo temático a lo formal, y la voz del poema no está situada directamente en lo que se pone en escena sino en el modo de mirarla. La muerte del gitanito y su viva expresión señalada en sus ojos *redondos* está proyectada desde la perspectiva de la llama del candil, que intenta romper las sombras (“pica desde su nido / a las sombras macizas”) y poner a la vista el cuerpo del niño. Este último propósito está expresado en la prosopopeya de la llama, que señalan verbo y gerundio (“y se *asoma temblando*”). A través de esta, el lector se acerca temblando a contemplar la escena, que, aunque carente del característico grito gitano, conserva la pena propia del cante jondo.

A diferencia de los textos que hemos revisado, en este no hay ascenso ni vuelo; no hay canción de cuna ni pozos o estanques. Es la expresión de la soledad de los muertos, y en ella, de las preguntas cuyas respuestas no existen. De hecho, el mismo Lorca lo explica en su conferencia titulada “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado ‘cante jondo’” (1922):

En el fondo de todos los poemas late la pregunta, pero la terrible pregunta que no tiene contestación. (...) El poema o plantea un hondo problema emocional, sin realidad posible, o lo resuelve con la Muerte, que es la pregunta de las preguntas (VI, 217).

A pesar de tratarse de una composición relativamente temprana, “Candil” es la expresión compacta de los dos caminos que propone Lorca para el poema. Es a un tiempo un problema emocional, expresado en la soledad del niño y en la oscuridad en la que se encuentra, que es una síntesis de la soledad y el abandono de los muertos (probablemente haya un eco sutil de la famosa rima 71 [LXXIII] de Bécquer, cuyo estribillo repite “¡¡Dios mío, qué solos / se quedan los muertos!!”); y es, al mismo tiempo, la expresión de una pregunta sin respuestas, la gran pregunta de la muerte. El poema resume los dos caminos, expresados en la misma mirada enorme de esos ojos redondos.

#### 4.5. Recapitulación

Una vez concluido el recorrido por los diez poemas de García Lorca, y atentos al objetivo que ha guiado nuestra indagación, esto es, mostrar cómo la aparición recurrente de muertes tempranas atraviesa varios libros de este autor y logra convertirse en una variante temática central en el marco general de las muertes como tema clave de su poética, trazamos una síntesis que permita enlazar lo estudiado hasta aquí con el cronotopo de la sacralidad, fase que engloba un amplio conjunto de textos de esta primera parte.

Afirmamos, entonces, que las muertes tempranas, como variante temática de la muerte en tanto tema global, está presente en siete poemarios de García Lorca, a los que hay que sumar un octavo conjunto reconstruido después de la muerte del poeta. De este modo, el tema recorre los poemarios *Canciones*, *Poema del cante jondo*, *Romancero gitano*, *Diván de Tamarit*, *Seis poemas galegos*, *Poeta en Nueva York*, *Sonetos* y los textos reunidos en el apartado *Primeras canciones, sección II de Poemas sueltos*. En cuanto al aspecto cronológico, la muestra incluye composiciones escritas a partir de 1921 y se extienden hasta 1936, lo que confirma la tesis de que las muertes tempranas han sido un tema de interés sostenido a lo largo de toda la producción poética del autor.

Si prestamos atención solo a estos datos, ya estamos en condiciones de sostener que se trata de una tematización recurrente y que posee características propias para ser estudiada como un conjunto aparte. Sin embargo, hay otro elemento que ha permitido fundamentar la necesidad de un estudio específico. Las múltiples variantes de motivos predominantes, como el motivo del viaje (cuya larga tradición entronca con la literatura clásica) y el motivo de la muerte por ahogamiento. Estos dos motivos operan a través de múltiples subvariantes. El primero, desde la metáfora marítima (cuna-barca-ataúd), la aérea mítica (alas-vuelo-viaje) y la aérea espiritual (alas-vuelo-ángeles). El segundo, a través del agua y los metales, el agua y los

ángeles, el agua y la fugacidad del tiempo y el agua y la duplicidad de los espejos. Hay incluso otros motivos que, aunque aparecen en menor cantidad, no pierden por ello en densidad. Se trata del motivo del martirio, que entronca con la literatura hagiográfica hispana medieval y el motivo de la luz y las sombras. Sin dudas, el motivo del viaje se yergue en fundamental para entender la conformación espaciotemporal que crea cada poema, no solo en el aspecto temático sino, fundamentalmente, en el nivel pragmático, y hace de cada uno un ejemplo de cronotopía de la sacralidad, en tanto esta cronotopía se caracteriza por una concepción no lineal del tiempo. Por lo tanto, un tiempo siempre presente que tiene la capacidad de ser siempre actualizado y reversible.

Es justamente la noción de infancia, como “original dimensión histórico-trascendental del hombre” según Agamben, que hemos mencionado al inicio del capítulo la que ha guiado el asedio, en el convencimiento de que cada manifestación literaria, cada poema, propone una recuperación poética de la infancia. Sin embargo, y como ha quedado expuesto, la recuperación de la infancia no se encuentra en las imágenes de niños (o adolescentes y jóvenes) que pueblan los textos ni tampoco en sus vicisitudes (ahogamiento, vuelo, viaje, martirio, etc.), sino en las características que estos portan y traducen: la ingenuidad (“Romance de la luna luna”), la curiosidad (Narciso), la serenidad (Mercedes), la entereza (Olalla) o el abandono y la soledad (los muertos de las gacelas y casidas y el gitanito de “Candil”). Vistos los textos desde esta perspectiva, es viable la hipótesis que supone trasladar la experiencia individual de un sujeto (ontogénesis) a la humanidad (filogénesis). Si aceptamos esta tesis, es posible sostener que García Lorca se traspone poéticamente en la búsqueda de la esencia de las cosas, no de las cosas mismas, y lo hace no como poeta sino como un “pulso herido que ronda las cosas del otro lado”. En el poema opera, de esta manera, una traslación de sentido, que se desplaza desde un caso individual a un caso general, de la niñez a la infancia (en el sentido de Agamben), y de los niños a la Humanidad en general.

## CAPÍTULO 5

### MUERTES TEMPRANAS EN EL CONTEXTO DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA Y DE SU INMEDIATA POSGUERRA

Nadie que quiera comprender lo que fueron aquellos tres años de venturosa libertad española podrá rehusarse la lectura de estos romances, verdadera arma de combate.

*Rafael Alberti*

Matar es la consigna

*Ángela Figuera Aymerich*

Al ocuparnos del recorrido longitudinal del corpus, hemos denominado a la segunda fase *cronotopo de la lucha por la vida*. Una de las razones que nos ha permitido designar el recorte bajo esta denominación ha sido la observación en los textos de una marcada recurrencia a una semiótica de la lucha. Decimos *semiótica* a partir de la consideración de los múltiples niveles y sistemas que entran en juego para dar cuenta de estas. Luchas físicas, luchas territoriales, luchas discursivas y luchas ideológicas, de las que el arte (no solo de ese momento) será un condensador de tensiones y un medio de expresión, en especial de las pérdidas y de los perdedores.<sup>156</sup> La segunda fase (1936-1964) comprende, cronológicamente, el segmento que se inicia con el surgimiento de la guerra civil española y se prolonga hasta la década de 1960. Si nos ajustamos geográficamente a España, la fase incluye tanto las manifestaciones artísticas durante la guerra como aquellas que suceden en la posguerra. Pero la tematización de muertes tempranas excede los límites geográficos de aquel país y encuentra en Latinoamérica renovadas perspectivas con las que se experimenta la ficcionalización de este tema. Sin embargo, se trata de otras pérdidas y de otros modos de enunciarlas. Nos ocupamos de ello más adelante, en el capítulo 8, destinado al estudio de la tematización de muertes tempranas en la pintura (en especial § 8.3.2. y § 8.4.2.). En general, esta segunda fase, que aglutina ejemplos literarios producidos en España y pictóricos producidos en Latinoamérica como lo venimos diciendo, muestra un cambio de dirección abrupto en las textualidades artísticas, tanto en sus temas como

---

<sup>156</sup> Siempre que se admita que luego de un conflicto bélico hay ganadores y perdedores, afirmación que obliga a plantear el disenso o, al menos, la duda.

en los modos de expresarlos. Se trata de un arte que concentra decididamente un conjunto de voces que, en general, suenan como un grito y una denuncia, como una expresión de desconcierto, pero también de deseo; como un arma de combate y un camino de esperanza. La fase gira alrededor de un cronotopo dominante, aunque no el único. Al cronotopo de la lucha por la vida se agregan el cronotopo de la urgencia, el cronotopo de la denuncia y el cronotopo de la memoria. Una de las características del arte durante este recorte es la de ser expresión simultánea de dos caras, que operan por asociación y no por disyunción: es a un mismo tiempo expresión estética y ética. El cronotopo de la lucha por la vida resume de manera clara esta doble faz. El trasfondo histórico común para las textualidades producidas en España es su propia guerra civil (1936-1939) y la inmediata posguerra. En cuanto a las pinturas procedentes de Latinoamérica, estas dan cuenta de otros conflictos, aunque algunos de sus resultados sean similares a los producidos por la guerra en España. Nos estamos refiriendo a la pérdida de la tierra, al hambre, a la pobreza que se ensaña especialmente con las minorías aborígenes, entre otras situaciones, y que afectan de modo directo a los niños, en quienes el arte pone también el foco.

### 5.1. Guerra civil española

Intentar un resumen sobre los orígenes del conflicto, cuya manifestación más dolorosa e incomprensible ha sido la guerra civil,<sup>157</sup> así como la enumeración de sus consecuencias es tarea ardua de emprender, muchas veces a riesgo de caer en maniqueísmos o parcialidad. No es nuestro objetivo. Sí lo es la señalización de conceptos y circunstancias específicas subyacentes en el contexto de producción de las textualidades, dentro del cual se gestaron varios poemas que analizamos aquí. Uno de ellos es el de alteridad que van construyendo los textos, y que funciona por oposición al de “pueblo”, noción un poco laxa que quiere ser, entre otros, sinónimo de defensa de la libertad, de lealtad, de valentía y de expresión de un modo de vida contrario a la contienda. Sin embargo, la coexistencia de nociones discordantes de “pueblo”

---

<sup>157</sup> La bibliografía sobre la Guerra Civil Española es casi inabarcable. Probablemente sea uno de los temas que mayor atención ha congregado, y aún lo sigue haciendo, tanto en el mundo académico como en el artístico. Para apreciar el volumen del material disponible en sitios específicos de referencia, solo en el campo de los documentos en línea, la entrada “guerra civil española” en el portal Dialnet (<https://dialnet.unirioja.es/>) arroja 7.571 registros (consulta del 14 septiembre 2020) entre artículos de revistas, artículos de libros, tesis y libros. La misma entrada en el Centro Virtual Cervantes (<https://cvc.cervantes.es/>) dio como resultado 3.310 artículos (consulta del 14 septiembre 2020). A estos números hay que agregar una ingente cantidad de libros, tesis, artículos de libros y artículos de revistas en formato papel, además de otros documentos que van desde la filmografía a la fotografía y desde las revistas satíricas hasta los videojuegos.



genera posiciones divergentes y sirve para la justificación de acciones contrarias de un bando con respecto al otro, al que se considera enemigo. Sintetiza bien esta posición Rafael Cruz (2006), en dos párrafos de su libro *En el nombre del pueblo. República, rebelión y guerra en la España de 1936*, que nos vemos obligados a citar *in extenso*:

Para instituir el poder por llegar, desde el verdadero comienzo fundaron el mito del cadáver republicano –algunos prefieren llamarlo colapso o quiebra–, junto con la leyenda de la revolución roja en ciernes. Recorrieron la experiencia republicana con la fábula de la perversidad de la lucha de clases, un relato de carácter más ideológico que la propia teoría marxista. Enfatizaron que los conflictos sociales desembocaban de manera automática en guerra civil. Seleccionaron a los protagonistas buenos, en esencia religiosos y militares, y a los protagonistas malos, los *rojos*. El resto eran sospechosos. Encumbraron a una persona como el único Caudillo, iniciador del único Movimiento Nacional y bastión de *la Cruzada*. Convirtieron a un Señor de la Guerra en guía de su exclusivo pueblo.

(...) Con el fin de legitimar su posición durante la guerra y con posterioridad, los grupos políticos contrarios al ejército franquista inventaron asimismo sus propios relatos sobre la República y la guerra. Se instituyó entonces el mito de la defensa de la democracia frente a la reacción, después denominada fascismo internacional. En este lenguaje, la II República venía a ser la edad de oro de la democracia liberal española, como contrapunto al totalitarismo o autoritarismo franquistas. La República fue idealizada como un régimen político acosado desde el principio por sus enemigos, que resultaron ser los mismos que ganaron la guerra. Una de las dos Españas contra la otra”. (331-332)

Es decir, ambos bandos erigían sus propias justificaciones. Y estas han sido, en definitiva, construcciones discursivas opuestas e irreconciliables, cuyo correlato se extendió al campo de batalla. Y, como ha escrito Borges en “Juan López y John Ward”, “cada uno de los dos fue Caín, y cada uno, Abel” (IV, 1993, 411). Entre los españoles, lo ha resumido dolorosa e irónicamente Ángel González (1925-2008), cuando en las “Glosas a Heráclito” dice:

*(Interpretación del pesimista)*

Nada es lo mismo, nada  
permanece.

Menos

la Historia y la morcilla de mi tierra:

se hacen las dos con sangre, se repiten.

*(Poemas, 2009, 175)*

Otro de los frutos amargos de este conflicto ha sido el exilio. Como tema, ha generado una corriente de desarrollo literario y de pensamiento desde la misma guerra en adelante, y ha tenido cultores no solo en aquellos que se vieron obligados a abandonar su país sino también en aquellos que se quedaron, en quienes el exilio no ha sido físico, pero no por eso menos doloroso, como el caso del mismo Vicente Aleixandre, que examinamos luego. Claudio Guillén, otro exiliado, incluye en su libro *Múltiples moradas* (1998) el ensayo “El sol de los desterrados: literatura y exilio” (2007, 29-97), en el que traza un recorrido a través de dos vectores que se muestran al principio como una polaridad, a partir de la imagen de Plutarco y de Ovidio, y que representan modos de respuesta a un mismo campo de experiencia. En esa lectura cronológica, Guillén cita a Juan Ramón Jiménez y a Rafael Alberti, quienes también han sufrido el exilio y son, según el ensayista, ejemplos de respuestas distintas frente a una misma experiencia. En ese ensayo, Guillén advierte lo profundamente doloroso que ha significado para el pueblo español esa situación, solo comparable con aquella que implicó la expulsión de moros y judíos:

Mis lectores sin duda conocen bien la gran emigración española posterior a 1939 y podrán, si así lo desean, reconocer en ella algunas de las tendencias que he procurado destacar en el presente ensayo. Aquel exilio, el más importante en la historia de la cultura española desde la expulsión de los judíos, ha sido objeto de estudios detenidos y lo seguirá siendo durante muchos años. (94)

El exilio ha sido una prolongación de ese otro tajo que ha representado el enfrentamiento bélico entre españoles, y que ha tenido diferentes modalidades. Al exilio físico durante el conflicto o una vez terminada la guerra, se ha agregado en décadas posteriores otro exilio a través de la denominada “emigración económica” (Santos 1999, 4), especialmente por razones laborales, y el silencio impuesto por la dictadura franquista sobre muchos de los que se quedaron. Junto a las circunstancias ideológicas que rodearon y acompañaron el conflicto (y a sus nociones ambiguas de pueblo, alteridad y enemigo) y a las modalidades de exilio y a sus consecuencias, la fortuna (o desgracia) de muchos niños, cuyo sufrimiento se ha manifestado a través de múltiples modos, es otro componente subyacente en las textualidades, especialmente las que provienen del bando republicano. Pérdida de los padres, hambre, el mismo exilio inexplicable, otra patria, en algunos casos otra lengua y, en el peor, la muerte han sido una constante entre los niños.

Tanto durante la contienda como en el período inmediato posterior, la voz de muchos artistas se ha levantado para informar, denunciar, apelar o evocar los desastres de aquella grieta

fraterna, dentro de la que la niñez ha sido uno de los denominados efectos colaterales. Hubo esfuerzos por subsanar en cierta medida algunos de los problemas. Varios países conformaron asociaciones o comités de ayuda a los niños de la guerra (Santos 1999, 24-28), pero, dado el carácter ideológico del conflicto, junto a mujeres y ancianos, los niños han servido también para la propaganda de uno y otro bando, con el fin de encontrar legitimación y apoyo internacional (Alted Vigil 1996, 208 y ss.). En este contexto, la tematización de muertes tempranas ha sido un campo propicio para la exploración no solo de la literatura sino también de la prensa y de la fotografía. En el campo literario, los casos referidos a muertes tempranas son expresión tanto de los problemas propios del frente de batalla como de las posiciones político-ideológicas en pugna. Para ilustrar las dos posturas, hemos recortado un corpus que ejemplifica ambos casos. Del primero son muestra los poemas incluidos en el *Romancero General de la Guerra Española* (1944). De ese momento de batallas y trincheras surge también la “Oda a los niños de Madrid muertos por la metralla” (1936) de Vicente Aleixandre. Como expresiones surgidas en la inmediata posguerra, completan el corpus “Niño muerto” ([1940] 1943) de Luis Cernuda y, particularmente, dos poemas de Ángela Figuera Aymerich, “Muerto al nacer” (1948) y “Los niños” (1974). En cuanto a la pintura, de la que nos ocupamos más adelante, un cuadro de Candido Portinari y dos cuadros de Oswaldo Guayasamín se constituyen en paradigma de aquellos que no tienen voz, entre los cuales están los niños. Si bien no guardan relación con el conflicto bélico español, recuperan en la tematización de muertes tempranas la expresión de situaciones sociales concomitantes con la guerra civil, cuyo impacto en la niñez es contundente, al tiempo que reactualizan características claves de lo que aquí hemos denominado cronotopía de la lucha por la vida.

## 5.2. El Romancero General de la Guerra Española

Procedentes de las publicaciones de la revista *El Mono Azul*,<sup>158</sup> que ha dirigido Rafael Alberti, integran la antología *Romancero General de la Guerra Española* (1944) tres poemas en los que se ficcionalizan muertes tempranas o las causas que las generan. La compilación albertiana, publicada en Buenos Aires, es una muestra acotada de la amplísima producción de canciones, romances y otras expresiones poéticas que surgieron durante el conflicto bélico. El prólogo de

---

<sup>158</sup> La revista ha sido una publicación auspiciada por la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura. El primer número salió el 27 de agosto de 1936 y duró lo que el conflicto armado. De contenido variado, las dos páginas centrales estaban destinadas a la publicación de romances que llegaban de toda España, escritos por diferentes personas, muchas de las cuales no eran poetas. El nombre de la revista ha sido tomado de la ropa que usaban los milicianos, un enterizo color azul denominado generalmente *mono*.

la antología es clave, no solo porque resume el origen de la colección y sus avatares, sino porque es el manifiesto en el que se expone la posición ideológica que la sustenta. Sobre lo primero, Alberti explica:

A la Alianza de Intelectuales comenzaron a llegar, después del 18 de julio de 1936, miles de romances desde todos los pueblos en armas, desde todos los improvisados frentes de batalla. Tal riqueza espontánea y abundante nos obligó a encauzarla, recogerla y fomentarla, dedicándole, bajo el título de “Romancero de la guerra civil”, las dos páginas centrales de nuestra revista de combate “El Mono Azul”.

Traían los primeros romances que llegaron una ambición informativa casi periodística. En los versos era fácil seguirse a veces frases enteras de los telegramas y partes de guerra. Buscaban aquellos corresponsales improvisados contarnos los sucesos dándonos rango de ejemplaridad, pensando tal vez que el camarada muerto violentamente, injustamente, no desaparecería del todo si entregaban su nombre a la perdurabilidad de la poesía. (10)

En cuanto a lo segundo, es contundente la función que le atribuye su compilador a la colección, de la que dice que es “verdadera arma de combate” (11). Alberti insiste, al hablar del romance, en su carácter popular y representativo del pueblo español, puesto que “son [los romances] la voz viva, eterna, tradicional, del grave y fuerte Romancero español” (12). Se trata de un verdadero manifiesto, en el que se exponen los principios poéticos que sostienen cada texto, así como el aspecto teleológico de cada una de las composiciones, pensadas para ser armas de combate, parte de prensa y denuncia de las injusticias, entre otras funciones. Poema de circunstancia y poesía de combate conforman el género dominante en esta antología del bando republicano (Bertrand de Muñoz 2004, 92). Se lucha con el fusil y con la palabra. No por ello, estos textos pierden el estatuto de textos de ficción. Más bien, como tales, aglutinan otras funciones, como las que acabamos de especificar. Estamos, pues, frente a una operación discursiva que, según Laura Scarano (1994), “funciona como representación verbal de lo real” (39) y se rige por el estatuto de los textos ficcionales. Según esta misma autora, quien ha dedicado estudios específicos a las poéticas españolas de la posguerra, esto se debe a que los poemas se inscriben en un “programa de escritura (deliberadamente marcado aquí por la reflexión autorreferencial) con eficacia desde la instancia pragmática de la lectura” (41). Es decir, es ficticio el acto mismo de habla entendido como acto de habla literario-ficcional. Esta perspectiva, lejos de minimizar o de restar importancia al nivel de la historia (esto es, a lo que se cuenta), contribuye a intensificar su valor en el nivel del discurso, puesto que permite leer de otra manera estas historias, no exclusivamente ancladas a una específica situación referencial

(la guerra civil aquí) sino leerlas como una operación discursiva que se actualiza en cada lectura, logrando que, a partir de un hecho puntual, el asesinato de un niño en el marco de un conflicto bélico en un lugar determinado, se puede reflexionar sobre un hecho universal, la guerra absurda, la intolerancia, la dominación a través de la violencia, las violaciones a los derechos humanos, los atentados a la libertad, entre otros aspectos de carácter plenamente inherentes a la humanidad.

La antología albertiana incluye no solo romances sino también otras formas literarias, que van surgiendo al calor de la contienda y a la urgencia de la batalla (Bertrand de Muñoz 2004, 93). Sin embargo, la elección de la forma octosilábica es importante, según Alberti, porque “La nueva conciencia política cantaba por España con el viejo metro tradicional, que es surco fácil, trillado, para decirnos en verso la Historia” (1944, 9). La recuperación del romance, entonces, habla de la (re)apropiación de una forma popular, accesible, patrimonio del pueblo y fundamentalmente de estructura sencilla y muy apta para la poetización de las situaciones que emergen en la cotidianidad, ya sea esta la misma batalla o los avatares de la vida.

Al *Romancero General de la Guerra Española* se suma un enorme conjunto de libros, revistas, pinturas y grabados, no solo en España sino también en Hispanoamérica,<sup>159</sup> a través de los cuales se da un lugar importante al tratamiento de muertes tempranas, al tiempo que son una manifestación concreta de la toma de posición de artistas con respecto a la guerra y a sus consecuencias.<sup>160</sup> También, aunque de factura más reciente, el cine se ha vuelto a ocupar del tema. Es el caso, por ejemplo, del film *El laberinto del fauno* (2006), dirigido por Guillermo del Toro y ambientado durante el año 1944. La recuperación del tema (guerra civil española) tanto como recortes más específicos (muertes tempranas) hecha por varias artes permite trazar múltiples relaciones y favorecen el diálogo entre ellas. Nos limitamos aquí al análisis de algunas

---

<sup>159</sup> Un equipo de investigación conformado, entre otros, por Celia de Aldama Ordóñez (Universidad Complutense de Madrid), Matías Barchino Pérez (Universidad Castilla-La Mancha) y Niall Binns (Universidad Complutense) denominado “Hispanoamericanos en la Guerra Civil Española” se propone “la elaboración y la organización de un corpus de textos de autores hispanoamericanos escritos sobre el tema de la guerra de España, con el objetivo concreto de preparar estudios monográficos y antologías sobre el impacto de la guerra en los intelectuales de los países hispanohablantes de América”. Disponible para consulta en <http://impactoguerracivil.blogspot.com/>

<sup>160</sup> En el amplio universo de materiales disponibles, es interesante el papel de la pintora y militante costarricense Emilia Prieto (1902-1986), quien, a través de la revista cultural *Repertorio Americano* (revista publicada en San José de Costa Rica desde 1919 a 1958 de forma ininterrumpida), difunde su obra, entre la que se encuentra la explícita denuncia sobre la violencia que se ejerce en los niños. La participación de Prieto en la revista cultural durante el año 1937 es clave en muchos sentidos y sobre el que volveremos más adelante. Algunos de los grabados de la artista pueden consultarse en línea, disponibles en el repositorio digital *Biblioteca Electrónica Scriptorium* de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Costa Rica, en el enlace <https://repositorio.una.ac.cr/handle/11056/2923>

muestras literarias unidas por los ejes temporal, geográfico y temático, y por la perspectiva desde la que se enuncia el poema. En su conjunto, los textos encuentran en la ficcionalización de muertes tempranas un punto en común, más allá de las diferencias en los enfoques que cada texto construye, según prevalezca la denuncia, la nostalgia ante una pérdida o la urgencia que implica el combate.<sup>161</sup>

### 5.2.1. *Víctimas colaterales: el niño campesino*

Bandidos con aviones y con moros,  
 bandidos con sortijas y duquesas,  
 bandidos con frailes negros bendiciendo  
 venían por el cielo a matar niños,  
 y por las calles la sangre de los niños  
 corría simplemente, como sangre de niños.

*Pablo Neruda*

Al describir las características generales de la segunda fase, nos hemos ocupado (§ 2.3.4.1.) del romance de Beltrán Logroño titulado “El niño campesino”. Por tal razón, resumimos los elementos analizados ahí para integrarlos aquí al conjunto. Hemos dicho que el motivo central sobre el que se articula el texto es el del niño dormido, anclado al macromotivo del sueño como metáfora de la muerte. Como tal, el poema se enlista en el conjunto de textos y pinturas que utilizan este mismo motivo (como la niña Mercedes del poema de García Lorca o *El difuntito Dimas* del cuadro de Frida Kahlo, del que nos ocupamos más adelante), aunque con leves modificaciones. Una de ellas es el desplazamiento en el espacio que se elige construir. En los textos anteriores hemos visto que la tematización de muertes tempranas está enmarcada en un espacio interior o cerrado. El desplazamiento hacia un espacio abierto ubica al niño en el campo, donde duerme sobre “un surco por almohada [...] abrazado al cabezal /de estrellas que lleva al viento” (vv. 43, 45-46). En cuanto al tiempo, el romance opera también un cambio sustancial. Considerado como circular y reversible en los textos de la fase anterior (pasible, por lo tanto, de un efecto restaurador), el tiempo en este ejemplo es lineal e irreversible. El reconocimiento de una concepción “profana” del tiempo (en términos de Mircea Eliade)

---

<sup>161</sup> La muestra analizada procede de la literatura escrita por autores que apoyaron la República. El bando contrario, los falangistas, también han tenido sus medios de difusión y han producido un amplio e interesante corpus literario, aunque tanto sus temas como las formas elegidas para expresarlos sean notoriamente distintos de los usados por los republicanos. De los trabajos pioneros de Mainer (1971) hasta el presente, hay estudios específicos sobre la literatura falangista. Véanse, entre otros, Pérez Bowie [1985] 2003; Possi 2017 y Lima Grecco 2018.

permite entender la apelación del sujeto textual hacia quienes sufren la pérdida del niño: “¡No lloréis, porque la muerte / nunca ha tenido remedio!” (vv. 63-64). El aspecto que privilegia el sujeto textual es el de la apelación a dejar de lado esperanzas de cambio. La muerte clausura los sentidos, definitiva y concluyente. Por eso la voz textual solicita a sus interlocutores seguir con las propias vidas y no quedar anclados en la situación dolorosa de la pérdida, que se expresa en el llanto inconducente e inútil.

Otro de los aspectos señalados se sitúa en el nivel pragmático del texto, donde radican las características que explora el romance, en tanto forma popular y anónima, y que sirve a un mismo tiempo para anotar, así como para denunciar y militar alrededor de una causa a la que se considera justa y necesaria. En este nivel, es indudable que a la función noticiosa del romance tradicional se agrega la manipulación de la forma para que al tiempo que cuenta, apele y denuncie. No debe olvidarse que muchos de los romances de la guerra eran leídos por algún soldado alfabetizado y que otros muchos, que no sabían leer ni escribir, no solo debían recibir noticias del frente de batalla sino el ímpetu para seguir luchando y los estímulos para no decaer en la contienda. La mediación de la letra impresa, a través de la cual nos llegan estas composiciones, impide advertir con claridad ciertos matices de la interrelación entre lectores ocasionales y auditorio ávido de noticias y de ánimos en el campo de batalla. Este aspecto pragmático, sin embargo, no se pierde por completo en el poema que analizamos. La enumeración de preguntas retóricas o la apelación a no llorar inútilmente son recursos presentes en el poema, que favorecen imaginar el efecto ético que portan esta y otras composiciones.

¿Quién ensangrentó el sembrado?  
 ¿Quién ha apuñalado el cielo?  
 ¿Quién ha cegado la fuente,  
 quebrando su limpio espejo? (vv. 1-4)  
 (...)  
 ¿Qué culpa tenías tú?  
 ¿En ti, qué enemigo vieron,  
 si íbas con tu taleguilla  
 cantando por el sendero  
 a levantar las alondras  
 de entre los surcos abiertos? (vv. 31-36)

Esta particularidad, en mayor o menor medida, está presente en los romances y permiten advertir que el peso gravitatorio de las composiciones no está tanto en el nivel temático sino

más bien en el nivel pragmático. En este contexto de producción, el romance ha sido el vehículo más apropiado para cumplir a un mismo tiempo todas estas funciones. Visto desde esta perspectiva, el tema suele quedar como elemento dependiente de la forma y no al revés. El tema, aquí, la muerte injusta de un niño campesino, sirve como estímulo para que aquel soldado de trincheras que escucha atentamente el recitado de algún compañero, se vea compelido a luchar y seguir firme en el frente de batalla. Se trata, en síntesis, de la apropiación que hacen los poetas-soldados de la forma tradicional más común y usada a lo largo de la historia literaria española para relatar, anotar, denunciar, apelar y compeler a los compañeros en la lucha armada. Es esta la intención predominante tanto en este como en los restantes romances que analizamos en adelante. En síntesis, en el contexto de la guerra civil española el uso de la forma “romance” encuentra en el nivel pragmático, y no exclusivamente en el temático, su función predominante.

### 5.2.2. *Víctimas colaterales: la niña-escudo*

“La toma de Caspe” de Manuel Altolaguirre quizás sea, de los textos seleccionados del *Romancero de la Guerra*, el que mejor explota los recursos que ofrece la tradición del romance viejo. En el nivel de la historia, el romance focaliza una escena del intento de toma de la ciudad de Caspe, en la provincia de Zaragoza. Se trata de la lucha entre los “uniformes” frente a las “blusas”, de los salvajes mercenarios frente al pueblo. En esa pulseada de pueblo y agresores, en el que “el Ejército del pueblo / pone en fuga a los cobardes”, se inserta la muerte de una niña. Como técnica narrativa, el texto se organiza en una estructura piramidal invertida: parte de lo general (la lucha de pueblo e inciviles en las calles de Caspe), se va cerrando el foco de atención a lo particular (el capitán de los inciviles que no puede retroceder y toma como escudo de defensa el cuerpo de una niña) y concluye de forma muy puntual con la explosión de una granada que despedaza a la niña, y de cuyo cuerpo “nada quedó” (v. 53).

Si tenemos en cuenta que estos romances nacen al calor de la contienda y que se expresan como un parte diario de la situación bélica, la identificación de algunos elementos como el nombre de una ciudad (Caspe aquí o Gredos en otro romance) hace pensar más en un texto noticioso que en un texto ficcional. Por ello, más allá de que en algunos poemas podamos identificar una voz autoral, en general suelen ser ejemplo de una voz anónima y colectiva. De este modo, el poema es el espacio, y su expresión a un mismo tiempo, en el que coexisten e interactúan varias voces, entre las que podemos destacar una voz informativa o noticiosa, una



voz de urgencia y una voz ética, todas enlazadas y cohesionadas a partir de la voz poética. No se trata de diferenciar una de otra, sino de advertir que el poema es también un espacio que reproduce, a través de la interacción de sus múltiples voces, lo que sucede fuera de él. Así como la voz informativa relata el hecho a partir de un acercamiento a un primer plano de la escena de la lucha, en la que “Un cuerpo a cuerpo terrible / en las arterias de Caspe: / de un lado, los uniformados; / las blusas por otra parte” (vv. 9-12) se disputan el terreno, la voz de urgencia privilegia el compromiso y la toma de posición frente al suceso que se cuenta: “¡Ánimo, mis campesinos! / ¡Ánimo, pueblo de Caspe” (vv. 27-28). De este modo, el lector u oyente participa de esa misma lucha y de sus avatares, como si estuviese dentro de ella y no afuera.

La relación del capitán que no puede retroceder y que usa a la niña como escudo es el verdadero eje sobre el que se construye el poema. El sujeto textual trabaja con múltiples focalizaciones de lo que sucede. Primero muestra al capitán que se atrinchera con la niña; luego a la niña sobre la que se apoya el arma del capitán; se desplaza visualmente al guardia civil que dispara. Después regresa a la niña, y en ella a lo que mira: “ve los tiros / que desde su espalda salen” (vv. 39-40) y que hieren a su padre y hermano. Y allí el poeta refiere que la niña apela a los suyos a que no teman matarla si tienen que dispararle a su captor. Este juego de focalizaciones que se mueven de un lado a otro técnicamente acerca e involucra al lector en la escena. Genera la sensación en quienes lo leen o escuchan, de que son parte de la escena y que son testigos “presenciales” de cada movimiento, cada mirada, cada preocupación de los que luchan. Hay sin dudas un efecto realista, que se amplifica gracias a ciertas escenas, como la del final, en la que una granada despedaza el cuerpo de la niña y que genera un efecto dramático.

Los cuatro últimos versos son un ejemplo de la voz ética que hemos mencionado:

Nada quedó de su cuerpo;  
 fue deshecho en un instante;  
 borrado del mundo fue  
 quien no mereció habitarle.

(vv. 53-56)

Es en el último verso, “quien no mereció habitarle”, donde esa voz ética emite su dictamen. El mundo es un lugar demasiado hostil para la inocencia y pureza de una niña. De este modo, el verso es una sinopsis del punto de vista autoral, el cual, en definitiva, condensa dos ideas que se oponen: la niña-pureza-inocencia-futuro frente al mundo-impuro-hostil-presente. La lectura ética se sustenta en el verbo “mereció”, es decir, en la negación de la capacidad de *ser digno de* (o *no ser digno de*). Así, el poema es a un mismo tiempo un parte de

guerra (carácter informativo y noticioso), una expresión dramática (la puesta en discurso literario de la escena del coronel y la niña) y una mirada ética (que apela a lo bueno y lo malo, lo que se merece y lo que no se merece). Este último aspecto da cuenta de un fenómeno particular en la elección de la forma “romance” para poetizar los hechos de la guerra. El romance, como forma poética que está presente a lo largo de toda la literatura española, es nuevamente el vehículo más apropiado para la información, la construcción discursiva y la demarcación de una mirada ética del mundo. Se trata de una manipulación de la forma, no siempre hábil en cuanto a los recursos poéticos que se utilizan, pero sí versátil y plástica para la denuncia, el reclamo, la opinión y la información. Pero fundamentalmente para poner en texto una perspectiva axiológica que es, en definitiva, lo que da espesor a estos poemas de urgencia.

Como ya lo hemos mencionado, los poemas de urgencia tienen “una ambición informativa casi periodística”, según señala Alberti en el prólogo a la antología. Por ello mismo, es muy probable que muchos de los asuntos que se poetizan tengan un correlato con lo que va sucediendo en el campo de batalla. Es lo que sucede con este romance. De hecho, el periódico *Solidaridad Obrera*, órgano de expresión de la Confederación Regional del Trabajo de Catalunya i Balears, titula el jueves 03 de septiembre de 1936 en su página 11 “Un capitán de la Guardia Civil se parapeta detrás de la hija del alcalde de Caspe, asesinado por los fascistas”.<sup>162</sup> El cuerpo de la nota contiene elementos coincidentes con los poetizados en el romance. En ambos textos, el centro de atención noticiosa es la actitud cobarde del capitán, quien utiliza como escudo el cuerpo de la niña. La nota periodística relata:

Cuando se iba a entrar en la que hoy es Palaza [sic] de la Soberanía Nacional, toparon las fuerzas del pueblo con una barrera humana: mujeres, niños, ancianos, que servían de protección a una compañía de guardias civiles a cuyo frente se hallaba un capitán. En primera línea, sujeta por ese indigno jefe, lloraba a lágrima viva, presa de fuerte excitación nerviosa, una niña de cinco añitos. Era la hija del alcalde asesinado, del republicano Latorre, cuyos ejecutores, no conformes con haber convertido a la niña mimada y feliz en huérfana y desamparada, ocultaban su pánico y resguardaban su cuerpo parapetándose detrás de ella, como si pidiera protección a su víctima. (11)

El poema de Altolaguirre que analizamos agrega a esta misma escena la caída y explosión

---

<sup>162</sup> El periódico se sigue publicando. Los números comprendidos en el período que duró la guerra están casi todos digitalizados y disponibles para la consulta y la descarga en internet. El interesado puede consultarlos en el enlace

[https://web.archive.org/web/20150326035312/http://www.cedall.org/Documentacio/Castella/cedall20353000\\_Solidaridad%20Obrera.htm](https://web.archive.org/web/20150326035312/http://www.cedall.org/Documentacio/Castella/cedall20353000_Solidaridad%20Obrera.htm)

de una granada sobre el cuerpo de la niña, a la que el capitán había dejado abandonada minutos antes. Este efecto dramático del romance opera como soporte de la voz autoral, que, al tiempo que informa, condena al militar y a sus acciones, y enjuicia el comportamiento como una cobardía. La foto de la niña que acompaña la nota periodística cumple el mismo efecto que la escena del romance en el que el cuerpo de esta queda deshecho por la explosión de la granada. Realismo crudo (romance) o tierno (periódico), el dramatismo de ambas formas textuales apunta a despertar el ánimo de los defensores del pueblo y a no decaer en la búsqueda de defensa de la ciudad.

### 5.2.3. *Víctimas colaterales: los desterrados y hambrientos*

Diferente a los anteriores, el poema “Los desterrados” de Arturo Serrano Plaja no relata la muerte de niños sino el deambular de los que han quedado sin tierra y que vagan por los caminos. Se distancia de los romances escena, que hacen eje en un enfrentamiento armado, y de los denominados poemas de urgencia, que funcionan como vehículo informativo de los avatares de los frentes de batalla. Se trata de una mirada reflexiva, aunque apenada, sobre los sufrientes que huyen de las zonas de conflicto.

El mismo título, una de cuyas funciones es la de anticipar direcciones de sentido del texto (Luján Atienza 1999), es elocuente en cuanto a la referencia al grupo de personas sobre las que el poeta centra su mirada. El poema se construye como el testimonio de un sujeto que mira y describe lo que ve. El poeta-testigo lo señala a través del verso “Con mis ojos los he visto”, que se repite a lo largo del romance como un *leitmotiv* y va marcando el ritmo de la descripción. En sentido estricto, el poema no contiene elementos o situaciones que puedan considerarse inherentes a las muertes tempranas, tal como las hemos venido desarrollando hasta aquí. Cabe entonces preguntarse por las razones que fundamentan su inclusión en un corpus que incluyen muertes tempranas explícitas. Para responder a este interrogante, es necesario un sucinto recorrido por aspectos claves que se suceden a lo largo del texto y que dan espesor a la descripción. Allí el poeta ve a aquellos que se quedan sin tierra porque tienen que huir en busca “si no [de] refugio, la sombra; / si no paz, siquiera olvido”. Quienes vagan por los caminos son “desterrados, miserables, / (...) / campesinos andaluces; / hombres, mujeres y niños” (vv. 2, 4-5). Los sufrientes son un testimonio vivo “de la más terrible ofensa / que en España se ha visto” (vv. 16-17) y constituyen un ejemplo verbal de lo que, en pintura, es la serie *Retirantes*

(1944) de Candido Portinari al otro lado del Atlántico.<sup>163</sup> Pasos de perseguidos y pies hinchados, y una voz “que suena como a vacío” (v. 21) son sutiles focalizaciones que hace la voz poética de los caminantes desterrados, a quienes compara con Cristo redivivo. Entre estos sufrientes van niños en largas filas. Se trata de una escena diaria y muy conocida para los lectores de ese momento. Debido a los horrores de la guerra, la larga fila de emigrados es una imagen común a varias ciudades y pueblos. La identificación de los responsables (fascistas y moros) y la determinación geográfica del pueblo sufriente (Baena, El Carpio y otras ciudades de la provincia de Córdoba) buscan un efecto de verosimilitud. Sin embargo, lo que el poema calla es lo que importa, y no tanto lo que dice. Y lo que el poema no dice, porque es innecesario, es que muchos de los desterrados emigrantes mueren en los caminos debido a enfermedades y hambre. Y entre esas víctimas, los niños son los más afectados. Por ello, la incorporación de este texto importa menos por la descripción que hace o por el relato de una muerte temprana, que en verdad no existe, sino porque el abandono y la falta de alimentos y de remedios es otra forma de dejar morir a las personas o de matarlas. Se trata de una muerte lenta, de un dejar morir, de un abandono a muerte. La muerte no está *ahí*, sino que está en el horizonte. Los desterrados caminantes en realidad son enfermos famélicos que buscan el olvido y una sombra para el descanso en el camino. Como se trata de sujetos sin voz, el poema se construye alrededor de la figura del poeta-soldado-testigo, que encuentra en la palabra otra arma de combate. Si bien se trata de un poeta-soldado-testigo improvisado, es un militante de lo que él mismo considera un acto de justicia, es decir, hablar por quienes no tienen voz. Justamente la voz del sujeto textual es la que da entidad a esa masa de gente que camina por las carreteras y que parecen ríos. No hay en este poema estrictamente hablando el relato de una historia, sino la enumeración de quienes no pueden narrar “los horrores / que en su pueblo han cometido / los fascistas y los moros, / los bárbaros señoritos / que a su pueblo, en bajo precio, / al extranjero han vendido” (vv. 22-27).

En síntesis, y atentos a los tres poemas extraídos del *Romancero* albertiano, cada texto, por su lado, actualiza, aunque de modo sutil, algunos tópicos de uso recurrente en la literatura. En el caso, por ejemplo, del romance “El niño campesino”, se asiste al tópico del *beatus ille* asociado

---

<sup>163</sup> Nos ocupamos más adelante, en el capítulo destinado al análisis de cuadros de pintores latinoamericanos que tematizan muertes tempranas, de una obra de Portinari, *Criança morta* (1944), parte de la *Série Retirantes*, alrededor de la cual se ponen en escena las consecuencias que sufren los migrantes, entre las que se destacan el hambre y la falta de trabajo debido a la sequía. Al comentar dos artículos, uno de los cuales es de Florencia Garramuño en el que la investigadora analiza una novela de Graciliano Ramos y una pintura de Portinari, Adriana Amante se refiere a las obras analizadas en términos de “la caligrafía del horror” (2005, 200-206).

a la vida en el campo. El niño es feliz en el campo, espacio idealizado y que sirve para marcar de manera más categórica la brutalidad de quienes lo asesinan. De igual modo, subyace la noción de otro tópico de procedencia medieval, el *de contemptu mundi*, pero incorporado al contexto bélico, lo que provoca una nueva lectura, notablemente distinta del contexto medieval en el que aparece. No se trata de un tópico que aplica al sujeto textual ni al niño, sino a quienes hacen la guerra, debido a su desprecio del mundo, o más precisamente, del modo de vida que representa el niño. Es este el punto de inflexión y de alejamiento del sentido medieval del tópico con respecto al sentido que se le otorga en el romance. En el contexto medieval, el tópico alude a la consideración del mundo como un valle de lágrimas, razón por la cual hay un desdén por las cosas materiales. Se trata de una lectura en clave ascética. Por el contrario, en el romance la noción de desprecio se aleja del concepto medieval y aplica a los “lobos” y “canallas” que desprecian la vida, una vida feliz expresada en el caminar despreocupado del niño a través del campo. De este modo, convergen dos tópicos que funcionan cooperativamente como ideas subyacentes a lo largo de un romance generado a partir de las urgencias que provoca la guerra. Este último aspecto puede leerse también en el romance “La toma de Caspe”, aunque de modo casi imperceptible. El desprecio por la vida, expresado en el capitán que toma a la niña como escudo para evitar las balas, expresa esta noción, sobre la que, insistimos, opera un desplazamiento de sentido importante. Los niños, protagonistas de ambas historias, no desprecian la vida, sino que la disfrutan. Son los que hacen la guerra quienes la desprecian, razón de su comportamiento vil.

### 5.3. Un poema de Aleixandre

La noche del 27 al 28 de agosto de 1936, la ciudad de Madrid es bombardeada por primera vez. Luego vendrían muchos bombardeos más y afectarían no solo blancos tácticos sino también a la población civil. Probablemente haya sido alguno de estos bombardeos y sus consecuencias lo que haya inspirado la “Oda a los niños de Madrid muertos por la metralla” de Vicente Aleixandre (1898-1984), texto que ha sido un poco olvidado y que señala un cambio de dirección temática y formal en la poética de su autor.

Aleixandre ha apoyado siempre a la República, y lo ha hecho de diferentes modos, entre los cuales sobresalen sus contribuciones aparecidas en las revistas *El Mono Azul*, *Hora de España*,

*Ahora* y otras. Entre sus colaboraciones<sup>164</sup> se suelen citar dos poemas, “El fusilado” y “El miliciano desconocido”, que han sido publicados en varias colecciones de romances de la guerra, entre los cuales se encuentra el *Romancero General de la Guerra Española* editado por Alberti. También se menciona una traducción del francés de un poema de Nancy Cunard,<sup>165</sup> “Para hacerse amar”, y la oda que ahora nos interesa analizar. Si bien en la mayoría de los casos se da como fecha de publicación de la oda el año 1937, Barrera López (2017) registra como primera fecha de aparición el 19 de noviembre de 1936. Citamos el párrafo completo para entender su afirmación.

Su nombre [el de Vicente Aleixandre] vuelve a aparecer en *El Mono azul* el jueves, 19 de noviembre de 1936 (núm. 13, p. 4), en el manifiesto “A los intelectuales antifascistas del mundo entero”, junto a Bergamín, Altolaguirre, Cernuda, M. Prieto, Rodríguez Luna, Antonio Aparicio, Rafael Alberti, León Felipe, Ramón Menéndez Pidal y otros escritores. Ese mismo día, el periódico *Mundo Obrero* (núm. 278) da a la luz “Oda a los niños de Madrid, muertos por la metralla”, que es reproducido también en *Ahora* (Madrid, 18 de enero de 1937) y en el núm. 2 de *Les poètes du monde*, con fecha ‘Madrid, 1936’ (La Chapelle, Reanville, 1937). (90)

En la última parte de su afirmación, Barrera López está aludiendo a la revista *Los poetas del mundo defienden al pueblo español*, cuyo primer fascículo ha sido editado en Madrid en 1936 por Pablo Neruda y Nancy Cunard, y los cinco números siguientes impresos en París en 1937 con el mismo título, aunque en francés (*Les Poètes du Monde Défendent le Peuple Espagnol*), también a cargo de Neruda y Cunard, y que constituyen la prolongación del primer número de la revista en español. En el número 2 de *Les Poètes* se publica la oda de Aleixandre, aunque al pie del poema se registran como lugar y fecha “Madrid 1936”, con lo cual no hay dudas de que la fecha de composición es definitivamente 1936 y de publicación 1937.<sup>166</sup> Más allá de estas

<sup>164</sup> Que no se limitaron a lo estrictamente literario. También firmó la carta de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y colaboró económicamente con los milicianos de la columna *Torres-Benedito* (Duque Amusco, 59-60).

<sup>165</sup> Nancy Cunard (1896-1965) es una poeta de nacionalidad británica. Durante la guerra civil española fue corresponsal del *Manchester Guardian*, y ha colaborado con Pablo Neruda en la publicación del libro *Los poetas del mundo defienden al pueblo español* (Madrid 1936 y París 1937).

<sup>166</sup> En 2002 se ha publicado una reedición facsimilar en un único volumen de los siete números de *Los Poetas del Mundo defienden al Pueblo Español* por la Editorial Renacimiento de Sevilla, España, prologado por Roberto González Echevarría. Utilizamos tanto esta versión facsimilar como la que incluye Fernández Ferrer (1981) en su estudio del poema. Sobre algunas curiosidades y vicisitudes de esta revista, aporta datos interesantes Hernán Loyola, a cargo de la *Guía Bibliográfica de la Obra completa de Pablo Neruda*, publicada en el volumen III de *Obras* de Pablo Neruda (1993). Sobre el primer número dice: “Único número impreso en España y en español. Ocho páginas sin numeración. En la portada: ‘Madrid será la tumba del fascismo internacional. Escritores: combatid en vuestra patria a los asesinos de Federico García Lorca. Pedimos dinero, alimentos, ropa y armas para la

observaciones, menores para nuestro interés, está claro que la redacción de la oda fue a fines de 1936 y que su difusión, a través de la revista *Ahora* o de otras como la revista de Neruda-Cunard, fue particularmente amplia durante 1937.

En cuanto a la oda en sí, Duque Amusco (2014) la resume en estos términos:

De todos los textos de aquel momento de combate, el más apasionado y revolucionario es sin duda su “Oda a los niños de Madrid muertos por la metralla”, de gran valor no sólo propagandístico sino estético, a la altura de los mejores textos inspirados por el horror de la contienda, entre los que habría que citar “La muerte del niño herido” o “El crimen fue en Granada”, de Antonio Machado, ciertos poemas de Miguel Hernández, *España, aparta de mí este cáliz*, de César Vallejo, o la gran elegía “España en el corazón”, de Pablo Neruda. (59)

La escritura y posterior publicación de la oda en medios afines a la República afirma el compromiso y apoyo de Aleixandre a la causa republicana. Sin embargo, durante 1937 el poeta suspende sus colaboraciones. Probablemente las causas de esta decisión estén relacionadas con sucesos personales y familiares. Además de la represalia que sufre su padre, Cirilo, el año anterior, a principios de 1937 Vicente es detenido por el bando republicano, al que él mismo prestaba su adhesión. Duque Amusco afirma que “A falta de pruebas concluyentes, no podemos saber a la fecha hoy quién fue el responsable de la detención ni los motivos oficialmente alegados” (58). Según se infiere del mismo artículo, otra razón podría haber sido una recaída de su debilitada salud, a causa de una enfermedad renal, aunque también es verosímil suponer que la detención que sufrió por parte de los mismos republicanos haya tenido un peso mayor en su decisión. Lo cierto es que Aleixandre siempre estuvo comprometido con la causa republicana, participó activamente hasta 1937 y, aunque en su “exilio interior” decidió repentinamente mantenerse en silencio, ha continuado fiel a la misma causa.

### 5.3.1. *Pluma o fusil*

El compromiso expresado por el poeta se enmarca en un amplio conjunto de actividades desarrolladas por intelectuales y artistas no solo de Europa sino también de Hispanoamérica en adhesión a la República. De entre ellos, mencionamos algunos casos puntuales, acaecidos en su mayoría durante 1937, que nos permitirán luego asociarlos temáticamente, a través de

---

República Española. No pasarán.’ Más abajo, también en la portada: Número Uno. Compuesto personalmente por Nancy Cunard y Pablo Neruda. Todo el producto de la venta irá en ayuda del pueblo español” (1993, 1065).

motivos comunes a la literatura, al cartelismo,<sup>167</sup> al grabado y a la prensa escrita. Durante ese año se celebra el *II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura* que se inaugura en Valencia y se cierra en París, organizado por la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura y el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. El congreso ha constituido “el acto de propaganda más espectacular celebrado en la España republicana durante la guerra civil” (Aznar Soler 2003, 91).<sup>168</sup> Pero también ha presentado una encrucijada clave para quienes querían comprometerse con la causa, obligados a elegir: pluma o fusil. Así lo explica Aznar Soler:

los intelectuales debían comprometerse, tomar partido y, por lo tanto, “ensuciarse” las manos. El dilema que la guerra les planteaba a los escritores antifascistas era, sencillamente, éste: pluma o fusil. Naturalmente, los escritores no estaban obligados a ser héroes y por ello la mayoría eligieron, lógicamente, la pluma. Pero la pluma entendida como un arma de combate, como una opción militante por la palabra y por el pensamiento, como forma intelectual y ética de su acción política. (93-94)

De mayo a noviembre del mismo año se celebra en París la *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne*, conocida popularmente como la *Exposición Internacional de París*. España participa de la exposición, aunque logra inaugurar su pabellón recién el 12 de julio, debido a las inclemencias de la misma guerra. De esa muestra, “eminentemente cultural”, destacan *Guernica* de Pablo Picasso, *Pagè Català i la revolució* de Joan Miró, la *Fuente de Mercurio* de Alexander Calder y *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, escultura de Alberto Sánchez (Pérez Escolano y otros 1978, 27). Del otro lado del Atlántico, en Hispanoamérica hay un movimiento incesante de actividades protagonizadas por artistas e intelectuales, muchos de los cuales toman una clara postura a favor de la lucha republicana. En Buenos Aires, la revista *Claridad* publica en la página 26 de su número 305 de septiembre de 1936 el mensaje de adhesión “Los Intelectuales Argentinos apoyan al Gobierno Republicano Español”, firmado por legisladores nacionales y provinciales, profesores, universitarios y estudiantes de la

---

<sup>167</sup> “El cartelismo y la gráfica en la guerra civil” de Imma Julián (1976) estudia la organización de la propaganda en la zona republicana y propone una clasificación de los carteles por temas. Véase el artículo en Bozal y otros (1978).

<sup>168</sup> Andrés Trapiello, en el décimo capítulo de *Las armas y las letras* (1994), refiere detalles del congreso así como de algunos de sus asistentes. Luego de pasar revista a la relación que mantuvieron personalidades provenientes de varios lugares del mundo que apoyaban la República, asevera que “al congreso de julio del 37 se llegó con una profunda brecha entre los intelectuales y escritores, que sólo se haría visible tiempo después, a veces sólo muchos años después” (268).



Federación Universitaria, entre otros.<sup>169</sup> En Costa Rica, el semanario de cultura hispánica *Repertorio Americano* se hace eco de las noticias y de las opiniones de artistas e intelectuales que adhieren a la causa de los republicanos. Por ejemplo, en la contratapa de la edición del sábado 19 de junio de 1937, en su número 807 (Fig. 4) se reproduce una de las imágenes emblemáticas de la barbarie relacionada con la niñez, tomada de un cartel del bando republicano.



Fig. 4. La versión en inglés que acompaña esta misma imagen dice: *The "military" practice of the rebels. If you tolerate this your children will be next.* [La práctica "militar" de los rebeldes. Si tolerás esto, tus hijos serán los próximos.]

Se trata del rostro de una niña muerta, ubicado en primer plano, detrás del cual varios aviones sobrevuelan el cielo. El fotomontaje dataría de fines de 1936 y ha sido publicado en varios idiomas durante la contienda. Los aviones representan bombarderos de la Alemania nazi. El artículo del semanario, al reproducir esa misma imagen, asocia los bombardeos de Madrid y otros lugares con el bombardeo a la ciudad de Guernica (26 de abril de 1937). La imagen de la

<sup>169</sup> Todos los números de la revista se encuentran digitalizados en la Biblioteca Nacional "Mariano Moreno" (Argentina). En el número citado se publica también el artículo "La Guerra Civil Española y sus Proyecciones Internacionales", firmado por Guido Moreno, y "Nacimiento de España", un poema de Juan Prieto, en el que se leen estos versos: "Los niños fusilados, / los hombres fusilados, los pueblos fusilados. / El corazón de las madres fusilado. / El amor fusilado. / La piedad fusilada. / La bondad fusilada. / Lo más noble y mejor cae fusilado." Disponible en [https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc\\_number=001267836&local\\_base=GENER](https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc_number=001267836&local_base=GENER) (consulta el 20 de octubre de 2020).

niña y de los bombarderos nazis de fondo se va convirtiendo, de este modo, en un ícono de la barbarie. El otro ejemplo que publica el mismo semanario costarricense es una muestra del testimonio que dan los artistas latinoamericanos. En este caso, a través de uno de los grabados de Emilia Prieto (1902-1986). En la edición del sábado 09 de enero de 1937, página 19, se publica el grabado *La niñera de los pobres*, elocuente imagen del desastre que afecta especialmente a la niñez (Fig. 5).



Fig. 5. *La niñera de los pobres*. Grabado en madera de Emilia Prieto. El epígrafe que acompaña la imagen resume una noticia publicada en el *Diario de Costa Rica* el 23 de septiembre de 1936: “590 niños han muerto en el primer semestre del año por cada mil habitantes. Según el estudio que está haciendo la Oficina de Estadística, en ese lapso se registraron 3.450 defunciones en todo el país”.

A partir de estos acontecimientos relevados, podemos ahora relacionar literatura, cartelismo, prensa gráfica y grabado. La oda de Aleixandre es un ejemplo de la pluma como arma de combate, a través de la cual se denuncian las atrocidades del bombardeo a Madrid, y cuyos peores efectos deben soportar los niños, asesinados y destrozados por la metralla. Es, por lo tanto, la anticipación de lo que sufrirá la ciudad de Guernica meses después y que Picasso expresa con profundidad en su cuadro homónimo. Frente a este nuevo bombardeo y a los desastres provocados especialmente en la sociedad civil, la prensa hispanoamericana utiliza uno de los carteles publicados por el bando republicano, el de la niña muerta y los aviones nazis, y

lo adapta al caso Guernica, a través de la publicación que realiza *Repertorio Americano*. La síntesis de este recorrido temático denunciatorio queda expresada en el grabado de Emilia Prieto *La niñera de los pobres*, en el que se enfatizan los desastres de la guerra, específicamente sobre la niñez y, al prestar atención al título del grabado, mucho más a la niñez pobre. De este modo, la oda de Aleixandre funciona, en el conjunto de los ejemplos citados, como el primer “disparo artístico” de los atropellos y de la barbarie fascista, seguido por sucesivos “disparos” a través del cartelismo, la prensa y el grabado. El elemento unitivo de estas expresiones artísticas, a un lado y otro del Atlántico, es la tematización de muertes tempranas.

### 5.3.2. *Diseminación del sujeto y recursos estilísticos*

Hemos dicho antes que la oda señala un cambio de dirección temática y formal en la poética de su autor. En términos más precisos, debiéramos señalar que se trata de un cambio de carácter temporal, ajustado a las particulares condiciones contextuales en las que se gesta el poema. De esas condiciones, nos interesan dos aspectos. Si se miran las producciones del autor cercanas en el tiempo a la escritura de la oda, esto es, *Espadas como labios* (1932), *La destrucción o el amor* (1935) y *Pasión de la Tierra* (1935), las tres obras “están más próximas al surrealismo” y “plantean (...) su rechazo a lo que podríamos llamar ‘el mundo social’ y su asfixiante código de conducta” (Duque Amusto, 53). Son poemarios en los que hay *características* surrealistas, algunas formalmente manifiestas en el uso del poema en prosa. José Luis Cano ([1972] 1993) se refiere a *Espadas como labios* y a *Pasión de la Tierra* como libros cuya “lectura no es fácil para el lector no habituado a esa clase de poesía [se refiere a la que tiene características surrealistas]. Predomina en ellos una expresión alógica, irracionalista, de suerte que inútilmente se encontrará en los poemas que lo forman un sentido lógico” (21). Este rasgo es uno de los que difiere de la oda, notoriamente clara en la expresión y explícita en la denuncia. De hecho, el lenguaje utilizado es transparente y las imágenes que el poeta elige se caracterizan por su aspecto realista y directo, opuesto al del lenguaje surrealista. La otra cuestión que favorece al cambio de tono se manifiesta en los elementos que nutren la primera poesía y que se distinguen de aquellos que habrían generado un cambio de visión al momento de escribir la oda. En los poemas anteriores a 1937, correspondientes a la primera fase,<sup>170</sup> “las fuerzas cósmicas elementales (...) se sienten como arrebatadas por un fuerte impulso de fusión (...) que persigue la unidad amorosa del

---

<sup>170</sup> Carlos Bousoño propone dos grandes fases o momentos en la poesía de Aleixandre, que irían la primera desde 1928 a 1954, y la segunda a partir de la publicación de *Historia del corazón* (1954) (Cano 1993, 18).

mundo” (Cano, 18). En la oda, por el contrario, no se trata de fuerzas cósmicas (especialmente si la perspectiva del poeta no tiene un sentido abstracto) sino de una concreta violencia física ejercida por hombres, y no por la naturaleza, cuyos resultados concluyen en la muerte de inocentes. Hay, por lo tanto, un claro desplazamiento de una visión cósmica abstracta a una visión humanista muy concreta y situada en un específico presente.

En cuanto a la disposición textual, concretamente el poema se abre con una voz que, como testigo, muestra a “pobres mujeres que corren en las calles / como bultos o espanto entre la niebla” (vv. 1-2). Luego, las casas de una ciudad (Madrid) salpicadas de sangre. A partir de esta imagen, el texto vuelve al pasado y describe con crudeza el horror y la muerte de niños asesinados por los bombardeos: “Niños dormían, blancos en su oscuro. / Niños nacidos con rumor a vida. / Niños o blandos cuerpos ofrecidos / que, callados los vientos, descansaban” (vv. 12-15). Las imágenes son crudas y directas: “Por las ventanas salpicó la sangre. / ¿Quién vio, quién vio un bracito / salir roto en la noche / con la luz de sangre o estrella apuñalada?” (vv. 17-20). En esta primera parte la voz testificante del sujeto textual describe lo que se ve: niños muertos, sangre, dolor y también “hediondas aves de la muerte” (v. 34), es decir, los responsables de la masacre: “aviones, motores, buitres oscuros cuyo plumaje encierra / la destrucción de la carne que late” (vv. 35-36). Aquellos a quienes en los romances anteriores se identifican con lobos o hienas, aquí son buitres, aunque todos comparten una misma función: destruir. La mirada del sujeto textual focaliza primero lo externo, mujeres en las calles, y luego se centra en lo interno, la habitación de cada casa en la que están los niños. Este tipo de focalización, que va de lo general a lo particular, es similar a la que se utiliza en el poema “La toma de Caspe”, como ya lo hemos indicado. Se trata de un recurso simple, que tiende a acompañar la mirada hacia una imagen clave sobre la que descansará el resto del poema. En este caso, la imagen de los niños dormidos que “descansaban” (v. 15). La segunda parte está marcada por el grito de los muertos, de los niños muertos o de su sangre, que encuentra eco en lo oscuro y en la luz, en las casas y en las torres, en las puertas y en los tejados. La ciudad entera reproduce el grito de los niños muertos. El grito no solo expresa dolor, sino que, al mismo tiempo, es una llamada a la resistencia: “La ciudad anegada se alza por los tejados y alza un brazo terrible. / Un solo brazo. Mutilación heroica de la ciudad o su pecho. / Un puño clamoroso, rojo de sangre libre, / que la ciudad esgrime, iracunda, y dispara” (vv. 56-59). Por eso, el sujeto textual que va construyendo la escena insiste en escuchar más que en mirar. Es una apelación a prestar atención y escuchar, a diferencia de la primera parte en la que se apela a mirar. De este modo se desplaza el foco atencional de lo visual, “Miradlas” (v. 10), a lo

auditivo, “¿No oís?” (v. 43) y luego “oídlos” (v. 53), con énfasis en este último sentido, favorecido por la reiteración de las palabras “grito”, “han gritado” y variantes.

Otro aspecto que ya hemos relevado en los textos anteriores es el tipo de muerte que sufren los niños. Son asesinados por la metralla, la misma que dio muerte al niño campesino. Esto hace que en todos los textos se observe una muerte cruenta que hace de los niños los mártires de la guerra. Muertos o abandonados, son los niños uno de los peores saldos que arroja el conflicto. El sujeto textual que testifica los sucesos se yergue para pedir justicia. Lo que ha visto en “Los desterrados” es lo mismo que ha visto en “Oda a los niños de Madrid”. Y es el mismo sujeto textual que describe la muerte del “Niño campesino” y el que nos acerca e incluye en la lucha cuerpo a cuerpo de “La toma de Caspe”. En síntesis, se trata de un sujeto textual que, al tiempo que relata, testifica, toma partido y exige justicia. Es el mismo sujeto que, en palabras de Scarano, se disemina en otras voces que gritan, que luchan y que resisten. En esta dirección, podría postularse que se trata de un único sujeto (inter)textual que se desdobra en cada poema pero que, siendo diferente, es el mismo. Un sujeto textual identificable, en la voz y en la función persuasiva de esta, con el poeta-soldado. A los desplazamientos operados y a la diseminación del sujeto, la oda presenta algunos recursos estilísticos que le imprimen valor estético, además del propagandístico. Uno de ellos es el de la aliteración, que aparece pocas veces en versos como “asoman su fantasma pasado por la muerte” (v. 8) a través de la multiplicación sonora de la vocal /a/ en la primera parte del verso, acompañada por los fonemas nasales sonoros bilabial /m/ y alveolar /n/, o en: “la metralla los busca, / la metralla, la súbita serpiente, / muerte estrellada para su martirio” (v. 28-30), en los que, al insistir fonéticamente en el sonido que genera la vibrante sonora alveolar /r/, imita los disparos de una ametralladora.

#### 5.4. La voz íntima. Un poema de Luis Cernuda

Entre los poemas escritos durante la contienda, también los hay que escapan a la modalidad de textos propagandísticos o denunciatorios. Los hay que ponen el foco en una voz íntima, la voz de un sujeto textual empático con una situación trágica o dolorosa, o la propia voz del sujeto sufriente, que en ciertos casos puede coincidir con la del sujeto textual. Ejemplo del primer caso es el poema “Niño muerto” publicado en el libro *Las nubes* (1943)<sup>171</sup> de Luis

---

<sup>171</sup> *Las nubes* se publica por primera vez en 1940, en la segunda edición del libro *La realidad y el deseo*, como una sección de este. La primera edición de *La realidad y el deseo* es de 1936, Madrid, y la segunda edición, de 1940, México. En su primera edición contenía las secciones «Primeras poesías»; «Égloga, elegía, oda»; «Un río, un amor»;



Cernuda (1902-1963). Tanto el contenido del libro mencionado como el de este poema en particular están íntimamente relacionados con vivencias del poeta y abren el camino a lo que los especialistas consideran la etapa de madurez de su poesía o etapa definitiva (Rubio 2002). Todo el volumen gira alrededor de la guerra civil española o, mejor, de los efectos de esta, entre los que se encuentra el del destierro. Entre los poemas que componen el libro, uno de los más conocidos es el que Cernuda dedica a Federico García Lorca titulado “A un poeta muerto” y en el que se observa una clara postura de reproche contra el pueblo español:

Así como en la roca nunca vemos  
la clara flor abrirse,  
entre un pueblo hosco y duro  
no brilla hermosamente  
el fresco y alto ornato de la vida.  
Por eso te mataron, porque eras  
verdor en nuestra tierra árida  
y azul en nuestro oscuro aire. (vv. 1-8)

Sobre el contexto en el que se inscribe el poema “Niño muerto” así como sobre las situaciones circundantes de la vida del poeta en ese momento, los críticos coinciden en registrar los mismos datos:<sup>172</sup> Cernuda en Inglaterra, trabajando como tutor de niños refugiados; Cernuda y su amistad con el adolescente José Sobrino; Cernuda que asiste y acompaña al adolescente enfermo en su lecho de muerte hasta que fallece; Cernuda que escribe el poema, y hace coincidir en los últimos versos, vida y escritura: “Y te cubrió la eterna sombra larga. / Profundamente duermes. Mas escucha: / yo quiero estar contigo; no estás solo” (vv. 49-51) y Cernuda que abandona Inglaterra. Refiere con precisión y brevedad esta escena y su contexto global el poeta Luis García Montero (1958) en un artículo que publica el diario *El País* del 2 de junio de 2006, a propósito de su indignación con los medios de comunicación públicos y privados por el tratamiento que le dieron a la muerte de la cantante Rocío Jurado,<sup>173</sup> como si fuese un espectáculo cuyo único objetivo es mantener alto el *rating* de audiencia. Confiesa

---

«Los placeres prohibidos»; «Donde habite el olvido»; «Invocaciones a las gracias del mundo», pero no el libro *Las nubes*, que se añade después. *Las nubes* también se publica en Buenos Aires en 1943, pero su autor la consideraba una edición pirata “aunque reproducía el mismo texto que estaba incluido en la segunda edición, editada en México en 1940, al cuidado de José Bergamín” (Domínguez 2013). Hay una versión digital del libro en línea, que transcribe, al parecer, la versión de 1943. Disponible en <http://laboratoriopoetico.blogspot.com/2011/01/las-nubes-luis-cernuda.html> (27 octubre 2020).

<sup>172</sup> García Montero 2006; Barón Palma 2002; Rubio 2002; Salvador 2002.

<sup>173</sup> María del Rocío Trinidad Mohedano Jurado, conocida artísticamente como Rocío Jurado (18 de septiembre de 1944 - 1 de junio de 2006), cantante y actriz española.

García Montero que esta situación le hizo acordar el poema de Cernuda.

El 22 de mayo de 1937, a bordo del transatlántico *Habana*, llegaron al puerto de Southampton 3.800 niños vascos, evacuados de la ciudad sitiada de Bilbao. Soportaban la triste fortuna de huir de la guerra, porque los necesitados y los miserables sólo pueden esperar la suerte de alejarse de sus familias y de sus tierras para encontrar en lugares ajenos una ventana desde la que mirar al horizonte. Los niños más dañados por la tragedia española, los que habían perdido a sus padres en los bombardeos en las trincheras, fueron acogidos de manera especial en la residencia de Lord Farringdon. Luis Cernuda trabajó allí, dedicando los primeros momentos de su exilio a la tarea imposible de salvar infancias destruidas. Cernuda hizo amistad con un muchacho llamado José Sobrino, que después de una muerte pudorosa y dignísima se convirtió en protagonista de uno de los poemas más conmovedores de *Las nubes* (...) El muchacho le pidió a Cernuda que le recitara algún poema (...) Al terminar Cernuda de leer, José Sobrino agradeció el poema y le dijo: "Ahora, por favor; no se marche, pero me voy a volver hacia la pared para que no me vea morir" (...) Luis Cernuda nos lo contó en el poema *Niño muerto*. (2006)

Hay razón en la afirmación de García Montero. Cernuda, en efecto, nos anoticia en su poema de este suceso. Sin embargo, los datos que aporta el texto, pocos y diseminados, requieren de un conocimiento específico de la situación contextual e histórica que permita asociar los datos aportados por el mismo poeta o por sus críticos con aquella historia evocada en el poema con la cual se podrían asociar. Transcribimos el poema completo, para atender luego a los elementos temáticos que permiten asociaciones con otros textos.

### **Niño muerto**

Si llegara hasta ti bajo la hierba  
joven como tu cuerpo, ya cubriendo  
un destierro más vasto con la muerte,  
de los amigos la voz fugaz y clara,  
con oscura nostalgia quizá pienses  
que tu vida es materia del olvido.

Recordarás acaso nuestros días,  
este dejarse ir en la corriente  
insensible de trabajos y penas,  
este apagarse lento, melancólico,  
como las llamas de tu hogar antiguo,

como la lluvia sobre aquel tejado.

Tal vez busques el campo de tu aldea,  
el galopar alegre de los potros,  
la amarillenta luz sobre las tapias,  
la vieja torre gris, un lado en sombra,  
tal una mano fiel que te guiara  
por las sendas perdidas de la noche.

Recordarás cruzando el mar un día  
tu leve juventud con tus amigos  
en flor, así alejados de la guerra.  
La angustia resbalaba entre vosotros  
y el mar sombrío al veros sonreía,  
olvidando que él mismo te llevaba  
a la muerte, tras un corto destierro.

Yo hubiera compartido aquellas horas  
yertas de un hospital. Tus ojos solos  
frente a la imagen dura de la muerte.  
Ese sueño de Dios no lo aceptaste.  
Así como tu cuerpo era de frágil,  
enérgica y viril era tu alma.

De un solo trago largo consumiste  
la muerte tuya, la que te destinaban,  
sin volver un instante la mirada  
atrás, tal hace el hombre cuando lucha.  
Inmensa indiferencia te cubría  
antes de que la tierra te cubriera.

El llanto que tú mismo no has llorado,  
yo lo lloro por tí. En mí no estaba  
el ahuyentar tu muerte como a un perro  
enojoso. E inútil es que quiera  
ver tu cuerpo crecido, verde y puro,



pasando como pasan estos otros  
de tus amigos, por el aire blanco  
de los campos ingleses, vivamente.

Volviste la cabeza contra el muro  
con el gesto de un niño que temiese  
mostrar fragilidad en su deseo.  
Y te cubrió la eterna sombra larga.  
Profundamente duermes. Mas escucha:  
Yo quiero estar contigo; no estás solo.

(*Las nubes*, 1943)

En esta ocasión no nos interesa el poema porque guarde, en mayor o menor medida, relación con los sucesos históricos externos al hecho poético que se construye sino porque hay en él dos aspectos inherentes al tratamiento de muertes tempranas y a los conectores intertextuales que permiten señalar relaciones temáticas. En cuanto a lo primero, salvo la explícita mención del título, el poema tematiza la íntima muerte de un adolescente, un joven que, habiendo sido evacuado de la guerra cuando niño, cruza el mar en busca de vida y encuentra, paradójicamente, la muerte. De hecho, el poema mismo lo expresa así: “La angustia resbalaba entre vosotros / y el mar sombrío al veros sonreía, / olvidando que él mismo te llevaba / a la muerte, tras un corto destierro” (vv. 22-25). Habremos de preguntarnos, entonces, por qué el poeta prefiere la denominación “niño muerto” a otras. En cuanto a los conectores intertextuales, advertimos tres, en distinto grado de incidencia, que permiten trazar puentes de solidaridad temática con otras textualidades. Uno de ellos es el del motivo del sueño asociado con la muerte, del que nos hemos ocupado suficientemente (§ 2.3.3.2.). Dormir es morir, referido en un solo verso del poema: “Profundamente duermes” (v. 50). El otro motivo, más sutil, está expresado en la figura del mar, que simultáneamente expresa la salvación y la vida, por un lado, como el camino hacia la muerte, por el otro. No se trata de la clásica asociación mar=muerte, como sucede en las *Coplas* de Manrique, en las que el destino final es el mar/morir. Aquí, delicadamente desplazada, la idea es que el mar lleva hacia la muerte. Se trata de una mirada sutilmente fatalista: “el mar sombrío (...) sonreía, olvidando”. Aunque se huye para vivir, el mar conduce hacia el morir. El tercero de los conectores intertextuales probablemente sea el que mayor gravitación tiene en el poema. Se trata de la relación dicotómica memoria-olvido, en cuya tensión constante se debate todo el poema y que permite desplazar la atención temática de la muerte propiamente del joven hacia la amenaza permanente

que representa el olvido. Ya hemos visto un procedimiento poético similar en el capítulo anterior, cuando nos hemos ocupado del poema “Noiturnio do adoescente morto” de Federico García Lorca (→ § 4.4.3.3.). Y permite, por ello mismo, observar en paralelo el modo en el que Cernuda elige construir su poema de modo similar a García Lorca. En ambos textos se trata de adolescentes y no de niños en el sentido estricto del término, con las salvedades ya hechas con respecto a las denominaciones. En ambos aparece la figura del agua, si bien en García Lorca se trata de un elemento clave y múltiple. Y en ambos, cada poema se construye a partir del compromiso asumido por la voz textual que se siente compelida o urgida de ser un activador de la memoria para evitar que estos muertos sean olvidados. Desde esta perspectiva, la muerte, y la muerte temprana, quedan en segundo plano. Lo que prevalece es la necesidad de no olvidar. Se trata, por lo tanto, de un sujeto textual que rememora y evoca una impresión fijada en su recuerdo, no el hecho en sí mismo. A partir de esta constatación, se puede afirmar que no prevalece aquí el cronotopo de la lucha por la vida, eje común que aglutina los textos anteriormente analizados, sino el cronotopo de la memoria. Detengámonos en este aspecto.

La condicionalidad con la que se abre el texto es montura sobre la cual se asienta toda la estructura consecuente. Si la voz de los amigos llegara hasta el joven enterrado, este probablemente pueda pensar que su vida “es materia del olvido” (v. 6). A partir de esta condicionalidad, hay una evocación de futuros posibles, aunque improbables, en el que el muerto busque “el campo de su aldea, / el galopar alegre de los potros, / la amarillenta luz sobre las tapias, / la vieja torre gris, un lado en sombra, / tal una mano fiel que te guiara / por las sendas perdidas de la noche” (vv. 13-18). En ese mismo campo de posibilidades, el sujeto textual confiesa que “Yo hubiera compartido aquellas horas / yertas de un hospital” (vv. 26-27), lo que permite inferir una enfermedad preexistente en quien ha fallecido. Sentido ya el momento último antes de la muerte, la voz poética vuelve al presente y recuerda: “Volviste la cabeza contra el muro / con el gesto de un niño que temiese / mostrar fragilidad en su deseo. / Y te cubrió la eterna sombra larga” (vv. 46-50). En esta lectura lingüístico-semántica es llamativa la relación entre los tiempos verbales y la búsqueda incesante de recordar, incluso lo cronológicamente no sucedido, pero sí evocado, en una clara construcción ficcional de una vida no vivida. Una mirada detenida al poema aporta indicios para describir esta relación. Siempre en la suposición de que aquella “voz fugaz y clara” de los amigos (v. 4) llegara a donde está el cuerpo sepulto del joven, probablemente este piense que su vida es materia del olvido. A partir de este supuesto, todo su mundo rememorado es la expresión de un deseo de conservar en la memoria, expresado en el poema en tiempo futuro, lo que sucedió pero que no volverá a

sucedan: “Recordarás acaso nuestros días” (v. 7) o “Recordarás cruzando el mar un día” (v. 19). Frente a ese futuro improbable y a la condicionalidad de que aquella voz de los amigos llegue al difunto, lo único que queda es el recuerdo, que busca ahuyentar el olvido, y que se manifiesta como la contracara de la indiferencia: “Inmensa indiferencia te cubriría / antes de que la tierra te cubriera” (vv. 36-37).<sup>174</sup> Por ello, no la voz del sujeto textual solamente sino el poema mismo son el vehículo para romper con la indiferencia, un modo de espantar el olvido y buscar que la vida del joven permanezca activa en la memoria. En términos de Marc Augé (1998), se trata de una figura del olvido denominada *comienzo* o *re-comienzo* que define como la búsqueda de “recuperar el futuro olvidando el pasado, crear las condiciones de un nuevo nacimiento que, por definición, abre las puertas a todos los futuros posibles sin dar prioridad a ninguno” (67). En esta lectura de un nuevo comienzo, que no implica repetición sino inauguración radical, se asienta la construcción ficticia de esa probable vida futura del joven fallecido. Si a esta dirección de lectura le añadimos el contexto histórico-cultural específico en el que el poema ha sido escrito, la perspectiva es otra, en tanto nos permite advertir que es un recomienzo inaugural al mismo tiempo truncado por la muerte. En un solo acontecimiento se reúnen comienzo y término. Sabemos que la figura del joven del poema representa, en la voz del sujeto textual, a aquel refugiado vasco que, habiendo llegado a Inglaterra, enferma de leucemia y muere acompañado por el mismo poeta en una cama de hospital. Sabemos que la voz fugaz y clara de los amigos es la misma de aquellos 3.800 niños que viajaron junto a él en el trasatlántico *Habana* y que se hospedaron en una residencia de Lord Farringdon. Y que son los mismos que pasan “por el aire blanco / de los campos ingleses, vivamente” (v. 44-45), ya con cuerpos crecidos, verdes y puros. También sabemos que es ese mismo joven que un día, siendo niño, cruzó el mar “con tus amigos / en flor, así alejados de la guerra” (vv. 20-21), y que no es cualquier guerra. En esta lectura históricamente contextualizada, la voz textual se define como la voz que, en las evocaciones, “intenta recuperar el pasado perdido, olvidando el presente”, figura del olvido a la que Augé denomina *retorno* (1998, 66). Esto permite, por lo tanto, advertir la doble direccionalidad que comprende la recuperación de la memoria, a partir del presente de la enunciación en la que la voz poética decide evocar las impresiones que el recuerdo le ha dejado en su memoria. Por un lado, la búsqueda de recuperar el pasado perdido, ese que trae a la memoria el viaje en barco, la visión idílica de la casa en las imágenes del galopar de los potros y de la amarillenta luz sobre las tapias. Por otro, la recuperación de un futuro que no fue, porque

---

<sup>174</sup> Sobre la tematización de la indiferencia de los hombres ante el sufrimiento de los niños, revisamos un caso puntual más adelante (§ 6.5.1.).

ha sido truncado por la muerte. Hubiese sido y se hubiese manifestado en el cuerpo crecido, verde y puro que el poeta ve en los amigos que quedaron vivos, que corren por el campo, vivamente. En esta doble dirección de la memoria, la muerte temprana del joven no es el tema estructurador del poema sino el medio a través del cual se pone en escena la tensión entre memoria y olvido. La voz del sujeto textual lo sabe, por eso expresa que, frente a la “inmensa indiferencia” (v. 36) que ha cubierto al joven antes que la tierra, que ahora cubre su cuerpo, es su voz, y en ella, la memoria, la que se hace cargo de dos momentos: en la búsqueda de recuperar el pasado perdido, “Yo hubiera compartido aquellas horas / yertas de un hospital” (vv. 26-27); en la búsqueda de recuperar el futuro, “Yo quiero estar contigo; no estás solo” (v. 51). Se trata, entonces, de un doble movimiento de las denominadas por Marc Augé “formas del olvido”, que permiten, paradójicamente, recordar: el poema como acto de habla funciona a un mismo tiempo como un acto de *retorno* y como un acto de (*re*)*comienzo*. Es un procedimiento textual idéntico al “Noiturno do adoescente morto” de García Lorca. Se pronuncia el poema como un modo de ahuyentar los asedios del olvido. De modo que el acto de decir significa recordar; y decir (= recordar) implica recuperar. Si la vida del joven es “materia del olvido”, el poema (en su aspecto pragmático, como acto de habla) es materia del recuerdo, expresado en un doble movimiento: se olvida el presente para recuperar un pasado perdido (retorno) y se olvida el pasado para recuperar el futuro (re-comienzo), aunque truncado aquí por la muerte.

¿Por qué, entonces, el poeta elige utilizar la denominación “niño muerto” como título del poema, si a lo largo de este se menciona siempre a un joven? No se trata de un niño que ha muerto sino de la actitud y los gestos de niño que el joven muestra en el momento crucial ante la muerte. El poema, en dos momentos de delicada sutileza, refiere las actitudes y gestos que permiten este aserto. El joven, enfrentado a la ineluctable muerte, se muestra diferente, según sea la necesidad de enfrentar el dolor o su momento final. Cuando enfrenta el dolor, el joven se hace adulto: “De un solo trago largo consumiste / la muerte tuya, la que te destinaban, / sin volver un instante la mirada / atrás, tal hace el hombre cuando lucha” (vv. 32-35). Cuando tiene que enfrentar la misma muerte, se hace niño: “Volviste la cabeza contra el muro / con el gesto de un niño que temiese / mostrar fragilidad en su deseo” (vv. 46-48). Se desplaza la mirada desde una muerte temprana hacia una actitud frente a la muerte. Para morir, hay que hacerse niño o, como explica García Montero, para buscar una muerte “pudorosa”. En síntesis, el texto de Cernuda no es incorporado al conjunto de nuestro corpus aquí porque se titule “Niño muerto” ni porque sea la muerte de un joven también una muerte temprana, sino porque hay un desplazamiento de un sujeto frente a lo inevitable: hacerse niño para morir, expresado en el

pudor de volver la cabeza y no mostrarse en esa situación final. Se teme mostrar fragilidad, dice el poema: es decir, para morir hay que mostrar entereza, fortaleza. Y para ello, hay que hacerse niño. El poema, finalmente, incorpora otras voces y otras referencias que no analizamos aquí porque se ubican fuera de los límites de nuestro asedio. Solo las mencionamos. La presencia de la voz machadiana en la mirada meditativa del entorno natural (vv. 7-12), la idealización de la naturaleza al estilo Garcilaso (vv. 13-18) y el destierro (vv. 19-21) que es otro modo de morir.

### 5.5. Dos poemas de Ángela Figuera Aymerich

La literatura española de posguerra, que comprende, según acuerdo generalizado, el período que abarca desde la culminación de la guerra civil hasta la muerte del dictador Franco (1939-1975), es un corte temporal que reúne múltiples expresiones artísticas y variadas perspectivas y posiciones estéticas, no exenta de críticas, ampliaciones, aclaraciones o contextualizaciones, como toda etiqueta de carácter más bien metodológico (Gullón 2007). Entre otras, se destacan en la literatura el realismo social, la literatura testimonial, el existencialismo o ciertos temas de corte existencialista, la literatura del exilio y también la literatura de quienes sufren un exilio interior (se trataría, según algunos críticos, de un insilio<sup>175</sup>), atravesado por la necesidad de reconstrucción cultural de un país devastado y de las amenazas de la censura, que en muchos casos se aplicaba de manera tan estricta como absurda. A este período también corresponde la “poesía desarraigada”, denominación que debemos a Dámaso Alonso. De este largo período, de casi 40 años, hemos seleccionado dos textos de la escritora Ángela Figuera Aymerich (1902-1984): “Muerto al nacer”, publicado en el libro *Mujer de barro* (1948)<sup>176</sup> y “Los niños”, poema inédito en vida de la autora, hasta su publicación en la antología de Segismundo Lince titulada *13 poetas testimoniales* (2000).<sup>177</sup> Al igual que el poema de Luis

<sup>175</sup> Si bien no está recogido en los diccionarios de la RAE, el término “insilio” podría considerarse en algunos casos lo contrario al exilio, visto desde una perspectiva exclusiva de mudanza o desplazamiento físicos. Es “una forma de irse sin moverse del sitio físico, o de quedarse sin en realidad estar. Es el encierro/destierro dentro de uno mismo” (Guzmán 2017) desde la mirada de los estudios del comportamiento humano y de la psicoterapia. En el campo de la crítica literaria se suele usar como otra forma de exilio, que implica no salir del lugar de residencia pero preferir a veces el silencio (siempre relativo) u otra forma de protesta. Sobre el exilio, el insilio y la diáspora, aunque aplicados a la literatura cubana, véase Ingenschay 2010. Sobre el exilio y el insilio como resignificación para explicar procesos sociales y políticos, véase Tudela-Fournet 2020.

<sup>176</sup> La primera edición es de 1948 y hay una segunda en 1951, que contiene además el libro de poemas *Soria pura*. El libro se incluye en *Obras completas* publicadas por Hiperión en 1986 y reeditado en 1999.

<sup>177</sup> La antología estuvo lista en 1974 pero por diversas razones, que Segismundo Lince explica en la adenda al primer prólogo, no pudo imprimirse como se tenía pensado (2000, 15-17). Los poetas antologados son Jorge Guillén, Gabriel Celaya, Ramón de Garciasol, Ángela Figuera Aymerich, José Luis Gallego, Leopoldo de Luis, Gloria Fuertes, José Hierro, Manuel Durán, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Carlos Álvarez y Alfredo Gómez Gil. Desconocemos si el poema citado de Figuera Aymerich que se publica en esta antología ha sido editado en el transcurso que ha pasado desde el envío del manuscrito (1974) hasta la publicación que citamos (2000).

Cernuda, Figuera propone, a través de sus textos, miradas y aspectos diferentes a los que hemos venido desarrollando en el marco del cronotopo de la lucha por la vida. Por un lado, incorpora la perspectiva de la madre que pierde a su hijo no nato y, por otro, la mirada irónica y denunciatoria de muertes tempranas en un marco bélico no español aunque igualmente atroz.

### 5.5.1. *Censura, compromiso social y perspectiva feminista*

La poesía de Ángela Figuera<sup>178</sup> se ha destacado en el marco de la literatura de posguerra española por varias razones, algunas de las cuales merecen mencionarse. En primer término, se trata de una poesía gestada y publicada en España durante todo el período franquista (salvo *Belleza cruel*, cuya primera edición se publica en México en 1958). De hecho, la obra literaria de Figuera tuvo varios capítulos con la censura del franquismo, a pesar de la cual pudo publicar sus libros. La relación de la autora con el régimen franquista se ha visto afectada por varias causas: por ser mujer, por ser escritora y por ser republicana.<sup>179</sup> Su mismo esposo “se alista en las milicias republicanas”. Esto, y la derrota en la guerra, hicieron que, como muchos, Ángela fuera “privad[a] de sus titulaciones académicas, empleos, bienes” (Zabala 2007). La relación de Figuera con la censura ha sido estudiada, entre otros, por Lucía Montejo Gurruchaga (2000), quien ha revisado los expedientes de su obra publicada, que se encuentran en el Archivo General de la Administración Civil del Estado en Alcalá de Henares. Sobre el libro de poemas *Mujer de barro*, dentro del que se encuentra uno de los textos que aquí analizamos, Montejo explica que, una vez presentada la solicitud de impresión y de dar continuidad con todos los pasos que para ese propósito había fijado el régimen, el censor a cargo de la evaluación del libro hace constar:

«Poesía, verso. Escasa calidad literaria. Alarde inmoral en las págs. señaladas; de erotismo impúdico, más acusado por tratarse de versos de una mujer. No afectan, las tachaduras aconsejables, al resto del libro, publicable». (170)

El fragmento nos exime de comentarios. La misma autora, refiriéndose a la publicación

<sup>178</sup> *Mujer de barro* (1948); *Soria pura* (1949); *El grito inútil* (1952); *Vispera de la vida* (1953); *Los días duros* (1953), contiene además: *Vencida por el ángel*, *Vispera de la vida*, *El grito inútil*; *Belleza cruel* (1958); *Toco la tierra: letanías* (1962); *Cuentos tontos para niños listos* (compuestos en verso, 1980) y *Canciones para todo el año* (1984), además de poemas publicados en diversas antologías.

<sup>179</sup> Encarna Alonso Valero (2016), en un artículo que pasa revista a la trayectoria de mujeres poetas en la España franquista, postula que “en el caso de las mujeres poetas, ambas condiciones (alude a la adquisición de determinado capital cultural y a la inversión del mismo en la comunicación pública) se desarrollarán con dificultades y limitaciones que siempre tienen que ver con el género” (23).

de su primer libro, le escribe a Blas de Otero: «no sé si le dije que a mi *Mujer de barro* me la mutilaron en su primera parte casi íntegra. ¡Qué inefable pudor! Menos mal que, como la rigidez de las leyes sólo iguala a la venalidad de los que las aplican, una buena influencia aplicada a tiempo, dejó salir mi libro íntegro, íntegro: si no, no lo publico» (Figuera Aymerich 1949, citado por Montejo Gurruchaga 2000, 171). Otro aspecto peculiar de la poética de Figuera es la convergencia de dos líneas que mantuvo a lo largo de su obra: la maternidad como tema omnipresente y la denuncia por los atropellos e injusticias que el mismo régimen aplicaba a la sociedad, especialmente a las mujeres, y que se manifiesta en diferentes temas, como el hambre por ejemplo.<sup>180</sup> Además de los mencionados, otra característica que la crítica encuentra en su obra es, a partir de la relación erotismo, maternidad y denuncia, la de ser un precedente de la literatura feminista o con implicancias feministas. Por ejemplo, Roberta Quance (1987), al estudiar la relación mujer, barro y biblia, considera que “El *Génesis* le ha servido de punto de partida, donde si no ha encontrado hechas las imágenes de mujer o pautas de conducta que pudiera haber deseado, sí ha hallado la materia prima para elaborar una ontología poética de claras implicaciones feministas” (11). En la misma línea se ubica Wilcox (1992), quien afirma que “A rereading of her work in the light of recent feminist critical insights will bring more of its originality to light” (65). Lara-Kuhlman prefiere no encasillar la obra de Figuera como un caso de “escritura femenina” sino que la estudia en el marco de la consideración “de la escritura de un sujeto dentro de un específico contexto histórico, temporal, social, político y religioso” y que se manifiesta “como una escritura contestaria [sic]” (87). Con respecto a su poesía comprometida, o “poesía preocupada” como ella misma la llamaba, Zabala (1987) considera que encasillar a Figuera en la poesía social “simplifica en exceso su poesía, esquematizando o reduciéndola a una única faceta, en suma, anulando su diversidad” (20). En síntesis, y sin abandonar estos aportes, proponemos una doble lectura de los dos poemas elegidos: por un lado, centrarnos en el nivel temático, ya que será este el que nos permitirá adscribirlo (total o parcialmente) a determinado cronotopo, y, por otro, prestar atención a la perspectiva del sujeto

---

<sup>180</sup> Sobre la maternidad como tema en la obra de Figuera se han ocupado varios autores, entre los que se destacan Wilcox 1992, Zabala 1987, Quance 1987 y Lara-Kuhlman 2012. Zabala, por ejemplo, afirma: “Desde el comienzo Ángela nos proporciona la que será una de las claves básicas de todo su quehacer poético. Surge su poesía de una sensibilidad de mujer, satisfecha por el papel que la naturaleza le ha encomendado (...) Se nos muestra Ángela en todo momento, profundamente marcada por la maternidad” (21-22). También Quance (1987), quien afirma que “al igual que la maternidad, la tierra representada en los dos primeros libros de Ángela Figuera es paradisíaca” (12). Lara-Kuhlman, por su parte, propone la tesis de una escritura de subversión en Figuera, a partir de la consideración de que la obra de la poeta “no es un reflejo de lo que varios teóricos y críticos conciben como ‘la escritura femenina’ sino de la escritura de un sujeto dentro de un específico contexto histórico, temporal, social, político, y religioso” (88-89). Recientemente Carmen Medina Puerta (2019) ha publicado un artículo en el que estudia el tema del hambre en algunos poemas de Figuera como reflejo de la sociedad española de posguerra.

de la enunciación. Se trata, en este último caso, de atender a los efectos pragmáticos del texto poético, que se alejan notoriamente de la tematización sobre la censura o la poesía social. Por el contrario, atendiendo a “Muerto al nacer”, se trata más bien de un ejemplo de poesía intimista o subjetiva (Zabala 1987, 21), muy cercana en el tono al poema que hemos analizado de Luis Cernuda. El segundo destaca por el carácter irónico pero no necesariamente clasificable como poesía social.

### 5.5.2. *Mortinato y evocación maternal*

“Muerto al nacer” recupera la figura de un hijo que, tal como lo indica el título, nace muerto. Se trata de un texto que se construye a partir de la perspectiva materna, no de la del fallecido, como hemos tenido ocasión de mencionar cuando nos hemos referido al poema de García Lorca “Cancioncilla del niño que no nació”, en el que es la misma criatura la que habla (→ § 1.6.3.). Para poder observar los elementos que nos permitirán situarlo en un determinado cronotopo, así como para recuperar los conectores intertextuales que nos facilitarán enlazar con otros textos, transcribimos antes el poema completo.

#### **Muerto al nacer**

No aurora fue. Ni llanto. Ni un instante  
 bebió la luz. Sus ojos no tuvieron  
 color. Ni yo miré su boca tierna...

Ahora, ¿sabéis?, lo siento.  
 Debisteis dármelo. Yo hubiera debido  
 tenerle un breve tiempo entre mis brazos,  
 pues sólo para mí fue cierto, vivo...

¡Cuántas veces me habló, desde la entraña,  
 bulléndome gozoso entre los flancos!...

(*Mujer de barro*, 1948)

El breve poema constituye un ejemplo de exploración de la maternidad como tema constante en *Mujer de barro*. Temáticamente, el centro no está puesto en la muerte del hijo sino en la evocación que de este hace su madre. Ante la evidencia de la muerte, el foco se desplaza hacia una triple revelación, a nivel afectivo, de la madre: un reclamo, una evocación y una certeza. El reclamo se manifiesta a través de la incorporación de la segunda persona del plural:



“¿sabéis?” y “Debisteis dármelo”. En la interrogación retórica y en el ruego se hace explícita la evocación: “¡Cuántas veces me habló, desde la entraña,” y, probablemente, la única certeza: “sólo para mí fue cierto, vivo...” (v. 7). Este último verso traduce una percepción sutil, cuya descomposición permite suponer la visión diferente frente a la muerte de un niño entre *aquellos* (los identificados con la segunda persona verbal) y la madre. Es la madre quien lo siente vivo, quien lo siente verdadero. Para los otros, el hijo ha muerto. La percepción maternal se sobrepone al quehacer de aquellos que consideran al hijo un “muerto al nacer” y prolonga, en el tiempo y en sus emociones, la memoria viva del hijo. Por ello, sucede en el poema un desplazamiento de nivel en los dos cronotopos presentes. La primera parte está atravesada por el cronotopo de la lucha por la vida, distinto en las modulaciones de los casos que hemos venido analizando, aunque esencialmente idéntico. La muerte del niño traduce el fracaso de esa lucha. La segunda parte del poema, que comienza con la apelación temporal al presente, a través del adverbio “ahora”, configura de modo distinto espacio y tiempo, ya que los elementos predominantes tienen que ver con la evocación, el recuerdo, la nostalgia de la madre al recordar a su hijo en sus entrañas. Se trata, en síntesis, de un desplazamiento en el que el cronotopo dominante no es el de la lucha por la vida sino el de la memoria. Si bien el primer cronotopo está presente, a través de las constantes negaciones (no hubo llanto, no pudo ver la luz, la ausencia de color en los ojos del hijo), se impone el cronotopo de la memoria. El hijo, aunque muerto al nacer, vive en la evocación siempre presente de la madre: “Ahora, ¿sabéis?, lo siento” (v. 4).

El poema es similar, en la configuración pragmática, al ya mencionado “Cancioncilla del niño que no nació” de García Lorca. Si trazásemos un paralelismo entre este y aquel, se advierten ciertas correlaciones. En “Cancioncilla” el que habla es el niño; aquí, la madre. En aquel, el niño se queja porque, mientras dormía tranquilo, “taladraron” su sueño. En este poema, la que se queja es la madre, porque no pudo mirar su boca ni acurrucarlo un momento entre sus brazos. Sin embargo, en ambos se trata de una maternidad frustrada. En el texto de García Lorca, porque “Mi madre tiene ya / la cabellera blanca” de tan larga espera del hijo que no llega, y porque “¡Me habéis dejado sobre una flor / de oscuros sollozos de agua!” (vv. 85-88). En el poema de Figuera, porque “Yo hubiera debido / tenerle un breve tiempo entre mis brazos” (vv. 5-6). Aunque el sujeto textual que habla en cada poema sea diferente (el niño en uno, la madre en el otro), ambos describen una misma escena que se resume en la maternidad truncada o irrealizada. Es, por lo tanto, el nivel pragmático del poema el que oficia como conector intertextual principal, sobre el que se apoyan otros elementos comunes a ambos

poemas: el llanto (que no fue), la luz (que el niño no vio) y la capacidad intacta de comunicación entre madre e hijo, que excede la situación terminal que implica la muerte. Es otro ejemplo en el que el aspecto temático deja de ser central en el poema, lugar que ocupa el aspecto pragmático: no el fondo sino la forma relaciona ambos textos. Es un acto de habla que reclama, evoca y genera cierta nostalgia. De este modo, se advierte un doble desplazamiento en el poema de Figuera: temático, manifiesto en el predominio del cronotopo de la memoria; formal, a través del énfasis puesto en el nivel pragmático del poema, en el que es la madre el sujeto textual que actualiza tanto el dolor que le provoca haber perdido a su hijo, como la impresión, propia de una madre, de que el niño aún vive en ella: “Ahora, ¿sabéis?, lo siento” (v. 4). A pesar de esta certeza, ese sujeto privilegia el recuerdo de aquella voz, que le hablaba desde sus entrañas, y que, en su propio acto de habla, es una continuación en el tiempo.

Hay otro componente relevante en el poema de Ángela Figuera, aunque de manifestación tenue. El título lo adelanta de manera elocuente. El poema tematiza un caso de mortinato, que todavía no hemos tenido ocasión de observar en detalle en el corpus hasta aquí analizado. Se trata, como ya lo hemos indicado antes (§ 1.1.2.), de un feto, es decir, de una criatura no nata. En cuanto al campo de estudio de las muertes de no natos en textos literarios, hay bibliografía específica, aunque mucha de ella referida a testimonios hispanomedievales, como el caso ya citado del estudio de González Hernández (2014) sobre los niños sin descanso en la Baja Edad Media o con relación a la intervención divina de la Virgen María, según se cuenta en varias *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio. En estos casos, los estudios tienden a observar y explicar las muertes tempranas con relación directa a conceptos procedentes de la doctrina cristiana, algunos de los cuales han sido vastamente discutidos durante la Edad Media, como el del bautismo a los no natos, el entierro y el lugar de entierro de sus cuerpos o si es posible que ellos también sean partícipes de la salvación divina, entre otros. El caso que analizamos aquí difiere notoriamente por varias razones. La primera, y más evidente, es el contexto histórico-cultural muy diferente en el que se inscribe el texto. En el marco de la posguerra civil, como ya hemos indicado, que la autora del poemario sea, para el régimen franquista, mujer, escritora y republicana era no menos que una condena. A esta consideración se suma la minusvaloración de los sentimientos de la mujer en general, cualesquiera sean. Esto, en el marco de un régimen totalitario y dentro de un contexto cultural de evidente misoginia, poetizar sobre la maternidad o sobre el placer y la sexualidad, siendo además mujer, constituía probablemente un desafío al *statuo quo*. Quizás también por esto la crítica ha aludido a la poesía de Figuera como un ejemplo de poética con perspectiva feminista (Quance 1987; Wilcox 1992) o de un feminismo *avant la*

*letre*. En esta misma línea, pues, hay que leer el desplazamiento que se construye en el poema, desde el hijo no nato hacia las sensaciones, percepciones y certezas de la madre. En especial, la convicción de una madre para quien ese hijo, aunque no nato y ya muerto, le hablaba desde las entrañas:

¡Cuántas veces me habló, desde la entraña,  
bulléndome gozoso entre los flancos!... (vv. 8-9)

Desde esta perspectiva analítica, es poco productiva o nula una discusión, claramente bizantina, en torno a las denominaciones alrededor del fallecido. Que sea denominado un mortinato, un feto muerto al nacer, no lo hace, para su madre, un no-ser. Por el contrario, y como se ha podido observar en la lectura del mismo poema, la sola certeza que la madre expresa en el verso 7, “pues sólo para mí fue cierto, vivo...”, es suficiente para que, poéticamente, se afirme que se trata de un niño, cuya entidad de hijo, de persona y de sujeto lo adquiere no por razones biológicas, ni por su estado de óbito ni por las constataciones técnico-jurídicas, médicas o religiosas, sino fundamentalmente, y sin necesidad de otra razón, por la voz de una madre, su madre, a quien tantas veces le habló desde las entrañas. Desde este punto de vista, es indudable que para el sujeto de la enunciación poética, el que nació muerto es *su* hijo o un hijo. No caben las disquisiciones acerca de si se trata de un niño o de un feto. Es un hijo, no mencionado explícitamente en este poema de Figuera, pero sí a través de todos los elementos que lo componen. Un ejemplo, pues, de cómo, frente a los problemas de denominación técnica, los textos poéticos suelen señalar el camino.

### 5.5.3. *Los niños vietnamitas*

Los cinco poemas de Figuera que se publican en la antología de Segismundo Lince (2000) tienen en común dos líneas temáticas: la sociedad vietnamita y su “indomable voluntad de vida”, como lo expresa este verso extraído del poema “Las madres”. De hecho, en tanto serie, conforman una unidad, denominada por la autora “Vietnam (Primeros planos)”, que se diversifica en cinco miradas: sobre el alimento (“El arroz”), sobre la naturaleza (“La selva”), sobre los mayores (“Los viejos”), sobre la infancia (“Los niños”) y sobre la maternidad (“Las madres”). Atentos a la organización del conjunto y a sus títulos, pueden advertirse las líneas temáticas recurrentes de la poesía de Figuera, que la crítica ya ha explorado: maternidad y compromiso social. Los poemas de Figuera, aunque responden al criterio de “literatura testimonial” que demanda el perfil de la antología, lo exceden.

El poema “Los niños” se estructura a partir de una enumeración regida por dos visiones acerca de la niñez. En la primera parte la enumeración atiende a una perspectiva vitalista, signada por el nacimiento de los niños gracias a “la corriente inextinguible / del poderoso amor” (vv. 3-4). En este conjunto los niños “son dulces y dorados / como la piel del plátano maduro” (vv. 6-7), solo quieren vivir, estar al sol, beber amor, “comer, reír, llorar” (v. 12) y crecer “como los tallos del arroz, primero; / luego, como los troncos de la selva” (vv. 13-14). La segunda parte del poema, por el contrario, elige mostrar a los niños desde una perspectiva fatalista, signada por los conflictos bélicos, en una clara alusión a la guerra que mantuvo este país con Estados Unidos. La profusión de adjetivos no deja lugar a dudas con respecto a la perspectiva elegida. Los niños son “aplastados, / acuchillados, rotos, / perforados, roídos, / quemados” (vv. 16-19). Son los dos versos finales los que producen un cambio de dirección semántica del poema, y permiten una lectura en clave de ironía: “(El yanqui escribe a la familia / y manda besos a sus pequeñuelos.)”. El poema no tematiza muertes de niños sino que apela al lector a mirar allí donde estas suceden: “Mirad y ved los niños aplastados” (v. 16), que contrasta notoriamente con los versos finales, que aluden a la actitud del yanqui que escribe a su familia. Advértase que la ironía incluso se manifiesta en el uso de paréntesis, como si se tratara de una anotación subsidiaria o prescindible. Se trata, en síntesis, de una apelación para no soslayar lo que les sucede a otros niños, pero que no puede leerse como un texto que se ocupa específicamente de la niñez. La misma autora lo confirma. Los niños no son un tema primordial en su obra: “Les he dedicado, a su tiempo, muchos poemas (publicados o inéditos) en nombre de mi hijo casi siempre. Pero mi poesía se preocupa del hombre total” (2000, 48).<sup>181</sup> Es decir, no interesa tanto lo que le sucede a la niñez sino la actitud de otros con respecto a este tipo de situaciones. Hay, por ello, una insinuación de planteo ético que, presente en varias textualidades que analizamos aquí, no se manifiesta de modo explícito sino sugerido, como lo podremos ver en el caso de las pinturas de Portinari y Guayasamín más adelante. El poema se destaca no por el contraste de dos modelos de niñez o por la enumeración de adjetivos que grafican cómo han quedado los cuerpos de los niños muertos en Vietnam, sino por el acto de habla del sujeto textual que apela al compromiso. Hay un desplazamiento de la anécdota a la voz ética, y de esta a sus lectores.

---

<sup>181</sup> La antología añade a los poemas de los autores seleccionados una breve nota autobiográfica y la respuesta a seis preguntas, distintas según cada poeta, realizadas por el responsable de la antología. Figuera Aymerich, en su autobiografía, señala que tuvo un hijo en 1936 pero sabemos por la crítica especializada que este ha muerto al nacer. Este dato, de carácter biográfico, permite leer de otro modo su respuesta cuando se le pregunta si la niñez es un tema primordial en su obra o el mismo poema “Muerto al nacer”.

## 5.6. Recapitulación

Concluido el recorrido por poemas conglomerados alrededor del cronotopo de la lucha por la vida, cabe una síntesis de las conclusiones hasta aquí alcanzadas. En primer lugar, ha quedado demostrado que el sentido de la lucha no se circunscribe solo al carácter bélico que suele atribuirse al término, sino que lo trasciende, razón por la cual podemos hablar de una semiótica de la lucha, en la que confluyen múltiples sistemas e ideologías en pugna. De este modo, podemos decir que los poemas permiten un recorrido por luchas físicas, colectivas o individuales o luchas territoriales, pero también luchas discursivas e ideológicas, en el marco histórico-cultural de la guerra civil española y de su inmediata posguerra. Los romances extraídos del *Romancero General de la Guerra Española* aglutinan varios sistemas en pugna. Los hay territoriales colectivos, como en “La toma de Caspe”; individuales, como en “El niño campesino” o simbólicos como en “Los desterrados”. También hay luchas personales, de carácter interno o subjetivo, como en “Niño muerto” de Cernuda o “Muerto al nacer” de Figuera, o luchas éticas como en “Los niños”, también de esta última autora. En todos los casos, el arte (y aquí la literatura en particular, aunque presentamos acotados ejemplos del cartelismo, de la prensa escrita y del grabado) funciona como un condensador de las tensiones que esas luchas generan.

Otra característica que permite aglutinar las textualidades alrededor del cronotopo de la lucha por la vida es la coincidencia y fusión del arte y la militancia, del arte y el compromiso, del arte y el testimonio; en una palabra, de la estética y de la ética. Por esta razón, hemos privilegiado una mirada de los poemas que hiciera pie más en el aspecto pragmático de estos, es decir, en las modulaciones en tanto actos de habla que en el aspecto temático, presente, por supuesto, pero siempre dependiente de aquel. Apoyamos este recorrido en el concepto de programa de escritura que aporta Laura Scarano (1994, 41), cuando se refiere a las instancias pragmáticas de la lectura en la poesía de posguerra española. A partir de esta mirada, se ha podido advertir la preeminencia de un sujeto textual “diseminado” (tomamos el término en el sentido que lo usa Scarano), que logra ser el mismo a pesar de las diferencias en modos y tonos a lo largo de los textos analizados.

Otra particularidad del recorrido ha sido la constatación de la movilidad de los cronotopos, completamente natural y por ello mismo enriquecedora. Si bien los textos escogidos y analizados aquí confluyen en ser portadores de cronotopos que traducen la idea de

lucha, también son portadores de otras series cronotópicas como la de la memoria o de la urgencia. En este sentido, los desplazamientos que hemos descrito no implican la ausencia de un cronotopo y la sustitución por otro, sino la relación subalterna de unos con respecto a otros. Así, los poemas de Cernuda o de Figuera Aymerich tienden a favorecer la tematización de aspectos relacionados con la memoria y su contraparte, el olvido, en el marco de la tematización de luchas por la vida. Finalmente, le debemos también al poema de Cernuda un nuevo modo de mirar las muertes tempranas, acaso desde una perspectiva más simbólica que literal. Se trata de un desplazamiento del sentido literal (muerte temprana *per se*) hacia un sentido simbólico (muerte temprana como actitud), ejemplificado en el pudor frente a la muerte. La persona se hace niño para morir. Es decir que ya no estamos frente a un caso *strictu sensu* de muerte temprana sino frente a una modulación, un ponerse *en el lugar de*. Hacerse niño para morir.

En el capítulo 8 volveremos a ver cómo algunas características de estas dos primeras fases se manifiestan, condensadas, en algunos ejemplos de la pintura en Latinoamérica. Por ello, es necesario retener la noción de que el arte, como ha quedado expuesto, es también una operación discursiva que se actualiza en cada lectura y que, aun cuando se trata en muchos casos de la expresión particular o individual de un suceso, una anécdota o una evocación, puede llegar a ser también una expresión de valor universal.

## CAPÍTULO 6

### MUERTES TEMPRANAS Y LIMINALIDAD

Van Gennep ha demostrado que todos los ritos de paso o “transición” se caracterizan por tres fases. (...) Las características del sujeto ritual (el “pasajero”) son ambiguas, ya que atraviesa un entorno cultural que tiene pocos, o ninguno, de los atributos del estado pasado o venidero.

*Victor Turner*

Puede decirse que la existencia humana llega a la plenitud por una serie de ritos de tránsito, de iniciaciones sucesivas.

*Mircea Eliade*

#### 6.1. Regreso al punto de partida

El recorrido trazado y transitado hasta aquí se ha iniciado con el estudio de las muertes tempranas en textos procedentes de la cultura popular, cuyo contexto de producción y desarrollo hemos situado en el noroeste de la Argentina. En romances y milagros nos hemos propuesto identificar, y luego reconstruir, los avatares de algunos motivos literarios, para observar cómo estas unidades germinales de una acción se han incorporado en una trama o han dado forma a renovadas historias. En los textos compulsados, así como en algunas de sus variantes, hemos reconocido y analizado, entre otros, los motivos del viaje, del martirio y del sueño, todos en relación directa con las muertes tempranas. A partir de los citados, otros motivos, de funcionamiento subsidiario o secundario con respecto a los mencionados, se han sucedido en una cadena de solidaridades semántico-estructurales. También hemos referido las variantes del motivo del ahogado y el motivo de la mediación, a través de la imagen medieval de la Virgen como *aquaeductus*. Todos los motivos extraídos de los textos de las colecciones de milagros y cancioneros del noroeste argentino han requerido la identificación, la explicación de su funcionamiento dentro del texto del que forman parte y la explicitación del tipo de relación que guardan con respecto a la tradición literaria occidental, a partir del supuesto que los considera “unidades argumentales menores, más fecundas y móviles” (Frenzel), cuyo

funcionamiento no se limita a cooperar en la conformación de la nueva trama en la que son insertados sino que, además, actúan como conectores intertextuales. Así, al estudiar el motivo del martirio en un romance publicado en Catamarca a principios del siglo XX, ha sido necesario volver la mirada hacia precedentes medievales, no solo en cuanto al aspecto temático sino también al aspecto genológico: muertes tempranas asociadas al martirio y romance como forma poética de expresión privilegiada han sido las columnas que sostuvieron el andamiaje analítico. Esto supuso llegar hasta textos hagiográficos y cancioneriles de la literatura hispanomedieval, y cotejar los textos continentales del motivo objeto de nuestra investigación, con el fin de trazar vínculos y contactos entre sí, así como explicar las causas de su desplazamiento a lo largo del tiempo y del espacio. En el camino de regreso, hemos identificado el mismo motivo en poetas españoles contemporáneos. Ha sido el caso, por ejemplo, del romance “Martirio de Santa Olalla” que García Lorca publica en su *Romancero gitano*. La individualización del motivo en este nuevo contexto de producción requirió nuevamente analizar los procedimientos de apropiación y refuncionalidad de una unidad argumental evidentemente fecunda. Los nuevos y cambiantes contextos favorecieron que pudiésemos seguir el decurso del motivo hasta los romances publicados durante la guerra civil española. De este modo, el motivo del martirio ha sido el norte de nuestro recorrido cronológico, de ida y vuelta, para dar cuenta de la fecundidad, de la movilidad y de la presencia continua en la literatura en lengua española.

El motivo del sueño ha requerido similares procedimientos. Los vínculos con la tradición literaria no se circunscriben solo al aspecto temático sino que se extienden al aspecto genológico. Al habernos demorado en la poesía lírica de García Lorca, hemos tenido la ocasión de revisar en ella los motivos que la estructuran. Ya sea por reiteración, por variación, por aparición transversal, los motivos literarios utilizados por el poeta granadino nos han permitido advertir el peso de estos en las composiciones de sus textos a lo largo de su obra. Entre ellos, el motivo del sueño es de presencia capital. Y por cercanía temporal con sucesos que han gravitado enormemente en la vida social y cultural de la España de 1936 en adelante, decidimos recuperar muestras del mismo motivo, y de sus modos de operar en contextos notoriamente distintos a los descritos en García Lorca, en romances de la Guerra Civil Española. La incursión por estas manifestaciones mayoritariamente anónimas, casuales y atravesadas por las urgencias de la guerra ha demostrado la vitalidad de varios motivos, que han encontrado en la forma romance un vehículo de desarrollo y expansión. En síntesis, el motivo literario, en tanto unidad condensada de argumentos fecundos y móviles, encontró en el tema muertes tempranas (y sus variadas manifestaciones) y en el romance como género preferido, las vías sobre las cuales



asentar su desarrollo y su permanencia a lo largo de aquellos años.

Todo este recorrido ha estado conjugado en el marco de lo que hemos denominado fases cronotópicas. En cada una de ellas, es un cronotopo en particular el que destaca como nexo para el conjunto, sin que esto supusiera inexistencia de otros cronotopos. De este modo, hemos hecho coincidir la primera fase con el cronotopo de la sacralidad y la segunda con el cronotopo de la lucha por la vida. En su conjunto, estos dos cortes conforman un primer grupo compacto, tanto en su desarrollo como en el funcionamiento de varios motivos que operan como conectores intertextuales. Esto ha favorecido pensar los textos en términos de redes semánticas, de notoria solidaridad con la tradición literaria y de evidente actualidad y vitalidad con el contexto en el que han sido creados.

Concluida esta primera parte del recorrido, se impone volver al punto de partida, en el que otros textos, portadores de otros (o los mismos) motivos y de otros conectores intertextuales, permiten trazar nuevas coordenadas alrededor de las muertes tempranas. Por ello, volvemos a poner la mirada en la literatura producida en el noroeste de la Argentina, con preeminencia en textos de autores procedentes de Catamarca, una de las provincias que conforman la región. Desde aquí, seguimos las huellas y las señales de otros conectores intertextuales que operan, tanto en la narrativa como en la lírica, como puntos de referencia para leer, como un conjunto homogéneo, otros textos que ficcionalizan muertes tempranas. No obstante, el regreso al punto de partida exigirá revisar ciertas coordenadas que han favorecido lo que, con reservas, podríamos denominar la superación de los *-ismos* en la literatura regional. La tercera fase, de la que nos ocupamos en este capítulo, comprenderá textos producidos en el NOA, en un periodo que abarca de 1964 a 1989.

Asociados al cronotopo del umbral, los textos que conforman este segmento ofrecen historias y miradas que giran alrededor de una zona gris, algunas veces innominada, liminal y transitoria. En esta zona se inscriben las historias narradas y las evocaciones líricas que examinamos. Tanto en unas como en otras, las muertes tempranas suceden asociadas al cruce del umbral, a la necesidad de sortear los avatares de ese ámbito fronterizo y desconocido. Conforman el corpus los textos “El hacha” de Joselín Cerda Rodríguez (1920-2003); “El inocente” de Juan José Hernández (1931-2007); “Lucía Sánchez”, “El malogrado” y “Lo que es el destino, no!” de Juan Bautista Zalazar (1922-1994) y “El angelito” de Jorge Paolantonio (1947-2019). Si atendemos a los nombres propios, su sola mención da cuenta de voces que se proyectan desde la periferia, entendido el término con relación a un centro que, en el caso de las literaturas de la Argentina, es Buenos Aires. De los mencionados, el primero es,

estrictamente, un exocanónico, ya que no se ha podido integrar, o no lo han legitimado aún las instituciones que a tal fin actúan para ello, a ninguno de los cánones que integran el polisistema canónico de las literaturas de la Argentina.<sup>182</sup> Los demás sí han sido incorporados a algunos de los cánones que pueblan el extenso campo de legitimación cultural de la literatura<sup>183</sup> y, como en los casos de Hernández y de Paolantonio, han logrado ingresar a lo que suele denominarse, no sin múltiples objeciones y disensos, la “literatura argentina”.<sup>184</sup> Vinculan a autores y textos varios puntos, entre los cuales destaca el interés por la infancia o por los niños, interés que se manifiesta en la incorporación de estos a sus obras. En este marco, la tematización de muertes tempranas es un aspecto destacado. Influidos por los impulsos que ha ido ejerciendo el denominado *boom* latinoamericano en el campo de la narrativa, los escritores citados ponen en marcha la renovación de sus propias escrituras, a partir de una constante experimentación técnica. En cuanto a la lírica, además de la experimentación formal, destaca en las obras de los poetas mencionados una mirada distinta de la que tienen escritores precedentes en la tematización del paisaje y de sus habitantes, así como en la valoración que se hace de las costumbres y modos de concebir su propio universo. En pocas palabras, logran escapar de

---

<sup>182</sup> La discusión sobre el canon y sus múltiples implicancias es un tema abierto. Aplicado a la literatura occidental, no pueden soslayarse las estimulantes y no menos polémicas propuestas de Harold Bloom expuestas en su libro *El canon occidental* (1994), así como algunos aportes de continuadores, detractores o comentaristas que se han hecho eco del ensayo. En un ámbito más acotado, es muy útil el volumen coordinado por Susana Cella, *Dominios de la literatura. Acerca del canon* (1998), en el cual se recogen valiosos aportes sobre el tema.

<sup>183</sup> Juan Bautista Zalazar y Jorge Paolantonio, entre otros escritores de Catamarca, han sido incorporados en el Plan Nacional de Lectura 2011, programa que dependía del Ministerio de Educación de la Nación. La colección *Palabras catamarqueñas al viento* ha publicado una escasa selección de textos de autores de Catamarca en unos fascículos de 8 páginas cada uno, cuya distribución fue pensada mayoritariamente para las escuelas. De Paolantonio se han publicado poemas de *Peso Muerto / Dead Weight* (2008) y de *Estaba la muerte sentada* (1991). De Zalazar, cuatro cuentos de *Valle Vicioso* (1976). La selección estuvo a cargo del equipo de la Región 5, conformada por María Virginia Tassart, José Luis Astrada y María Soledad Zúñiga Navarro. Algunos cuentos de Zalazar, como el conocidísimo “La creciente” o “La Ceniza de Dios” y “La carcajada” (*Cuentos de Valle Vicioso*, 1976), han sido incluidos en varios manuales para la enseñanza de la lengua y de la literatura y en antologías de cuentistas de la Argentina, como el volumen *Cuentos regionales argentinos: Catamarca, Córdoba, Jujuy, Salta, Santiago del Estero y Tucumán. Antología* (1983) de Viviana Pinto de Salem, publicado por Colihue.

<sup>184</sup> Si denominar constituye, en sí mismo, una empresa que arrastra tras de sí arduos acuerdos, disidencias, imposiciones y pérdidas, el nombre “literatura argentina”, como toda denominación que guarda en el fondo un criterio subjetivo y muchas veces verticalista, denota, más que un objeto de estudio o un conjunto de textos, la lucha por una identidad que estuvo atada, y lo sigue estando, a los vaivenes de la conformación del país. Por ello, la denominación “literatura argentina” no ha podido liberarse de otros términos, como los expresados en parejas dicotómicas tales como Buenos Aires-Interior y centro-periferia, alrededor de los cuales surgen otros, en una suerte de constante prolongación de contrastes, cuyo paroxismo se expresa en la consideración, consciente o inconscientemente, de que la literatura argentina es aquella que se produce y publica solamente en Buenos Aires. De este modo, el “resto” aparece en el horizonte como una literatura subsidiaria de aquella, una voz que habla desde la periferia. Recientemente hubo algunos acuerdos para cambiar la denominación “literatura argentina” por una más amplia e inclusiva en el ámbito académico. Se habla ahora de “literaturas de la Argentina”, cambio impulsado por estudiosos de este campo disciplinar y que ya ha sido llevado a la práctica en algunos ámbitos legitimadores, como el XX Congreso Nacional de Literaturas de la Argentina, celebrado en La Pampa durante septiembre de 2019.

ideas como las que postulan ciertas concepciones folclóricas que suponen que el pasado y sus costumbres requieren de acciones inmediatas de salvataje frente al inexorable olvido, y hacen de su literatura un vehículo para su “supervivencia”, en el sentido que le da Canclini al término en *Culturas híbridas* (1989). Se trata de evitar un uso de la literatura que quede atrapado en casos de costumbrismos o localismos nostálgicos, propios de una concepción regionalista de la literatura. Esta nueva posición frente al hecho estético se manifiesta, además de la evidente experimentación formal, a través de un *modus* de enunciación peculiar, que pone en perspectiva mundos y temas propios de la región a la que pertenecen sin someterlos al sentido antes descripto; se trata de superar los *-ismos* (regionalismo, costumbrismo, localismo, folclorismo) que han marcado a gran parte de las literaturas de la Argentina producidas en las zonas denominadas periféricas.

En su conjunto, los textos aquí incluidos están poblados de niños, pero el tema que desarrollan no es la niñez o la infancia sino el tránsito hacia otro estado, cuyas variaciones se refieren, en el caso de los textos narrativos, a la sexualidad, a la vida laboral y al nacimiento. En los textos líricos, no es lo que se dice en cada poema sino el poema mismo el que opera como una zona de tránsito, un modo de evocar el pasado y avizorar un futuro, que termina truncado por la muerte. En síntesis, se podría afirmar que los textos que estudiamos en este apartado son modulaciones de un mismo tránsito hacia un nuevo no-estado, hacia un espaciotiempo trunco; en definitiva, hacia un no-espaciotiempo, cuya manifestación ostensible es la muerte. El recorrido que sigue trata de demostrar esta hipótesis.

## 6.2. Voces de la periferia

La literatura regional es el nombre verdadero de la literatura, porque toda obra es regional, nace en un tiempo, en un lugar, en una región.

*Pedro Barcia*

Si bien dos de los autores de este recorte vivieron y publicaron la mayoría de sus obras en Buenos Aires (nos referimos a Juan José Hernández y a Jorge Paolantonio), los cuatro han producido un corpus literario que muestra y excede la “propia aldea”, en la búsqueda de hacer de su región, en palabras de Pedro Barcia (2004), “no un jergón para una siesta estética” sino “un trampolín hacia otras dimensiones” (42). “Es —añade Barcia, refiriéndose a la región— una ventana al mundo. No es aislacionista, es integradora” (42). De los cuatro autores, tres han

escrito una literatura que sobrepasa los estrechos límites regionalistas. El caso de Joselín Cerda Rodríguez es particular. Resume, sobre la obra de este autor, Judith Moreno (2019): “En sentido amplio, la obra de Cerda Rodríguez va en otra dirección, a contracorriente de lo que se escribe en Catamarca en la segunda mitad del siglo XX, en tanto está empeñado (...) en la preservación, recreación y ficcionalización del mundo andino. Su narrativa da cuenta de una memoria cultural resistente, como sucede con otras narrativas transculturadas” (35). Es justamente este mismo propósito el que, por momentos, subsume algunos de sus textos en la categoría de literatura “meiorativa”, más ocupada en “un compromiso ético de rescatar lo regional, como parte de una afirmación de la patria” y “el rescate de lo que corre riesgo de perderse para siempre” (Barcia 2004, 40), que en el deliberado trabajo estético sobre el lenguaje y discurso literarios. Más allá de la observación hecha a la obra de Cerda Rodríguez, se trata de escritores cuyas obras se proyectan desde la periferia, no porque estos las hayan originado allí sino porque son el producto de una mirada situada en su propia región, es decir, en su propio universo. Afirmar que son voces de la periferia no implica asumir ideológicamente lo que este término involucra en el contexto que analizamos, sino describir fácticamente un procedimiento habitual. Para una mirada centralista, como la que se suele emplear en Argentina, la literatura producida fuera de Buenos Aires es una literatura periférica.

En efecto, la región NOA, en el marco de la conformación política del país, ha sido históricamente considerada una zona periférica con relación a Buenos Aires, provincia a la que se piensa el centro político-económico y cultural del país. Si bien se trata de un “falseamiento de la óptica histórica [que] determina que se haya invertido la secuencia cronológica que condujo a la formación de la nación” (Bazán 2004, 47), lo cierto es que “todos los caminos conducen a Buenos Aires: las decisiones políticas, la organización económica, la difusión y circulación de los bienes culturales”, lo que –según Raúl Bazán– contribuye a “distorsionar la explicación del proceso histórico referido a la construcción de la nacionalidad”, razón por la cual “prevalece una versión porteño-céntrica que subordina el protagonismo del país interior y reduce lo regional a un rol periférico” (47). Esta distorsión, que Bazán aplica al campo de la formación histórica del país como nación, aplica a la formación de un canon literario porteño-céntrico que se ha instituido durante mucho tiempo como el paradigma de un “canon argentino”, y ha desplazado al resto de las manifestaciones culturales (incluida, por cierto, la literatura) a la consideración de expresiones periféricas. Estas últimas, en la búsqueda de erigirse como distintas con respecto al modelo porteño-céntrico, y en ese proceso sustentar su identidad, reprodujeron un movimiento que se asimila al utilizado en la conformación política

del país: en pos de jugar por una causa propia, han terminado favoreciendo la contraria. Dicho esto mismo en términos literarios, para fundar una literatura propia y así distinguirse de la literatura portuario-centralista, ha caído en los *-ismos* que han contribuido a hacer del arte en general, y de la literatura en particular, la expresión de un reservorio que creen no debe olvidarse (folclorismo nostálgico y anclado en un pasado supuestamente vigoroso y de mayor valor) y en “manifestación indirecta de derrota” (Barcia 2004, 40). De hecho, el mismo Barcia lo explica con precisión en una breve enumeración, que citamos completa, en la que describe una de las dos maneras deformantes de lo que suele entenderse por “lo regional”, lo *peiorativo*:

*Peiorativo*: supone actitud descalificadora para aquello a lo que se aplica.

2.1. Califica de “menor” a la literatura que adjetiva, una literatura de segundo nivel. Es una *capitis diminutio*. Aplica una suerte de minusvalía del producto literario.

2.2. Es la literatura de cabotaje, de vuelo o de navegación interior, sin proyección exterior, ni posibilidades de trascender a las aguas de ultramar. Literatura de consumo interno.

2.3. Es una literatura pintoresca, curiosa, típica, de color local. Acentúa la concitación abigarrada de elementos regionales como en una tienda de artesanías. Aun exige al lector “competencia regional”, para develar las claves y comprender alusiones, guiños y sobreentendidos. Esto limita la producción literaria a un consumo endogámico regional.

2.4. Es un refugio de resentimiento generado por varias razones: la postergación o marginación padecida frente al centralismo porteño; la reacción frente al avance uniformador hegemónico de la globalización que va sometándolo todo a su rasero moldeado. Es una literatura que nace del complejo, y no de la salud creativa.

2.5. Es el recurso de quien no puede hacer otras cosa [sic], que no sabe cómo alcanzar trascendencia en la obra y encubre esta limitación con una falsa libertad electiva de optar por recluirse en lo regional. (2004, 40-41)

De las características que señala Barcia, la más notoria a ras de texto es la tercera. Los textos suelen abundar en lo pintoresco, típico y de color local. Incluso suelen añadir, al final de sus libros, un léxico que recupera los significados de palabras que se consideran necesarias para la cabal comprensión del texto, aunque –se supone– de acceso restringido para un público masivo. Un caso paradigmático son los léxicos de indigenismos. Pero tanto esta particularidad, como el resto de los atributos señalados por Barcia, no constituyen características de la literatura que han escrito Juan José Hernández, Jorge Paolantonio y Juan Bautista Zalazar. Joselín Cerda Rodríguez, como hemos indicado, queda algunas veces atrapado en su interés por la preservación y recreación del mundo andino, y en ese intento, su literatura opera como

un pretexto para el desarrollo de sus ideas, lo que le imprime algunas características de lo regional “meiorativo”, anclado en el rescate de lo que corre el riesgo de perderse para siempre, tal como lo explica Barcia, lo cual no implica que haya que descartar su obra ni minusvalorarla.

En cuanto a los espacios y mundos recreados, los cuatro escritores destinan un importante lugar a la niñez, a los niños y a la infancia. No son los únicos. Las literaturas de la Argentina ofrecen ejemplos paradigmáticos de desarrollo temático alrededor de la niñez, los niños o la infancia. Entre los autores conocidos y consagrados en el marco temporal de esta fase, excluyendo por supuesto aquellos escritores que se dedican a la literatura infantil y juvenil, se encuentran Abelardo Castillo, Daniel Moyano, Horacio Quiroga, Beatriz Guido, por nombrar aleatoriamente algunos.<sup>185</sup> Los niños pueblan los textos. Protagonistas o no, representan características y procedimientos asociados a la niñez. Prejuicios, lugares comunes, conflictos sociales y familiares son, entre otros, temas que encuentran expresión condensada en los textos literarios. Entre ellos, también se asiste a la tematización de las muertes tempranas, que nosotros atendemos aquí enmarcadas en el ámbito del cronotopo del umbral. Muertes violentas, muertes accidentales y asesinatos; niños olvidados, niños malogrados y niños-ángeles encuentran en cuentos y poemas expresión de un modo peculiar que remite tanto a la región en la que se insertan como a la expresión “densa” de características universales inherentes al ser humano.

### **6.3. Iniciación y umbral. El sujeto en tránsito**

Los ritos de tránsito o ritos de paso han sido estudiados por la antropología cultural, la historia de las religiones y el psicoanálisis, y varios conceptos han sido extrapolados a otros campos, entre ellos, al de la crítica literaria. De acuerdo con Víctor Turner (1969), se le debe a Arnold van Gennep (1873-1957) la clasificación de los ritos de paso o “transición” en tres fases, que comprenden consecutivamente el rito de separación, el rito de margen y el rito de agregación (1988, 101). En efecto, van Gennep enmarca los ritos de paso en el ámbito de las secuencias ceremoniales, con el propósito de explicar una secuencia entera, así como las relaciones entre estas. En este contexto, postula “agrupar todas las secuencias ceremoniales que acompañan el paso de una situación a otra y de un mundo (cósmico o social) a otro” (2008, 25). Debido a la importancia que atribuye a estas transiciones, distingue una “categoría especial

---

<sup>185</sup> Excluyendo el amplísimo campo de la denominada “literatura infantil y juvenil”, y solo para citar algunos textos ya clásicos centrados en la niñez durante el período que comprende esta fase, mencionamos, dentro de un universo vasto: “Conejo” de Abelardo Castillo, “La columna” de Daniel Moyano, “El hijo” de Horacio Quiroga o “Usurpación” de Beatriz Guido.

de *ritos de paso*, los cuales se descomponen, al analizarlos, en *ritos de separación*, *ritos de margen* y *ritos de agregación*”, aunque atribuye a los ritos de margen un desarrollo mayor “como para constituir una etapa autónoma” (25). En el capítulo primero de *Los ritos de paso* (1909) van Gennep establece una distinción que se mantendrá a lo largo de su exposición, y que años después retomará Victor Turner en su obra *El proceso ritual* (1969): la distinción entre el mundo profano y el mundo sagrado. No es de nuestro interés discutir los argumentos que ofrece van Gennep para fundamentar esta bipartición, sino capitalizar una característica: “Entre el mundo profano y el mundo sagrado hay incompatibilidad; hasta tal punto que la transición del uno al otro precisa de un periodo intermedio” (2008, 14). La postulación de un periodo intermedio comporta para van Gennep el rasgo de bivalencia, es decir, un desplazamiento alternativo entre lo sagrado y lo profano, y viceversa. “Quien pase por estas alternativas a lo largo de su vida – afirma– sentirá, en un momento dado, (...) que gira sobre sí mismo y contempla lo sagrado en lugar de lo profano, o a la inversa” (28). Como estos cambios de estado perturban la vida social e individual, los ritos de paso tendrán la finalidad de “aminorar los efectos nocivos de estas perturbaciones” (28).

Turner, apoyado en la distinción de van Gennep, aporta las categorías de “estructura” y “*communitas*”,<sup>186</sup> para explicar el proceso dialéctico a través del cual un individuo (o un grupo de individuos), durante su experiencia vital, “se ve expuesto alternativamente a la estructura y a la *communitas*, a los estados y a las transiciones” (1988, 104). Además de asociar la estructura a lo secular y la *communitas* a lo sagrado, caracteriza a la primera como “un sistema estructurado, diferenciado, y a menudo jerárquico, de posiciones político-jurídico-económicas con múltiples criterios de evaluación, que separan a los hombres en términos de ‘más’ o ‘menos’” (103). Por el contrario, la *communitas*, “que surge de forma reconocible durante el período liminal”, se define por no estar estructurada o rudimentariamente estructurada y “relativamente indiferenciada” (103). La distinción que añade Turner le permite inferir que

tanto para los individuos como para los grupos, la vida social es un tipo de proceso dialéctico que comprende una vivencia sucesiva de lo alto y lo bajo, de la *communitas* y la estructura, de la homogeneidad y la diferenciación, de la igualdad y la desigualdad. El paso de un *status* inferior a uno superior se efectúa a través de un limbo carente de *status*. (104)

De este modo, la *communitas* es una modalidad de relación social homogénea e

---

<sup>186</sup> “Prefiero la voz latina *communitas* a ‘comunidad’, para distinguir esta modalidad de relación social de un ‘ámbito de vida en común’. Esta diferenciación entre estructura y *communitas* no se limita a la conocida entre ‘secular’ y ‘sagrado’ o a la existente, por ejemplo, entre política y religión” (Turner 1988, 103).

indiferenciada, cuya característica más relevante es la de manifestarse como una transición. El sujeto ritual o “pasajero”, entonces, debe atravesar un entorno cultural que no conserva los atributos del estado anterior o del estado próximo a alcanzar. De las tres fases que van Gennep distingue de los ritos de pasaje, la liminalidad como atributo está más marcada en la segunda fase, denominada rito de margen o umbral. En este medio en el que el “pasajero” se encuentra, mientras transita de un estado a otro, suele estar desposeído, sin distintivos o propiedades que permitan distinguirlo de los demás. “Los entes liminales –afirma Turner– no están ni en un sitio ni en otro; no se les puede situar en las posiciones asignadas y dispuestas por la ley, la costumbre, las convenciones y el ceremonial” (1988, 102). Por esta razón es posible comparar la liminalidad, sostiene Turner, “con la muerte, con el encontrarse en el útero, con la invisibilidad, la oscuridad, la bisexualidad, la soledad” (102). Son justamente algunos de estos rasgos los que se hallan en los textos narrativos escogidos.

Los cuentos ofrecen personajes en pleno umbral, en una situación liminal, a medio camino entre un estado que están abandonando y otro que esperan alcanzar. Como pasajeros en tránsito, estos sujetos presentan características ambiguas: adolescentes que, sin dejar de ser niños, aún no han alcanzado la madurez; niños atravesados por el impulso natural al juego y por las urgencias del trabajo diario, que los ubica entre la niñez y la adultez; seres no natos que, en la espera del nacimiento, carecen aún de algunas de las propiedades del ser que ya ha nacido. La liminalidad, pues, se expresa a través de conflictos relativos a la sexualidad, contada en “El inocente” de Juan José Hernández; al trabajo, relatado en “El hacha” de Joselín Cerda Rodríguez, y al nacimiento, en “El Malogradito” de Juan Bautista Zalazar. El cuento “Lo que es el destino, no!” se aparta parcialmente del conjunto anterior, puesto que no se trata estrictamente de un caso de sujeto en tránsito que atraviesa involuntariamente un umbral vital, interior o subjetivo, sino de la irrupción repentina del umbral en sus vidas debido a la propia decisión del sujeto de someterse a él. El desplazamiento, que describimos más adelante con detalle, permite situar el texto en el marco de dos cronotopías, compatibles y solidarias: el cronotopo del umbral y el cronotopo de la sacralidad.

También se ha ocupado de los ritos de tránsito Mircea Eliade. En *Lo sagrado y lo profano* (1957) incorpora un capítulo al que titula “Existencia humana y vida santificada”, en el que señala la incidencia de lo sagrado en una comunidad o en un individuo. El enfoque de Eliade permite asociar los ritos de tránsito con el modo de vivir y entender el mundo del *homo religiosus*, para quien la relación con su entorno y con los suyos está enmarcada en una modalidad de estar en el mundo al que se considera “sagrado”. Se trata de una concepción sagrada del cosmos, a



la que se define como “una realidad de un orden totalmente diferente al de las realidades ‘naturales’” (1994, 18), como un modo de ser en el mundo en el que “un acto tal no es nunca simplemente fisiológico; es, o puede llegar a serlo, un ‘sacramento’, una comunión con lo sagrado” (21). Para Eliade “el rito de tránsito por excelencia lo representa la iniciación de la pubertad” (155), aunque también constituyen ritos de tránsito el nacimiento, el matrimonio y la muerte. En todos los casos, se trata siempre de una iniciación, en el que intervienen cambios radicales “de régimen ontológico y de estatuto social” (155), así como la manifestación de una revelación de carácter tripartita: “la de lo sagrado, la de la muerte y la de la sexualidad” (158).

Para los fines que nosotros perseguimos, esto es, la descripción y la explicación del funcionamiento de motivos literarios que operan como conectores intertextuales en relatos y poemas que tematizan muertes tempranas, la noción y sus implicancias teórico-metodológicas del rito nos son prescindibles. Por lo tanto, dejamos a un lado el rito y sus modos de manifestación, para extrapolar al campo literario las características que configuran un sujeto como “sujeto en tránsito” o bajo un proceso de liminalidad. Dicho en términos claros, no nos interesa analizar el rito y no es nuestra intención discutir esta noción teórica desde algún campo disciplinar específico. Nos interesa, sí, retener las características de un sujeto liminal, cuyos rasgos son: la iniciación, que comporta transitar de un estado a otro y que genera en este cambios radicales; la exposición alternativa del sujeto a los estados y a las transiciones, y la pertenencia a una modalidad de relación social homogénea e indiferenciada, que señala una transición en el sujeto. A partir de estos rasgos, situamos la mirada en las consecuencias que comportan, para el sujeto en tránsito, enfrentarse con la muerte, a la que se define como la suprema iniciación (Eliade 1994, 165).

Antes de ingresar de lleno en el análisis de los textos, retengamos dos nociones más que son de importancia primordial para nuestra exposición. La primera es la estrecha relación de copresencia en los textos literarios de varios cronotopos, aunque entre ellos sean dos los que se destaquen, a saber, el cronotopo de la sacralidad y el cronotopo del umbral. La segunda atiende al campo funcional de los motivos presentes en los relatos y poemas. En cuanto a los cronotopos, como ya lo hemos indicado antes (→ § 2.3.), pueden superponerse o desagregarse en un mismo texto, ante lo cual será necesario dilucidar cuál de ellos funciona como dominante y cuál como subsidiario. Esta tarea resulta imprescindible, toda vez que el cronotopo opera en el texto como el centro organizador “de los principales acontecimientos argumentales” de este, según lo explica Bajtín (1991, 400), debido a su importancia temática. Las muertes tempranas que se ficcionalizan en los textos suceden y se organizan generalmente a partir de uno de estos

cronotopos, y serán las características de este las que impriman, en el aspecto temático, una dirección particular a los acontecimientos que se narran. La muerte accidental, la muerte violenta provocada por un doble homicidio, la muerte como efecto colateral y la muerte por susto se ofrecen como variantes de muertes prematuras. En estos cuatro casos lo común es que suceden en situación de liminalidad, aunque cada una represente un tipo distinto de transición entre un estado y otro, o de la obturación de este *transitar hacia*. Es distinta la forma que elige la lírica para tematizar las muertes: muerte hambrienta y muerte expuesta son metáforas que responden a otras causas, algunas de las cuales ya hemos tenido ocasión de analizar en capítulos anteriores. Aquí las veremos enmarcadas en otros contextos y funcionales a otros propósitos. En síntesis, cronotopo, motivo y muerte temprana son, nuevamente, los pilares para el desarrollo de la exposición.

#### 6.4. Cuatro modos de liminalidad en los textos narrativos

Lo que nos interesa de los fenómenos liminales (...) es la mezcla que en ellos se observa de lo humilde y lo sagrado, de la homogeneidad y el compañerismo. En tales ritos se nos ofrece un “momento en y fuera del tiempo”, dentro y fuera de la estructura social secular.

*Victor Turner*

##### 6.4.1. Liminalidad y sexualidad

Al referirnos al corpus que conforma la tercera fase (§ 2.3.5.), hemos adelantado dos características, según el género literario de cada uno de los textos: en cuanto a los narrativos, el espacio y el tiempo del relato se encuentran atravesados por los cronotopos de la soledad, del abandono y del despertar sexual, que, en su conjunto, operan dependientes con respecto al cronotopo del umbral; en cuanto a los textos líricos, los motivos en ellos contenidos se manifiestan y funcionan de modo distinto. Siendo expresión de una emoción o de una evocación, los poemas (en tanto actos de habla) son el umbral. Como tales, se constituyen en esa zona fronteriza a la que se denomina umbral. Y para ejemplificar cómo funciona el cronotopo del umbral en este conjunto, hemos hecho referencia en el capítulo 2 al cuento “El inocente” de Juan José Hernández. Allí hemos puesto la mirada en tres aspectos, que resumimos: el comportamiento cotidiano del personaje principal, Rudecindo, descrito por

quienes viven o comparten con él; la capacidad de control e influencia sobre los animales, y el despertar sexual. Sobre el primero, el texto se demora, a partir de la dispersión de datos a lo largo de la narración, en construir la imagen de una persona con probable idiocia. Sobre la capacidad de controlar a los animales, el texto lo resume a través de la comparación de Rudecindo con Androcles.<sup>187</sup> En cuanto al último aspecto, en el texto se dice que Rudecindo, atravesado por las urgencias fisiológicas del despertar sexual, se detenía en el vestíbulo a observar un almanaque, que contenía la imagen de una bañista parada en el extremo del trampolín, “con la mano en el bolsillo del pantalón” (23), en una clara alusión a la relación entre la observación de una imagen que le genera deseo sexual y la autocomplacencia.

Sin embargo, es necesario avanzar algunos pasos más en el análisis del cuento para que pueda visualizarse coherente y articuladamente la relación entre muerte temprana, enmarcada en el ámbito de lo liminal, cronotopo del umbral y violencia, esta última como constituyente de uno de los motivos presentes en el texto. Como ya lo hemos indicado, la fase liminal es, de las tres que componen el rito de paso, la más importante. El cuento se articula a partir de la imagen de Rudecindo, al que se lo presenta al principio con características asociadas a la idiocia y a ciertos rasgos de la infancia: ingenuidad, curiosidad y cierta indiferencia.

Estábamos acostumbrados a que se dijera de Rudecindo que era una desgracia para su madre, que hubiera sido preferible que naciese muerto, y otras frases por el estilo que empezaban con un piadoso “Dios nos libre y guarde” o “Que Dios no me castigue, pero...” y que terminaban con un suspiro de resignación. (1992, 17)

El fragmento, que da inicio al cuento, es una síntesis de la consideración que la comunidad tiene del niño. Es una carga para su madre, que se expresa algunas veces en la propia voz de Teresa: “No puedo dejarlo solo. Es un peligro. Todo se lo lleva a la boca” (17), o a través de otras voces, como la del mismo narrador: “Era corriente verla [a Teresa] (...) precipitarse sobre Rudecindo y arrebatarle la hoja de helecho, la piedrita del cantero, o la hormiga que estaba a punto de tragar” (17). A pesar de estas y otras dificultades, tío Esteban, tío del narrador, se propone educarlo, ya que “No quisieron admitirlo en ninguna escuela” (20).

Su decisión de enseñar a leer y escribir a Rudecindo fue considerada un disparate: “Qué

---

<sup>187</sup> Personaje principal de un cuento popular, que relata la relación de amistad entre este y un león. Según algunas versiones, Androcles era un esclavo romano quien, arrojado en el circo para que sea devorado por las fieras, se enfrenta a un león y, lejos de morir, controla al animal. Las versiones de la historia son múltiples pero la mayoría coincide en que la actitud extraña del temible animal (no atacar sino mostrarse dócil) era una respuesta a la curación que habría recibido con anterioridad por Androcles. Es común a muchas versiones la afirmación de que el esclavo le habría sacado una espina de una de sus garras.

ganas de perder el tiempo. Una piedra aprendería con más facilidad”. (20)

Aunque peculiar, la niñez de Rudecindo transcurre con cierta armonía. Su comportamiento despierta en los otros curiosidad y embeleso. “A Julia y a mí nos divertía pasear con Rudecindo; la gente se asomaba a los balcones para verlo; después, en la plaza, los chicos interrumpían sus juegos y nos rodeaban, absortos” (20). Pero a sus amigos lo que más llama la atención es la influencia misteriosa que el niño tiene sobre pájaros y otros animales, cuyo ejemplo supremo sucede frente a los perros guardianes y temibles de la quinta del alemán:

los perros guardianes que mataron el gato de mi tío nos reconocieron y empezaron a mostrar los dientes, amenazadores, detrás del alambre tejido. Rudecindo se zafó de nosotros y echó a correr en dirección al portón. En el acto los perros se calmaron: moviendo la cola, gemían cariñosamente, las orejas echadas hacia atrás; luego se revolcaron en el pasto, agitando en el aire sus patas encogidas y flojas, satisfechos y mimosos, como si una mano invisible les rascara la barriga. (21)

Pero esta cualidad de Rudecindo no durará siempre. La transformación de niño a púber y los esperados cambios de índole sexual marcan el inicio del paso del umbral y van dejando huellas en su entorno. Una de las primeras sucede en la nueva percepción que tiene la abuela del narrador hacia el incipiente adolescente. La simpatía de la mujer hacia Rudecindo, demostrada apenas lo conoció cuando niño, trocó en desconfianza y antipatía.

Estábamos en su dormitorio, hojeando viejos ejemplares de “Caras y Caretas”, cuando me llamó y me dijo en voz baja, con la mirada fija en Rudecindo: “¿Quién es ese hombre? No lo conozco. Que se vaya inmediatamente de mi cuarto”. (22)

Los cambios físicos constituyen otra huella. Los tres niños, esto es, Julia, el narrador y Rudecindo, comienzan a mostrar la esperada transformación física propia de la pubertad. Sin embargo, “contrariamente a Julia y a mí, que crecíamos hacia arriba y teníamos las piernas largas y flacas, el cuello frágil, la cara angosta, triangular (...), Rudecindo crecía a lo ancho, sin aumentar su estatura, hasta adquirir el aspecto de un enano musculoso. Sus mejillas se cubrieron de vello; el timbre de su voz era ronco y monótono; hacía pensar en el canto de los sapos” (22).<sup>188</sup> Luego, la escena de Rudecindo frente al almanaque y la atracción que el narrador

---

<sup>188</sup> En la novela *El mundo* (2007) de Juan José Millás se relata la particular infancia y la muerte temprana del Vitaminas, un niño cuya enfermedad, que no se especifica, le impide fatigarse, ya que eso podría matarlo. En una lectura ligera, dos aspectos lo acercan a Rudecindo: a) la niñez particular del Vitaminas, que lo hace diferente al resto; b) la muerte prematura, que ocurre justo cuando comienza a percibir los cambios hormonales que dan acceso a la pubertad. Un párrafo, revelador para los aspectos relacionados con las consideraciones en torno a

comienza a sentir por Julia van a marcar, definitivamente, la fase del umbral por la que los tres atraviesan, aunque cada uno por su lado. Como sujetos en tránsito, pierden los rasgos de la niñez, expresados en la curiosidad, en el juego y en la ingenuidad, y van adquiriendo paulatinamente otras características, además de los cambios físicos, como el deseo sexual, sobre el que se hace hincapié en el cuento. De hecho, los mismos pares son los que comienzan a señalar en los otros algunos de esos cambios:

Cuando una vez le propuse [a Julia] robar naranjas, me contestó que una señorita no se trepa a las tapias, y que aquellos eran juegos para chicos de mi edad.

-Sí—continuó Julia—, Rudecindo es un puerco. Siempre mirando el almanaque, con la mano en el bolsillo del pantalón.

Ruborizado, sin atreverme a levantar los ojos, balbuceé:

-No entiendo lo que querés decir. (22-23)

Pero es el aspecto sexual el que provoca una serie de cambios radicales en los sujetos en tránsito. En el narrador, el deseo sexual por Julia. En esta, el desinterés por quienes considera todavía niños y la empatía hacia “sus amigas”, y en Rudecindo la autocomplacencia que se manifiesta sin malicia, aunque provoque una mirada maliciosa en los otros. Esto hará decir a Julia que Rudecindo es un puerco. Señalar al otro como a un ser asqueroso o rotular el deseo sexual como algo sucio o que ensucia representa, en el marco del cuento, una concepción de los cambios sexuales como sucesos que perturban la vida social e individual (van Gennepe 2008, 28). Esta percepción de incomodidad, que genera perturbación social, exige, a quienes se encuentran en tránsito, que abandonen pronto esa situación liminal e ingresen a un nuevo estado. Por lo tanto, los pasajeros deben sortear lo más pronto posible estas fases liminales e ingresar a un nuevo orden, a una “estructura”, en términos de Turner.

Sin embargo, en el caso que estudiamos, la muerte repentina de uno de ellos, que sucede inesperadamente, actúa en una doble dirección: obtura el paso de un estado a otro y se convierte en una prolongación del tránsito, aunque en este caso, una prolongación de carácter indefinido. Se trata de la transición como “condición permanente” del sujeto, que Turner asocia y

---

niñez/adolescencia, sexualidad y muerte temprana, echa luz al respecto: “Al día siguiente apareció un coche de muertos con forma de carroza en cuyo interior introdujeron un ataúd blanco. Se suponía que mi amigo iba dentro. Eso fue por la mañana. A la hora de comer, mi madre criticó el color del ataúd, pues desde su punto de vista el Vitaminas era demasiado mayor para gozar de aquel privilegio. A mi pregunta de qué diferencia había, a efectos mortuorios, entre el blanco y el negro, respondió que el blanco simbolizaba la inocencia, la pureza. La impureza, por lógica, sólo podía guardar relación con aquello a lo que los adultos se referían como ‘tocamientos pecaminosos’. El Vitaminas, en efecto, se ‘tocaba’ con frecuencia. (...) Inevitablemente, establecí una relación oscura entre la muerte y el sexo” (2012, 76-77).

ejemplifica con los estados monásticos y mendicantes de las religiones universales (1969, 114) y Eliade entiende como la “suprema iniciación” (1994, 165). En términos ficcionales, tanto el narrador como Julia –se infiere– logran atravesar la fase liminal e ingresar a un nuevo estado, el de la vida adulta. Rudecindo, por el contrario, al ser devorado por los perros de la quinta del alemán, se convierte en un sujeto en tránsito indefinido. De acuerdo con el texto narrativo, la ingenuidad y la influencia misteriosa de Rudecindo son atributos que se pierden debido a que ingresa a una fase liminal caracterizada por la sexualidad, a la que se entiende como algo sucio, expresado en la opinión de Julia. Perdidos los atributos de la niñez, a la que podemos considerar un estado, el sujeto en tránsito queda totalmente desposeído (Turner, 102). Carente de sus cualidades y atributos, los perros de la quinta no son receptores del carácter influyente de Rudecindo y, entendiéndolo un transgresor del espacio que controlan, lo despedazan:

Llevamos a Rudecindo hasta el portón de la quinta. Habíamos decidido que entretuviera a los perros mientras nosotros, desde la tapia del fondo de mi casa, cortábamos naranjas con la mayor tranquilidad. Ágil como un mono, Rudecindo trepó por el alambre tejido y de un salto cayó del otro lado del cerco. Avanzó entre los árboles, se sentó a esperar. Nos disponíamos a volver a casa cuando vimos a los perros que corrían presurosos en dirección a Rudecindo. Entonces nos detuvimos a contemplar la consabida escena, la conversión de las fieras en corderos, pero el milagro no ocurrió. Ante nuestras miradas atónitas, los perros despedazaron a Rudecindo a dentelladas. Luego lo arrastraron hacia el interior de la quinta. (23)

La muerte temprana y violenta de Rudecindo explica con claridad el proceso de pérdida de un estado, así como los riesgos y carencias a las que se someten los sujetos liminales. Por ello la muerte del púber puede leerse en dos direcciones: la más evidente, que traduce la obturación de la secuencia ceremonial de los ritos de tránsito a los que alude van Gennep (separación, margen o liminalidad y agregación). Rudecindo queda atrapado en la liminalidad y no puede reintegrarse a una nueva estructura. La segunda dirección señala la ocurrencia de la muerte como una nueva liminalidad, ya no como obturadora temporal de un proceso que concluiría con la obtención de un nuevo estado, sino como una nueva fase de carácter permanente, que se une a la fase liminal de la pubertad sin que medie entre ellas un estado; en otros términos, “la suprema iniciación” (Eliade, 165). En síntesis, la muerte de Rudecindo, entendida como un proceso de iniciación y de liminalidad, se acopla a la liminalidad de la pubertad y deja en suspenso la integración a una nueva estructura, a un nuevo estado. En esta dirección proponemos leer la tesis de Daniel Moyano sobre algunos cuentos de Juan José

Hernández, la que sostiene que “la pubertad [en tanto tema, se expresa] como castigo a la inocencia” (1992, IV): es el caso específico del cuento “El inocente”. Hemos dicho que el despertar sexual de Rudecindo, en tanto signo del inevitable pasaje de un estado a otro de su cuerpo, se manifiesta en el texto en términos de cuerpo puro y cuerpo impuro. La inocencia, asociada a la ingenuidad y a la pureza, va dejando paso a la adultez, pero en el tránsito entre un estado y otro, la pubertad sucede como un castigo, no hacia el sujeto que sufre la muerte violenta sino como expresión metafórica de una comunidad que asocia la pubertad con la sexualidad, y esta como algo impuro (§ 2.3.5.1.). Las muertes tempranas, accidentales pero violentas, cobran un nuevo matiz en respuesta a un nuevo contexto de producción. Ya hemos tenido ocasión de explorar el funcionamiento de este motivo, al que vimos operar en el marco de las pugnas religiosas entre moros y cristianos (“El martirio de santa Catalina”), entre romanos y cristianos (“Martirio de Santa Olalla”) o de las luchas civiles entre falangistas y republicanos (“El niño campesino” y “La toma de Caspe”). Ahora el motivo es utilizado en un marco narrativo que expresa metafóricamente un conflicto social en torno a la sacralización o desacralización de la sexualidad, lo que nos lleva a considerar, aunque brevemente, el tercer punto de apoyo sobre el que estamos analizando el texto: el cronotopo. En efecto, aunque hemos asociado los textos que comprenden esta tercera fase esencialmente al cronotopo del umbral, también hemos mencionado que otro cronotopo, el de la sacralidad, opera en los textos. Si bien es esperable y común que haya varios cronotopos presentes en los textos, se impone la distinción de jerarquías entre ellos, ya que, siendo el centro organizador de los acontecimientos argumentales del texto, el cronotopo que elijamos como principal podría condicionar la lectura que hagamos de aquel. Volvamos, por ello, sucintamente a los aportes teóricos de van Gennep, de Eliade y de Turner. Los tres, aunque en grado diferente, asocian los ritos de paso a lo sagrado. Turner, por ejemplo, asocia la *communitas* a lo sagrado, de modo que podríamos afirmar que Rudecindo y los otros dos adolescentes, siendo sujetos de tránsito, se ubican en un contexto de iniciación sagrado. Eliade, por su parte, recupera la noción de sagrado desde un punto de vista más hondo. El rito de paso, para el *homo religiosus*, es inherente a una concepción sagrada del mundo, toda vez que este vive y entiende su relación con los otros y con su entorno, a partir de una bipartición del mundo en términos de sagrado opuesto a profano. Los tres autores acentúan, a lo largo de sus libros, la estrecha relación entre concepción sagrada del mundo y rito. Como hemos tomado distancia de los aspectos rituales, lo sagrado, si bien presente en los textos, se configura en un cronotopo secundario, ya que las muertes tempranas ocurren y se explican ancladas al umbral y no necesariamente a lo sagrado.

El texto de Juan José Hernández vuelve a funcionar como una muestra. Rudecindo y su entorno no trasuntan características que, en plenitud, podamos adscribir a una concepción sagrada del mundo, propia del hombre religioso, según explica Eliade. Sin embargo, sí participa, y en grado amplio, de situaciones que se construyen a partir de la noción de liminalidad. Todo el cuento hace eje en el descubrimiento de la sexualidad, que inaugura el tránsito desde la niñez hacia la madurez. El proceso de iniciación de Rudecindo, que va a generar cambios radicales no solo de régimen ontológico (ser un nuevo ser) sino también de estatuto social (expresado en la sexualidad como síntesis de un nuevo estado del sujeto), se ve obturado repentinamente por la muerte. La muerte temprana, accidental y violenta de Rudecindo genera dos procesos simultáneos. Clausura la posibilidad de abandonar la zona liminal del muchacho y su posterior incorporación al mundo de los adultos. Pero también enfrenta a los amigos, a través de la observación directa, con un tipo de liminalidad que los hará tener conciencia de la finitud de la vida. Aunque no son partícipes sino testigos del accidente, la observación directa de la escena los hará dar el salto hacia la adultez, cruzar definitivamente el umbral al enfrentarse con la “suprema iniciación” (Eliade 1994, 165), es decir, con la muerte, aunque aquí es la muerte del otro, no de sí mismos. Por ello, el cronotopo del umbral, y no el cronotopo de la sacralidad, nos permite dar cuenta de procesos narrativos a partir de transiciones y cambios que se operan en los personajes. En cuanto a las primeras, el paso de la niñez a la adultez, expresado en el descubrimiento de la sexualidad; en cuanto a los cambios, la conciencia de la muerte del otro, experimentada de modo directo. En ambos casos, se trata de cambios radicales, esperables después del proceso liminal. No se pueden evitar ni se pueden deshacer. Conciencia de la adultez y conciencia de la muerte del otro son el resultado de dos de los personajes del cuento, una vez que abandonan la fase de transición o liminalidad e ingresan a un nuevo estado.

#### 6.4.2. *Liminalidad y trabajo*

El paso del umbral está asociado también con el mundo del trabajo. Atentos a consideraciones de carácter general con respecto a los niños y el trabajo, la jurisprudencia y los tratados de carácter internacional que se han ido consolidando a lo largo de estos últimos años<sup>189</sup> excluyen de esta actividad a los niños, quienes deberían realizar otras, propias de su

---

<sup>189</sup> El largo derrotero que tuvieron que atravesar los Derechos del Niño para que sean considerados y aprobados por diferentes países del mundo da cuenta de las dificultades, negociaciones, abstenciones y disputas a su alrededor. Desde las luchas de Mary Ellen a favor de una niña estadounidense (1874), víctima de maltrato, hasta el Protocolo facultativo a la Convención concerniente a la venta de niños, la prostitución y a la pornografía, que entró en vigor en 2002, los Derechos de los Niños han recorrido un largo camino. Argentina ha suscripto a los



edad, como el juego y la educación. De hecho, así lo expresa la *Convención sobre los Derechos del Niño y sus tres protocolos facultativos* (2014), uno de los últimos documentos publicados que se pronuncian al respecto. Sin embargo, la distancia entre las leyes, normas y tratados es considerable con respecto a la vida cotidiana. En esta, y frente a determinados condicionantes sociales, económicos y culturales (por ejemplo, hábitats desolados, sin acceso a agua potable ni luz eléctrica, pobreza estructural, enormes distancias hacia los centros administrativos y falta de caminos para llegar a escuelas y hospitales, escolarización cuasi formal, entre otros),<sup>190</sup> los niños están obligados a contribuir con el sostenimiento económico del hogar en el que viven, y para ello se ven obligados a trabajar. No es nuestra intención postular opinión al respecto, sino observar en detalle cómo la literatura se hace eco de estas disociaciones entre la teoría y la práctica alrededor de los derechos de la niñez y las tematiza, a partir tanto de sus causas como de sus consecuencias, una de las cuales es de interés primordial para nosotros: las muertes tempranas. Entre los varios relatos que podemos ubicar en esta línea de disociación entre teoría sobre el bienestar de la niñez y vida cotidiana,<sup>191</sup> examinamos el texto “El hacha” de Joselín Cerda Rodríguez.

Publicado en el libro *Los días iniciales* (1993),<sup>192</sup> el relato recupera, al igual que el resto de la colección, una visión peculiar de “esos días”, denominados iniciales en alusión a la niñez, periodo en el que los niños dan inicio a sus aventuras y descubrimientos de un mundo más allá del que conocen puertas adentro del hogar. La tematización alrededor de los niños o de la niñez vuelve a estar presente en otros libros del mismo autor, como en *Cuentos de la realidad y la ficción*

---

tratados internacionales sobre Derechos Humanos y sobre los Derechos relacionados con la niñez, a través de la Ley 26.061 (2014) del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación.

<sup>190</sup> Se trata, en algunas ocasiones, de condicionantes; en otras, de verdaderos determinantes, que impiden un desarrollo armónico de la niñez en contextos apropiados. Sin caer en supuestos ingenuos, sabemos que el mejoramiento de ciertas condiciones, como por ejemplo, caminos, acceso a centros de salud y de formación y/o alimentación apropiada, facilitarán en los niños un desarrollo físico, psíquico y social más adecuado para el sano crecimiento. Los problemas que mencionamos, y que son crónicos en ciertas zonas de la amplia geografía argentina, se observan a simple vista y están muy presentes en el NOA, cuyo contexto sociocultural y económico sirve de marco a las historias narradas en los cuentos que estudiamos.

<sup>191</sup> En el libro *El inocente* (1965) de Juan José Hernández se incluye el cuento “Como si estuvieras jugando”, otro ejemplo que ilustra lo que referimos en el relato de Cerda Rodríguez. Véase Hernández, J. J. 1992, 49-54. Idéntico tono, referido en este caso al abandono, se lee en el cuento “La espera” de Daniel Moyano (1992, 113-124).

<sup>192</sup> La obra publicada de Joselín Cerda Rodríguez está compuesta por *Los días iniciales* (1993), *Las sendas del Llastay* (1994), *Chelemín y su época. Breve reseña histórica de los dos Juanes* (1995), *Tinogasta en la leyenda* (1996), *Cuentos para el asombro* (1996), *La vida comienza al amanecer* (1997), *Hablemos de nuestras raíces* (1998), *El indio a caballo* (1999), *Cuentos de la realidad y la ficción* (2001) y *Estampas del pasado* (2002). Judith Moreno (2017) explica que “En cuanto a los géneros discursivos, comprende relatos de inspiración folklórica, leyendas, narrativas memorialísticas, cuentos, una novela (ficción autobiográfica) y recuerdos de viaje. Este corpus de textualidades constituye un campo significativo cuyas líneas son la recuperación de la memoria personal y a la vez colectiva de los pueblos originarios de la región de los Andes, así como la autoafirmación étnica” (73). Cerda Rodríguez, en efecto, es un hijo de esta región de los Andes, ya que nace en Tinogasta, departamento de la Provincia de Catamarca, situado en la zona precordillerana.

(2001), tal lo hemos indicado (§ 2.3.6.1.). “El hacha” relata las peripecias de dos hermanos, Josho y Racho, de cinco y siete años respectivamente, quienes se ocupan de buscar, cortar y vender leña para ayudar al sustento familiar. Conviven, en ellos, fusionadas, la diversión que generan los juegos y la responsabilidad que exige el trabajo, a tal punto que algunas actividades propias de las labores diarias representan un juego. Mientras venden la leña cortada, a la que llevan cargada sobre un burro, van encontrando modos de divertirse y de huir del aburrimiento que genera la desolación de los campos:

Los changos azuzan el burro y prosiguen la marcha lenta. Mientras caminan van jugando a las bolillas (...) Se topan con otros leñateritos que, con mejor suerte, ya han vendido y regresan con algunas monedas (...) A las cansadas también ellos meten gato por liebre y enhorquetados sobre los palos del aparejo pegan la vuelta. (38)

La geografía en la que se desenvuelven los niños es áspera, árida, inmensa. Son campos en los que es muy fácil extraviarse y en los que el viento zonda<sup>193</sup> trae arena, tierra y confusión. Y en el invierno, las escarchas, heladas y los vientos fríos provocan sequedad en la piel y sangrado de manos y pies. Se trata de un ámbito geográfico hostil, desolado y peligroso. Lo único que los niños encuentran allí es leña para el propio consumo y como provisión para la venta. Por ello, no solo el ámbito geográfico en el que viven sino también la tarea obligada a la que están expuestos los hacen conocer “los rigores de una vida de privaciones” (39) desde la temprana edad, puesto que los niños viven en la miseria que

se les cae por todos lados: los pantalones demasiado largos, por debajo de las rodillas y arrugados en las corvas; camisas de bramante hechura de la madre. Pata pila o con alpargatas clinudas; gorras con visera de cartón resquebrajadas, demasiado grandes; siempre andan llenos de cicatrices, raspones y costras enconadas, mocosos hasta decir basta. (38)

En este ámbito, atravesado por las carencias y la necesidad de subsistir, espacio y tiempo de la narración se cronotopizan alrededor de la pobreza, la desolación y el abandono. El relato recupera historias de “tierra adentro” y ubica allí, en esos confines alejados de las ciudades, la escena simple y casi natural de dos niños que juegan y trabajan, actividades en las cuales el trabajo se suele confundir con el juego y viceversa, en una simbiosis de difícil disociación.

---

<sup>193</sup> “Zonda. (De *Zonda*, nombre de un valle de la provincia de San Juan). m. Viento cordillerano, cálido y de extrema sequedad, que afecta a los seres vivos produciendo cierta inquietud y excitación”. (*Diccionario del Habla de los Argentinos* 2008, 649).

Aunque todavía de tierna edad, los niños ya han iniciado el proceso liminal que implica el paso del umbral, aunque en este caso no de carácter sexual como el que hemos visto anteriormente, sino relacionado con el mundo del trabajo, actividad asociada convencionalmente a la vida adulta, y que suele inscribirse en el marco de las obligaciones de un adulto, como la manutención de la propia familia. Los niños, al tiempo que juegan a las bolillas y pasean por esos campos desiertos, buscan, cortan, juntan y venden leña. De modo que la vida diaria de los niños transcurre, estrictamente hablando, sobre una delgada línea que exige un desplazamiento permanente de un estado (la niñez) a otro (la adultez). Este modo de ser en el mundo los hace habitantes permanentes de una situación transitoria, de una liminalidad constante (el trabajo se torna un juego y este es parte de aquel), y no de un estado (en términos de van Gennep), al que podemos denominar niñez. Aplicado a esta situación, es razonable y comprobable la opinión de Turner, cuando explica que, durante su experiencia vital, el individuo “se ve expuesto alternativamente a la estructura y a la *communitas*, a los estados y a las transiciones” (1988, 104). Josho y Racho son, pues, dos casos de exposición constante en su breve experiencia vital. No están de pleno siendo partícipes de un estado, al que podemos denominar niñez, pero tampoco han asumido plenamente el papel del estado a alcanzar, al que podemos denominar adultez. Están en un punto intermedio, de tránsito, indiferenciado, cuya característica más evidente se resume en la ambivalencia de su propia vida, entendida como “un tipo de proceso dialéctico que comprende una vivencia sucesiva de lo alto y lo bajo, de la *communitas* y la estructura, de la homogeneidad y la diferenciación, de la igualdad y la desigualdad” (Turner 1988, 104). Es decir, los niños son habitantes de dos estructuras o dos estados, la niñez y la adultez, de modo alterno. El paso del umbral comprende los momentos intermedios, entre una estructura hacia la otra y viceversa. El texto lo ejemplifica:

Los dos changuitos cargan la leña hachada y toman el largo callejón. Unos pasos adelante trota parsimonioso el burrito gris. Casi no se le ve entre los troncos, apenas quedan visibles la cabeza gacha y las cuatro patas veloces y sucesivas. Los tres humildes caminantes levantan una nube de polvo que les sigue de cerca. (...) [Racho] *va a ir a la escuela. Él quiere ir, no porque no le guste su trabajo de recoger leña en los campos y salir luego a venderla en el pueblo. Se cansa mucho, es cierto, pero se entretiene con su hermano corriendo liebres, cazando conejos y quirquinchos.* (...) Por qué será que en los niños ni siquiera el hambre borra del todo la alegría que se manifiesta en un canto, en un silbido imitando a los pájaros, o en el estallido sonoro de una carcajada? ([sic] 37-38, cursivas nuestras)

Residente de dos mundos, los niños viven –quizás sin saberlo– un conflicto que no

sucede ni en un estado ni en otro, sino en la fina línea intermedia, en una omnipresente liminalidad. No reniegan de sus obligaciones, recoger leña y venderla, que los cansa mucho; tampoco renuncian a sus juegos, correr liebres y cazar otros animales, que los divierte. El paso del umbral es lo que, sin saberlo, los preocupa, ese espacio innominado y gris entre la casa, símbolo de seguridad, de abrigo y de alimentos, y el campo, lugar que contiene la materia prima que luego venderán para autoabastecerse: un camino lleno de peligros. El camino simboliza en el texto, entonces, la liminalidad, esa peculiar distancia entre la casa y el lugar donde están los árboles que serán hachados, entre la calidez del hogar y del alimento y la leña y el dinero para autoabastecerse. Entre un mundo y otro, entre un espacio y otro (“estructuras” en términos de Turner), está el umbral de lo desconocido, de los miedos, de los desafíos y de los peligros, que se expresa en el texto con claridad:

No obstante su corta edad ya saben los rigores de una vida de privaciones (...) Decir campos es lo mismo que decir desolación, abandono y hostilidad. Fuera del hambre y la sed hay otros peligros que acechan permanentemente: víboras y arañas venenosas; perros cimarrones, chanchos del monte. Además es fácil extraviarse en esas inmensidades en donde más bien parecen cantos rodados que arrastra el zonda. (39)

Sin embargo, “el mayor peligro es esa bestia bípeda que ellos apenas vislumbran en medio de la ingenuidad de la infancia” (39), en una directa referencia a los humanos. El fragmento, en una clara prolepsis narrativa, anticipa el peligro al que están sometidos los hijos de esta joven mujer sola, viuda y madre, para quien “lo único valioso que le ofrece la vida” (37) son sus hijos. “Más que mirarlos, parece acariciarlos, se diría que los latidos de su corazón se escapan por sus ojos para protegerlos” (37), pero eso es posible en la casa, no en el trayecto hacia el campo donde recogen la leña. Allí, en ese espacio innominado y desolado, sucede la tragedia. En efecto, hay un personaje más, al que se describe como un muchacho que “más bien parecía Mandinga que un ser humano” (39) y cuyo nombre –Alcón– resume lo que es. De hecho, su tarea consiste en robar la carga de leña a los leñateritos. Y en el texto es asociado siempre con la tarea de halcón: suele aparecer repentinamente, rápido como una ráfaga de viento, asalta la presa y, del mismo modo, desaparece. Es un símbolo de la rapiña. Los niños lo conocen, pues un defecto en el ojo lo hace rápidamente detectable en el pueblo. Sin embargo, la madre de los niños ya les tiene recomendado que lo eviten y que no lo hablen. En medio del monte, y habiendo descansado de la ardua fajina, como ya es pasado el mediodía, los leñateritos se disponen a regresar, cuando de pronto ven al Alcón pasar raudamente, “como un viento que arrastraba arena y polvo, pero era demasiado tarde para esconderse” (39). Ya está entre ellos y

no pueden evitarlo. Enfrentados por la leña, no hay más camino que resistirlo:

Con un salto de puma se apea del caballo lanzado al galope. El Alcón es una ráfaga detrás de ellos que lo eluden haciendo esquivas. En un desplante heroico e inútil el Racho se para, increpa al forajido, le apunta con la honda y la piedra apenas si roza la cara del demonio. (39)

Con estas últimas palabras el nivel de la historia está cerrado, y un blanco estructural en el texto marca el límite. Las pocas palabras posteriores con las que se cierra el relato vuelven al principio, haciendo de este un texto circular. Si en el inicio del relato se dice, refiriéndose al hacha, que “Sube y baja, se eleva para tomar impulso y cae de nuevo cada vez con mayor precisión [...] Las astillas saltan por todos lados y el retumbo de los hachazos rebota contra la tierra” (37), al final el narrador añadirá: “Los arbolitos son talados al ras... el hacha sube y baja con precisión describiendo una elipse siniestra” (40), otra prolepsis que refuerza la lectura trágica. Es particular aquí el uso simbólico del diminutivo, dado que su sentido metafórico refiere, por asociación, a los niños. La frase admitiría leerse “arbolitos cortados al ras” como equivalente a “niños asesinados en el amanecer de sus vidas”. Vueltos al relato, sabemos que “guiados por los rebuznos [del burro en el que cargaban la leña], les encontraron diseminados” (40). Luego de unos trazos certeros en la descripción de los cuerpos mutilados, el narrador concluye: “No encontraron la leña, pero a su lado, sucia y sin brillo, ya sin poder despedir relámpagos de luz, opacada por una gruesa costra de sangre, estaba el cuerpo del delito: el hacha asesina” (40). Las últimas líneas muestran técnicamente un realismo sorprendente, que podemos asociar al que hemos referido en *El matadero* de Echeverría o en los fragmentos del *Martín Fierro* (§ 2.2.1. y § 2.2.2.). Se trata de muertes tempranas violentas; de un doble homicidio. Por otra parte, no es menor, en el plano de las elecciones léxicas, el peso de algunos términos para describir el suceso. Se habla de “cuerpos mutilados” que han sido encontrados “diseminados”, palabras que traducen, en su conjunto, la violencia con la que se han perpetrado los homicidios. Llama la atención, nuevamente, cómo se describen los cuerpos aquí y su relación con aquellos cuerpos de los textos ya referidos de Echeverría y de José Hernández. Se trata ya no de cuerpos sino de restos, lo cual imprime a la muerte temprana un aspecto todavía más sombrío. De nuevo, la muerte obtura no solo una vida adulta, que no será, sino una niñez atravesada tempranamente por los condicionantes socioeconómicos que compulsan a Josho y Racho a ingresar, involuntaria e ingenuamente, en una zona gris y desconocida, en una zona liminal.

Hay un elemento más en el texto que es necesario destacar. Lejos de provocar una

exacerbación de los sentidos, sorprende la naturalidad que elige el narrador para contar la historia de los hermanos, historia que refiere como algo cotidiano, simple y casi natural. No hay ninguna expresión, a excepción del diminutivo señalado, que denote valoración, dramatismo o exasperación por el doble homicidio (además, impune) que se relata. Se trata de la aplicación técnica de un realismo parco, asociado a un mundo en el que el tiempo se detuvo, en un mundo en el que –pareciera– no sucede nunca nada, o casi nada, salvo un doble asesinato de niños a manos de un adolescente. El texto de Cerda Rodríguez, más deudor de la narrativa de Juan Rulfo<sup>194</sup> que de *El matadero* de Echeverría o del *Martín Fierro* de Hernández en ciertos aspectos técnicos, se distingue menos por el tono elegido para relatar que por la sencillez en el modo de la escritura, seca y directa. Los escritores del siglo XIX van preparando la escena, todos los elementos que la anteceden conducen necesariamente a la tragedia. En el primer caso, las luchas en el matadero, el enojo del toro y la chusma que grita son indicios conducentes a la tragedia. En el *Martín Fierro*, de igual modo, la mujer maltratada por los indios, la acusación de practicar la brujería, los golpes brutales preanuncian el final. En este relato, el sujeto textual que narra la historia lo hace con una sorprendente naturalidad. Apenas dos anticipaciones que operan como un guiño al lector: la recomendación de la madre hacia sus hijos con respecto a los cuidados que hay que tener fuera del hogar y esa voz sentenciosa –alter ego del autor– que aclara que hay un peligro mayor para los niños en el campo que las alimañas y el hambre: una bestia bípeda. La muerte temprana, por ello, no solo se expresa en la trama y en las elecciones léxicas sino en el tono, en el *tempo* parsimonioso de la narración, que traduce, en un recurso mimético, el modo lento y tranquilo de vivir de quienes habitan “tierra adentro”. De este modo, enmarcado el relato dentro del cronotopo del umbral, que aparece asociado al mundo del trabajo, la muerte temprana y violenta sucede en un contexto que no es ni sagrado ni bélico ni religioso. Se trata de un contexto asociado a los cronotopos secundarios que hemos mencionado: la pobreza, la desolación y el abandono, cuya expresión metafórica se lee en tres frases finales:

Josho sin su poncho, una de sus alpargatas, allá lejos, parecía un pájaro muerto con las alas abiertas. En una mano apretaba un pedazo de ‘pan de mujer’ como si en su pavor, hubiese querido aferrarse al corazón de su mama. El Racho estaba irreconocible. (40)

El motivo del cuerpo mutilado vuelve a aparecer, aunque en un nuevo contexto

---

<sup>194</sup> Los relatos del libro en el que se inserta esta historia presentan algunas similitudes con las técnicas y mecanismos narrativos utilizados por Juan Rulfo en el libro *El llano en llamas* (1953). No hemos tenido ocasión aún de cotejar los textos bajo esta premisa. Quede esta tarea para futuras investigaciones.

narrativo, distinto a las historias examinadas en un romance publicado en el marco de la guerra civil española y en un romance de García Lorca. El desplazamiento del motivo ejemplifica su vitalidad, adaptación y movilidad, aunque la historia que lo contiene y el cronotopo prevalente que organiza las líneas argumentales del relato sean distintos.

#### 6.4.3. *Liminalidad y fatalidad durante el embarazo*

Y en tanto se sustituye el *es* por el *estar en el ser* se puebla el mundo con una dramática inestabilidad.

Rodolfo Kusch

##### 6.4.3.1. El niño malogrado: primer caso de aborto espontáneo

Turner afirma que “la liminalidad se compara frecuentemente con la muerte, con el encontrarse en el útero, con la invisibilidad, la oscuridad, la bisexualidad, la soledad y los eclipses solares o lunares” (1988, 102). De esta enumeración, nos interesa detenernos en la relación estrecha entre un ente liminal (o sujeto en tránsito) y la cualidad de encontrarse en el útero. Este modo en el que la liminalidad se tematiza encuentra expresión concreta en “El Malogradito” de Juan Bautista Zalazar.<sup>195</sup> El cuento relata una muerte temprana intrauterina. Se trata, entonces, de la ficcionalización de una fatalidad, que se interpone entre el embarazo y el nacimiento. En efecto, el niño que la mujer de Zanagua lleva en su vientre es un ente liminal. Como tal, es un ser necesariamente indeterminado y que habita un ámbito ambiguo, transitorio y homogéneo. Se trata de un ente liminal *en camino hacia*, aun cuando la construcción lingüístico-afectiva del texto literario se refiera a él como “el *chico* que [la mujer] llevaba en el vientre” (Zalazar 1976, 18, cursivas nuestras) o como el malogradito, término cuyo diminutivo para referirse al feto afirma el matiz afectivo: “Desde entonces en la casa se lo nombra como el Malogradito” (18).

Para entender cabalmente tanto el proceso por el que atraviesa este sujeto en tránsito y

---

<sup>195</sup> El texto integra el libro *Cuentos de Valle Vicioso* (1976). De acuerdo con Arturo Herrera (2006, 317-318), la obra publicada de Juan Bautista Zalazar comprende los siguientes títulos, ordenados cronológicamente: “*Preludios en la soledad* (1943), *Mis pálidas tardes* (1947), *Sendas de trece curvas* (1948), *La voz en el canto* (1963), *Detrás de las raíces* (1965), *La obra literaria de Juan Oscar Ponferrada* (1968), *La enseñanza de la composición* (1969), *La enseñanza de la lengua* (1970), *Donde quedan mis días* (1972), *El método semiológico en las obras de Cortázar* (1975), *Cuentos de Valle Vicioso* (1976), *Cuentos a dos voces* (1979), *Tres estudios de análisis literario* (1979), *De pie sobre la luz* (1980), *Ensayo de interpretación literaria* (1981), *Cosechas de rocío* (1982), *Las brujulas brujas* (1986), *La tierra contada* (1989)”, entre textos de creación literaria y obras de investigación. Las obras inéditas, siempre de acuerdo con Herrera, son: *Creadores del norte grande*, *Como quien oye la sangre* y *Diccionario de términos literarios*.

sus consecuencias en el campo de su propia comunidad así como la particular cronotopización de espacio y tiempo del relato, es necesario esbozar antes una contextualización del libro de Zalazar. En efecto, la colección de cuentos breves tiene como fondo geográfico y cultural común la localidad de Valle Vicioso, antiguo nombre dado a San Blas de los Sauces, un poblado pequeño ubicado en el extremo norte de la provincia de La Rioja, y a quien el mismo autor, en la Dedicatoria que abre el libro, llama “mi pueblo mágico”, al tiempo que deja testimonio de “mi profundo y eterno amor por su total geografía, su historia, y, sobre todo, su simple mitología” (5). La utilización de las palabras “mágico” y “mitología” para referirse a su pueblo natal no es gratuita sino que adelanta una de las características que marca a todas y a cada una de las historias narradas. Se trata, en toda la colección, de la recreación estética de un mundo cuyo espaciotiempo está marcado por una peculiar mitología, así como por un modo de entender la vida y lo cotidiano que se sustenta en un *estar no más*, de acuerdo con la descripción que nos ofrece Rodolfo Kusch sobre lo que él denomina “pensamiento seminal” de las comunidades del Altiplano y que desarrolla en *El pensamiento indígena y popular en América* (1971).<sup>196</sup> En efecto, Kusch se refiere en este libro a la diferencia entre un pensamiento seminal, apoyado en el concepto del *estar*, que se opone al pensamiento occidental, cuyo pilar se encuentra en el concepto de *ser*. La oposición entre el estar y el ser, de acuerdo con Kusch, explica el comportamiento de estas comunidades, a las que apresurada y prejuiciosamente se las suele señalar como culturalmente atrasadas. Al reflexionar sobre esta diferencia capital, Kusch señala:

Visto así, cabe pensar que en el verbo *estar* se da un concepto de inusitada riqueza. Sabemos que estar proviene del *stare* latino, *estar en pie*, lo cual implica una inquietud. El *ser* en cambio, en cuanto proviene de *sedere*, *estar sentado*, connota un punto de apoyo que conduce a la posibilidad de definir. Un mundo definible a su vez, es un mundo sin miedo, y en cambio un mundo sometido al vaivén de las circunstancias, es un mundo temible. Entonces la oposición entre *estar en pie* y *estar sentado* implica una referencia a la oposición entre *inquietud*

---

<sup>196</sup> La incorporación de algunos aportes teóricos de Rodolfo Kusch puede generar suspicacias debido a varias presunciones, entre las cuales está la clara toma de distancia de este autor con respecto a la antropología estructural de Lévi-Strauss, de los arquetipos de Jung o de los aportes de Mircea Eliade (“Entretenerse con el estructuralismo o con la psicología profunda, o con sus epígonos como Mircea Eliade y tantos más, es, en estos momentos, en Argentina, uno de los entretenimientos más eficaces, quizá por el hecho de creer que se está jugando con la última explicación del mundo” [Kusch 2007, 261]), este último consultado y citado aquí por nosotros. No se trata de una incorporación impensada de categorías teóricas. Por el contrario, y atentos a lo que cada texto va requiriendo para el análisis, se impone el abordaje de los cuentos de Juan Bautista Zalazar desde otras perspectivas, más cercanas al mundo recreado por él en sus textos así como más coherentes con un modo de percibir el entorno y la vida de la comunidad que puebla la narrativa de este autor.



y *reposo*. (2007, 529)

En efecto, el mundo recreado de Valle Vicioso está marcado por lo supersticioso, lo mágico, lo extraño y, fundamentalmente, lo inestable, situación provocada por una permanente inquietud de las circunstancias que rodean al sujeto. Este “estar en el mundo” es un estar atento, estar con cuidado, estar alertas, puesto que cualquier cambio en las circunstancias determina un nuevo rango de inestabilidad del mundo que habitan. La preeminencia del estar sobre el ser le permite a Kusch afirmar que:

En general se sumerge lo estable en lo inestable, o sea que se puebla el mundo de circunstancias, y se reduce lo que *es* a lo que *está*. (...) Y en tanto se sustituye el *es* por el *estar en el ser* se puebla el mundo con una dramática inestabilidad. (Kusch 2007, 527)

La descripción que Kusch ofrece sobre el pensamiento indígena y el modo de estar en el mundo de las comunidades aborígenes que ha estudiado en el Altiplano se adapta, en líneas generales, al mundo recreado en los cuentos de Zalazar. En efecto, el cuento representa un mundo temible, no porque pueda generar daño, sino porque las cosas están sometidas a una constante oscilación de las circunstancias, y sobre ellas no se tiene control, lo cual exige un modo diferente de entender el mundo y de estar en él. Es lo que dice el narrador, al referir la ocasión en la que Leoncio Zanagua le relata la historia sucedida hacía un poco más de dos años. La historia es relatada a partir de una situación de inquietud: cuando el narrador llega a casa de Leoncio, observa que los hijos de aquel son “tan churitos” pero “Lástima que parecen muy arisquitos” (17), a lo que Leoncio responde: “-No es para menos (...) Ya estamos medio acobardados. Hasta ellos, los pobrecitos” (17). Es decir, Leoncio y su familia viven en un *estar alertas* permanente. Conocer las razones por las cuales se sienten acobardados y se muestran reacios a relacionarse con extraños motiva el relato de una sucesión de circunstancias, cuyo sorpresivo final es la muerte del niño que la mujer lleva en su vientre. Uno de los hijos de Leoncio, el más pequeño, se enferma repentinamente. Aunque presenta una leve mejoría, vuelve a enfermarse. Lo llevan a la curandera del pueblo, Severa Vacazur, quien sentencia que al niño “lo han ojeado”, acción que luego se explica: “Para ojear a una criatura hay que desear tocarlo y quedarse con las ganas (17)”, dice Leoncio. La acción de tocar y acariciar a una criatura, que ha quedado trunca, provoca la enfermedad del niño, en un acto que se acerca a lo que suele denominarse magia simpática.<sup>197</sup> Es decir que la frustración que genera el deseo de

---

<sup>197</sup> “Son ritos simpáticos los que se fundamentan en la creencia en la acción de lo semejante sobre lo semejante, de lo contrario sobre lo contrario, del continente sobre el contenido y a la inversa, de la parte sobre el todo y a la

tocar (y acariciar) a un niño y no lograrlo provoca, por un efecto simpático, lo contrario, que en este caso se expresa en la enfermedad del que es deseado. No se transmite el cariño sino la frustración de la imposibilidad o del deseo incumplido. Lo malo, si pudiese denominarse así, es el “quedarse con las ganas”. La insatisfacción genera enfermedad en el objeto de deseo. Posible en el mundo recreado, esta acción provoca la enfermedad del niño y el enojo de su madre hacia quien, según ella supone, es el autor de tal acción. Así, la mujer, aunque sin elementos para la imputación, responsabiliza de la desgracia de su segundo hijo a Ramón, un vecino que pasa diariamente frente a su casa y que es ignorante del odio que le tienen. Aunque un médico que llega al pueblo afirma que el niño sufre la enfermedad de Chagas,<sup>198</sup> la madre del niño no cede en su idea. Un día enfrenta a Ramón y lo acusa. La acalorada discusión se resume en la frase “Se gritaron incendios” (18). La situación genera en la mujer una severa descompostura y la muerte prematura del niño que lleva en el vientre:

La mujer se enalteró demasiado. El calor. La discusión. Se le pusieron unas ganas de llorar, un hipo y cuando volvió a la casa cayó a la cama. Y esa misma noche lo perdió al chico que llevaba en el vientre. (18)

El relato de la muerte del hijo no nato es la respuesta al estado emocional que presentan los hijos mayores, de quienes, como hemos mencionado, se dice que están “medio acobardados” (17). La muerte prematura del no nato es, probablemente, un caso de aborto espontáneo,<sup>199</sup> si atendemos a las precisiones que el mismo texto ofrece: “Su mujer andaba de encargo de pocos meses” (17). Técnicamente el cuento se construye a partir del relato de Leoncio, quien, aprovechando la ausencia de su mujer, cuenta la razón por la cual sus hijos son

---

inversa, del simulacro sobre el objeto o el ser real y a la inversa, de la palabra sobre el acto” (van Gennepe 2008, 17).

<sup>198</sup> La enfermedad de Chagas (trpanosomiasis americana), si bien presente en varias partes del mundo, ha constituido una endemia en América Latina. “La forma más importante de transmisión (vía vectorial) se ha producido en América Latina por los triatomíneos, unos insectos que pueden transportar el *Trypanosoma cruzi*. La transmisión también se puede producir por vía oral (alimentaria), por sangre/productos sanguíneos, por la transmisión de la madre al hijo (congénita) y por trasplantes de órganos o incluso por accidentes de laboratorio. Inicialmente, la enfermedad de Chagas estaba confinada a la Región de las Américas, principalmente en América Latina, pero se ha propagado a otros continentes desde entonces” (Organización Mundial de la Salud [OMS], 11 de marzo de 2020, descripción de la enfermedad de Chagas. Recuperado de [https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/chagas-disease-\(american-trypanosomiasis\)#:~:text=La%20enfermedad%20de%20Chagas%2C%20tambi%C3%A9n,de%20la%20enfermedad%20de%20Chagas](https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/chagas-disease-(american-trypanosomiasis)#:~:text=La%20enfermedad%20de%20Chagas%2C%20tambi%C3%A9n,de%20la%20enfermedad%20de%20Chagas)). La enfermedad y su extensión están directamente relacionadas con la pobreza.

<sup>199</sup> A diferencia del mortinato, parto de feto muerto o muerte fetal, que refiere al feto con un desarrollo gestacional mayor de 20 semanas, el aborto espontáneo designa al embarazo que termina *antes* de las 20 semanas, y cuyas causas pueden ser múltiples, entre las cuales destacan los problemas genéticos en el feto. También suele denominarse aborto natural. Al respecto, puede consultarse la entrada “aborto espontáneo” en <https://medlineplus.gov/spanish/ency/article/001488.htm> (consulta 27 enero 2021).

huraños. Se trata, en síntesis, de una “ojeadura”. Todas las secuencias del texto hacen pensar que el decurso de las acciones seguirán esta única línea argumental: el niño “ojeado” por el vecino y la necesidad de su madre de enfrentarse a quien, según ella cree, es el responsable de la enfermedad de la criatura. Sin embargo, en sus últimas líneas el cuento provoca un giro inesperado y pone en primer plano la muerte prematura de un no nato debido al reniego y a las alteraciones emocionales de su madre. La muerte del niño que la mujer lleva en su vientre sucede como un efecto colateral, una consecuencia de la dramática inestabilidad del mundo que habitan. Mundo recreado y técnica narrativa se asocian para describir la dramática inestabilidad del *estar*. Inestabilidad narrativa<sup>200</sup> que, apoyada en el andamiaje temático de la enfermedad de un hijo y del enojo de la madre, cambia abruptamente hacia la muerte prematura del no nato. Inestabilidad del mundo recreado, al que sus habitantes entienden como un *es así nomás*, que no puede cambiarse sino simplemente aceptarse (la muerte en sí) o intentar cambiar dentro del juego de sus propias reglas, no de las extrañas a ese mundo (la inaceptación de la madre frente al diagnóstico del médico). En este marco, decimos, sucede la muerte prematura, algunas de cuyas causas ya hemos estudiado antes (§ 5.2.1; § 5.2.2.; § 5.2.3.). Este caso, sin embargo, se diferencia de los anteriores en que es el primero, dentro de nuestro corpus, que ejemplifica una muerte temprana por aborto espontáneo. Se trata, entonces, del motivo del niño malogrado, una de cuyas modulaciones es el mortinato (§ 5.5.2.), y otra es la que estamos describiendo.

Queda aún sin atender cómo opera en este texto la cronotopización de lo que hemos denominado umbral. Al hablar de liminalidad, la crítica especializada afirma que el nacimiento constituye un rito de tránsito (Eliade 1994, 155) como también el embarazo, al que se considera un periodo de margen (van Gennep 2008, 67 y ss.). Sin embargo, los ritos que suelen realizarse en el marco del embarazo tienden a “facilitar el parto y proteger a la madre y al hijo (...) contra las malas influencias, impersonales o personificadas” (68), situación que no se presenta en el cuento que analizamos. Frente a este caso, pues, habría que preguntarse cómo se manifiesta la liminalidad aquí o, dicho en otros términos, cuál es el sujeto en tránsito. Turner (1988) insiste en la observación de que la liminalidad “puede compararse con el encontrarse en el útero” (102). En esta dirección, podríamos considerar al feto como un pasajero, el que, aún en estado

---

<sup>200</sup> Hablamos de inestabilidad narrativa como una virtud técnica del escritor, no como una carencia. A partir de esta consideración, se podría afirmar que la técnica narrativa (forma) acompaña armónicamente las acciones del mundo recreado (fondo). La prevalencia de la técnica en la obra lírica de Zalazar ya ha sido destacada y ejemplificada por Herrera 2006. Si bien no nos hemos ocupado de investigar, bajo esta misma premisa, su obra narrativa, creemos que también sus cuentos son un ejercicio constante de dominio técnico por sobre el asunto que se tematiza, tarea que bien podría generar un campo específico de investigación, al que no atendemos aquí porque escapa a los objetivos de este trabajo.

larval o de hibernación, se encuentra en una situación transitoria. Pero la liminalidad, como cualidad, también se expresa en la madre y no solo en su hijo no nato. La mujer también se encuentra en tránsito, en una fase de paso. Es, por lo tanto, otra pasajera, cuya gravidez implica un camino hacia un nuevo estado: la maternidad. La muerte intrauterina del feto, que obtura el nacimiento de su hijo, clausura también el ingreso a un nuevo estado en la mujer: la maternidad, aquí frustrada. La muerte temprana del no nato constituye, pues, una doble obturación de dos pasajeros en tránsito: el feto hacia el niño (el no nato hacia el neonato); la mujer, hacia el estado maternal.

Todo el cuento, cronotopizado a partir del efecto de lo liminal, se construye alrededor de un estar atravesado por una dramática inestabilidad, la inestabilidad del *estar así nomás* propio del pensamiento seminal que describe Kusch. Este modo de estar en el mundo constituye un caso notoriamente distinto a aquellos que analizamos antes en los que el mismo motivo adquiere otros sentidos, tal el caso del poema de Figuera Aymerich ya visto.

#### 6.4.3.2. “Shullusca”: guiño al lector y clave de lectura

El libro que contiene el cuento, cuya factura constituye también un ejemplo de manejo solvente de la técnica narrativa, se vale de varios recursos que colaboran en la configuración de una estética peculiar. Se observan marcas de oralidad, modulaciones en la entonación, construcción de un imaginado auditorio y un léxico que abunda en expresiones coloquiales, la mayoría de las cuales pertenecen al vocabulario habitual de la comunidad lingüística recreada en la que se sitúan las historias. En esta construcción estética del habla particular de una comunidad leemos términos como “churitos”, “capujar”, “comidió”, entre otros, cuya utilización no impide la cabal comprensión del texto. En “El Malogradito”, sin embargo, se utiliza una palabra cuyo significado, creemos, constituye un guiño al lector y encierra, con sutileza, una de las claves de lectura.

El fragmento en cuestión dice así:

Y entonces me contó, seguramente porque la mujer estaba ausente. De esto hacía ya más de un par de años. Su mujer andaba de encargo de pocos meses. Como el diablo nunca duerme, un día caído de la mala suerte amaneció enfermo el más chico, en el que la madre estaba mirándose. Ya estaba tamaño el niño, pero tenía un aire como perdido. En un tiempo había padecido de la paletilla, pero a la semana ya estaba buenito. Bastante mejoradito. Ahora volvía a caer, como si propiamente hubiera nacido picadito. *Aunque la mujer parecía muy shullusca y era tan arriada*, hizo sin embargo la diligencia de hacerlo ver. Lo

llevó a doña Severa, que eran tan mano para curar. (17, cursivas nuestras)

La palabra “shullusca” o “sullusca”, de origen quichua, significa “abortada criatura muerta” [sic], según el *Vocabulario de la lengua quichua* (1608, 332, *s.v.* Sullu, o sulluscca) de Diego González Holguín. “Sullu”, por su parte, significa “Niño que biue desmedrado, chupado entecado enfermizo”. El cotexto impide adoptar este significado, puesto que el adjetivo se refiere a la mujer y no al hijo. Lelia Albarracín (2011), por su parte, recupera el término “Sullu”, como sustantivo, con el significado de “feto, aborto, nonato” pero no incluye “sullusca”. Tampoco en este caso puede decirse de la mujer que parecía muy \*abortada o \*niña que vive desmadrada, lectura evidentemente incorrecta y casi falaz. Al parecer, el sentido que admite el cotexto sería que “la mujer parecía muy débil o muy enfermiza” y que, a pesar de esto, “hizo (...) la diligencia de hacerlo ver” a su hijo. Consultada sobre el significado del término en este contexto, Albarracín explica:

Con respecto a shullusca, el verbo “sulluy” significa abortar. Hay un fenómeno en la lengua que se conoce como “simbolismo sonoro”. Es decir, un fonema adquiere significado. El cambio s>sh indica un valor afectivo o despectivo. Por ej. el caso de “shalaco”. En “shullusca” parece que tiene un tono despectivo. Como “mujer que aborta o tiende a abortar espontáneamente, por una enfermedad de base, por ej. toxoplasmosis. El libro la describe como muy shullusca y muy arriada, es decir, hay que arrastrarla para que haga algo, y luego dice “sin embargo hizo la gestión”, o sea que el hecho de ser shullusca es un cierto impedimento. La otra posibilidad sería que se refiera despreciativamente hacia la mujer como que fue parida antes de tiempo (como abortada) y por lo tanto no muy entera. (L. Albarracín, comunicación personal a Ramón Chaparro 02 de febrero de 2021)<sup>201</sup>

La aclaración de Lelia Albarracín aporta, a nuestro juicio, dos elementos claves y, al mismo tiempo, solidarios. El primero: los valores afectivo o despectivo que tiene la voz shullusca; el segundo, que la palabra se refiere a una mujer que “tiende a abortar espontáneamente, por una enfermedad de base”. Incluso, se explaya en la ejemplificación: “por ej. toxoplasmosis”. A partir de los elementos recabados, se podría leer el fragmento como “Aunque la mujer parecía muy enfermiza o muy débil, y era necesario estimularla con

---

<sup>201</sup> A través de la gentil intermediación del profesor Ramón Chaparro, residente en Santiago del Estero, hemos conseguido la opinión de la profesora Albarracín sobre este tema. También se explayó sobre el significado del término “llipis”, presente en el cuento y ausente de los diccionarios de quichua consultados. Su respuesta: “Los llipis son esas piedritas brillosas que se ven en la arena de los ríos. Son minerales sin ningún valor. El verbo *llipiy* es brillar, destellar”. Aunque no tiene implicancias para el desarrollo de nuestro trabajo, lo anotamos por su valor lingüístico, ausente en diccionarios especializados.

insistencia para que hiciera algo”, llevó a su hijo a hacerlo ver con la curandera. Si seguimos esta lectura de “shullusca”, pareciera que en la elección léxica caben simultáneamente tres elementos que juzgamos pensados y elegidos concienzudamente por el autor: el significado de mujer enferma o débil; la anticipación de que podría haber sufrido abortos espontáneos y un cierto valor afectivo, no despectivo, en la descripción. Esta lectura nos permite, entonces, entender el término como una clave de lectura. Es probable, entonces, que la mujer haya tenido cierta disposición involuntaria a perder embarazos, puesto que el narrador la describe como “shullusca”. Si admitiésemos esta lectura, el término, insistimos, es un guiño al lector, de difícil dilucidación porque se vale del sentido figurado de un término perteneciente a un sustrato lingüístico acotado a una determinada comunidad de habla, pero clave al fin como una anticipación del final del cuento: la muerte prematura del feto. Si, además de lo dicho, tenemos en cuenta la etiología de la toxoplasmosis,<sup>202</sup> es verosímil que la mujer se haya podido contagiar de esta enfermedad (u otra) debido a la ingesta de carne mal cocida, o por las heces de los gatos o agua contaminada, y que padezca de un sistema inmunológico debilitado, todas probabilidades ciertas dado el contexto que el cuento construye. Incluso, si bien se trata de una configuración estética, representa también una denuncia indirecta por las condiciones en las que toda una comunidad vive. De esta manera, la adjetivación que el narrador escoge para describir a la mujer funciona doblemente: como prolepsis narrativa (puede perder a su hijo en un aborto espontáneo) y como causa, soterrada y probable, de la muerte del nonato. En síntesis, la pérdida del feto no se debería a que la mujer reniega y discute con su vecino sino a la disposición natural por su estado de mujer shullusca.

#### 6.4.4. *Liminalidad y vuelco del mundo*

Los casos de liminalidad y muertes tempranas vistos hasta el momento muestran sujetos en tránsito que, impulsados a alcanzar un nuevo estado, se someten involuntariamente al paso del umbral. Decimos involuntariamente puesto que la irrupción del despertar sexual, la imposición del trabajo y la naturaleza del embarazo son condicionamientos inherentes al ser humano pero, en este contexto, externos a la posibilidad de manipulación o de decisión de aceptarlos o no. Suceden, se imponen, y los sujetos en tránsito son, en sí mismos, el vehículo para que la liminalidad se manifieste. En cada caso examinado hemos podido observar que la muerte obtura el paso hacia un nuevo estado. Por ello, se podría afirmar que se trata de sujetos

---

<sup>202</sup> Véanse las características de la toxoplasmosis en <https://medlineplus.gov/spanish/toxoplasmosis.html>

en tránsito cuyo itinerario queda absolutamente trunco.

El cuento “Lo que es el destino, no!” de Zalazar, tal como hemos adelantado, se aparta del conjunto anterior. Se trata de un caso de desplazamiento de la liminalidad. Lo explicamos detalladamente. En los cuentos anteriores, el sujeto en tránsito no tiene la posibilidad de sustraerse a este cambio radical en sus vidas o en su camino hacia un nuevo estado. No hay otra opción que asumir la transición, atravesarla y adquirir un nuevo estado. Asociado a cada texto, se diría que el adolescente del cuento de Hernández debiera haber alcanzado la madurez, al igual que sus amigos. En el cuento de Cerda Rodríguez, los niños hubiesen podido llegar a la vida adulta y, finalmente, en el cuento de Zalazar, el feto hubiese llegado al nacimiento y al posterior ingreso a la niñez. La muerte temprana ha clausurado el proceso de desarrollo en todos estos casos. Sin embargo, el segundo cuento de Bautista Zalazar se distancia de los anteriores en un aspecto puntual. En este texto, se trata de un sujeto que se expone voluntariamente a una situación de liminalidad. Se podría decir, entonces, que mientras en los tres primeros casos la liminalidad sucede inevitablemente (el sujeto en tránsito no puede elegir atravesar o no el umbral), aquí el paso del umbral, que se manifiesta delimitado espacialmente de una forma muy clara en el cuento, sucede por un acto de voluntad. Al sintetizar la historia narrada se hará más clara la distancia que establecemos entre este texto y los precedentes.

Se trata de varios muchachitos que deciden, durante una noche de luna llena, salir a cazar quirquinchos y conejos. Se internan en un campo, salvo uno de ellos que queda tieso en una zona abierta, a la que el narrador denomina “pampita”. Allí le aparece el diablo. Al volver sus compañeros del monte, uno de ellos da la voz y dice “¡Velo al Diablo!” y huyen despavoridos. Regresan a sus casas. Uno de ellos le cuenta a su madre: “Nos hemos ido a quinquinchar y nos ha corrido el diablo” (33). Esta es una versión de lo sucedido. La otra añade que los chicos se internaron en una zona “adonde sabían asustar” [sic] (34), que allí “les había salido una sombra, grande” (34) y que el Torito, uno de los muchachitos, se había quedado enredado en un cerco, razón por la cual no podía avanzar y la sombra “los había tapado a los dos”, es decir, al chico y al perro que lo acompañaba. La voz que narra los sucesos admite que una versión le ha sido contada por una mujer, Justina, y que sobre la otra “Así han dicho”, en una clara referencia impersonal a una voz colectiva. Si bien el narrador se permite dudar de lo que se dice (“Pero que sea verdad, no sé”), lo cierto es que dos chicos mueren: uno “reventado en sangre”, el otro a través de una lenta enfermedad que lo “fue secando, secando hasta quedar sequito” (33).

Decíamos que el paso del umbral muestra aquí un desplazamiento. No se trata de una

situación o de un condicionante externo al sujeto, que se impone, sino que, inversamente, es el sujeto el que elige atravesar un espacio donde, como todos los pobladores saben, asustan. Es por eso que al muchacho que se comienza a secar lo hacen curar de susto, aunque no provoquen efecto ni estas prácticas ni la que indica un médico, para quien el chico sufre de diabetes. El narrador, que está cediendo la palabra a Justina, dice que este muchachito, luego de encontrarse con el diablo, quedó “sin sombra en el corazón” (33) y que murió en el mes de agosto. Los detalles, en una narración breve y por momentos parca, son esenciales y se acercan claramente a un modo de entender la vida y el entorno cotidiano desde un *estar así nomás*, en el sentido ya referido. Esto explica varias situaciones: en primer lugar, aunque el estar implica un estar en pie, con cierta inquietud (Kusch, 529), todos saben que luego de la visión del demonio el mundo, sus mundos, se ha poblado de una dramática inestabilidad. En segundo lugar, todo cuanto se haga será inservible para cambiar la situación (de allí el título del cuento) y en tercer término, la aceptación de que el sujeto, que ha sido cubierto por esa sombra que lo ha ido secando paulatinamente, ha tomado voluntariamente la decisión de cruzar un umbral que lo separaba de un espacio profano, en el que, según el relato, sabía que asustaban. Incluso hay un cuarto detalle no menor: el chico muere en agosto, mes asociado en las culturas aborígenes de los Andes Centrales de América del Sur a honrar a la Pachamama, a quien se le suele pedir, entre otras cosas, un año más de vida. Agosto suele, en este contexto, ser asociado al momento del año en el que más fallecimientos suceden. De allí que la celebración a la Pachamama sea una celebración sagrada y no una fiesta banal, momento que sirve, como hemos dicho, para agradecer por lo que la tierra otorga y para pedir por una nueva “vuelta de sol”, es decir, un año más de vida. Se trata, en síntesis, de la concepción que tiene el *homo religiosus* de su propio universo (Eliade 1994, 145 y ss.). En esta dirección, entonces, podemos concluir que la muerte prematura de los chicos (uno que va secándose paulatinamente y el otro que explota en sangre) obedece a que han decidido voluntariamente cruzar el umbral que divide un espacio sagrado de otro que no lo es, y en aquel han encontrado la sombra, símbolo de la muerte misma. Es esta simple pero omnipresente mitología, en la que el narrador recupera otras voces, el marco en el cual se relata la muerte prematura de dos adolescentes. La narración, por lo expuesto, está atravesada por dos coordenadas cronotópicas: el cronotopo del umbral y el cronotopo de la sacralidad, que operan conjuntamente. No se trata aquí ya del motivo del niño malogrado sino del motivo del susto, de extensa presencia en el mundo andino y que ha requerido, para su examen, de una mirada teórica distinta a la que bosquejamos al iniciar el capítulo. Es en la teoría del vuelco, que Kusch (2007, 334-352) desarrolla ampliamente, en la que se explica la muerte



por susto de los adolescentes. Según este autor, la enfermedad para el pensamiento indígena “no consiste en una alteración del cuerpo, sino que más bien es resultado de un vuelco de la realidad, de una inversión de lo fasto en lo ne-fasto” (339). Desde este punto de vista, la enfermedad que sufre el muchachito del cuento se debe a un vuelco en su mundo, a una inversión de lo fasto (la alegría de ir al campo a cazar quirquinchos y conejos) en nefasto (el encuentro con el diablo), cuya manifestación sensible es la degradación del cuerpo, como producto del susto, después de la que sombra lo cubre. Sin dudas, subyace una concepción sagrada del mundo, probablemente cercana a la que describe Eliade, pero cuya particularidad más notoria y profunda se debe a que este modo de entender el mundo está condensado en una concepción arraigada en el *estar* y no en el *ser*. Aun cuando ambas formas de entender el mundo están expresadas en los dos relatos de Zalazar, prevalece la primera. Así, junto a la ojeadura, se supone causante de la enfermedad del hijo menor la enfermedad de Chagas; aquí, junto al susto, está la probable diabetes. Pero aquí y allá son la ojeadura, y luego el reniego, y el susto las causas de que el mundo de estos muchachitos tenga un vuelco, y que la muerte impida recuperar lo fasto, trocado en nefasto. De este modo, operan en el cuento varios desplazamientos: del ser hacia el estar; de un sujeto atravesado por el umbral a otro que decide atravesarlo voluntariamente y de lo fasto a lo nefasto. En su conjunto, son expresión condensada de una concepción religiosa y sagrada del mundo, que se manifiesta en una simple pero eficaz mitología y cuyo corolario, aquí, es la muerte misma.

## 6.5. Liminalidad en textos líricos

### 6.5.1. *El poema como una transparencia*

Al estudiar la obra lírica de Zalazar, Arturo Herrera (2006) distingue en ella tres etapas: “Emoción y sencillez” denomina a la primera, que comprende poemas desde 1943 a 1948; “Búsqueda y dominio de la técnica” a la segunda, desde 1949 a 1986, y una tercera, “formada por los poemas que solo cuentan con publicación en suplementos culturales y por aquellos poemas aún inéditos” (319), desde 1986 hasta la muerte del poeta en 1994. El libro *Detrás de las raíces* (1965), por lo tanto, y de acuerdo con Herrera, corresponde a la segunda etapa. Allí Zalazar vuelve a incluir dos poemas sobre la niñez y los niños, aunque el tema que reaparece en este como en otros libros no sea precisamente la niñez sino los hijos.<sup>203</sup> De este libro nos

---

<sup>203</sup> “Carta al hijo” (*Donde quedan mis días*, 1972), “Para el hijo” (*Cosechas de rocío*, 1982) y “Las cinco espigas” (*Las brújulas brujas*, 1986). Véase también “Infancia” (*Detrás de las raíces*, 1965) y “Desde el niño” (*Cosechas de rocío*, 1982).

interesa el poema “Lucía Sánchez”, al que subtitula “Ya para siempre niña” en una muestra anticipada de que Lucía ha muerto prematuramente.

**Lucía Sánchez**

*ya para siempre niña*

Era un rostro el aire de la espera,  
 lejano su mirar el pan ajeno.  
 Descalzos caminaron sus seis años.  
 Fue el hambre que los trigos desoyeron.

No preguntó su culpa ni su sitio.  
 Se fue sin decir nada –y sin saberlo–  
 para buscar un nido en las estrellas  
 porque han de ser más buenos en el cielo.

Para qué la luciérnaga en su nombre  
 si una sombra la hablaba por el ruego?  
 Hacia qué primavera iba su paso?  
 Para qué la distancia de su tiempo?

Por el enorme olvido de los hombres  
 con mi voz más de llanto la recuerdo.  
 Y muerde mi alegría su tristeza.  
 Su mano abrirá siempre su deseo.

El mundo está más huérfano en tu poco,  
 Lucía, niña toda de silencio.  
 Llevaste tu camino de este mundo,  
 pero dejaste el hambre... y anda nuestro.

*(Detrás de las raíces, 1965)*

El poema concentra varios aspectos, a partir de la tematización del hambre como causa de la muerte de Lucía, una niña de seis años. Es lo que se expresa en la primera estrofa, cuando el poeta centra su atención en el mirar lejano que la niña tiene del pan y en sus pies descalzos. La carencia del pan y del calzado es una síntesis de la pobreza. La segunda estrofa es la condensación de la niñez cándida e inocente, que en una actitud estoica no puede culpar a nadie y muere ignorante de su situación. La cuarta estrofa es la propia voz del poeta la que se yergue

como espacio para el recuerdo, frente al olvido de los otros. Y la última es la afirmación de la orfandad del mundo, que ha perdido a una niña pero que no se ha deshecho del hambre. Las dos primeras se centran en Lucía; las dos últimas, en el mundo. La tercera estrofa, que funciona como una bisagra que enlaza una triple oposición desarrollada a lo largo del poema, articula una relación dialéctica entre los pares opuestos luz/sombra, niña/mundo y recuerdo/olvido. El primer par de opuestos, luz/sombra, que se expresa en el poema como un ejemplo de juego lingüístico entre el nombre de la niña (Lucía = luciérnaga) y la muerte, resume un conocido y recurrido tópico literario, el de la luz,<sup>204</sup> que se manifiesta conjuntamente con otro tópico clásico, el *ubi sunt?* del verso 11: “Hacia qué primavera iba su paso?”. La oposición entre luz y sombra ya ha sido mencionada antes (→§ 4.4.4.2.), al analizar el poema “Candil” de García Lorca. Aunque los temas que desarrolla cada poema sean distintos, coinciden en la actualización del mismo tópico. En el texto de Lorca, a pesar de la modulación “y se asoma temblando” (v. 10) que pone en duda la capacidad de disipar la oscuridad, la luz vence y trae a un primer plano los ojos del niño gitano; en este poema de Zalazar, por el contrario, de nada ha servido la fuerza de la luz frente al destino aciago de la niña, cuya expresión clara lo dice el verso 10: “si una sombra la hablaba por el ruego?”. Se podría sugerir cierto pesimismo en la perspectiva que elige Zalazar, frente al poema de García Lorca. La oposición, menos clara, entre niña y mundo, se traza en este poema a partir de la sugerida indiferencia ante el hambre y la falta de calzado de la niña, que se construye desde una doble posición: desde un sujeto activo, representada en el olvido de los hombres (v. 13) y desde un objeto pasivo, el trigo, que el poema trastoca en sujeto a través de la prosopopeya del verso 4: “Fue el hambre que los trigos desoyeron”. El poema tiende lazos de contacto con el relato “El hacha” de Cerda Rodríguez, que hemos analizado antes, a través de dos elementos temáticos recurrentes: la pobreza de los niños y la indiferencia de los adultos. A partir de estos elementos, ambos textos utilizan las muertes tempranas como una consecuencia de un no querer mirar alrededor de un mundo que, mezquino, quedó empobrecido: en el relato, porque la muerte de dos niños no lo conmueve; en el poema, porque la muerte de Lucía deja el hambre que “anda nuestro” (v. 20). Si enmarcamos los dos textos, relato y poema, en un común contexto de producción que los aglutina y los acerca, se podría

---

<sup>204</sup> María Isabel López Martínez (2007), en su libro sobre el tópico literario, estudia la percepción del rayo luminoso en forma de objeto punzante en el marco del *topos* de la luz (109-259) desde principios del siglo XX hasta los primeros años del XXI. La autora desarrolla, en la primera parte del libro, consideraciones teóricas alrededor del tópico y la relación de este con la teoría de la literatura y la literatura comparada, y en la segunda ejemplifica el *topos* en un corpus de más de 300 piezas literarias, cuyo porcentaje mayor pertenece a la literatura española, aunque también “hay un porcentaje de escritores europeos y americanos que confieren cierta variedad” (12) a la muestra.

alegar que ambos constituyen modulaciones similares de una denuncia social frente a un problema común y no resuelto: la niñez pobre. Pero como se trata de configuraciones estéticas a través del lenguaje, la denuncia social no es lo más evidente sino lo sugerido, lo que hay que leer entre líneas, un aura que sobrevuela los textos y su contexto. La tercera oposición que desarrolla el poema, recuerdo/olvido, constituye la anticipación de un tema que encontrará en años posteriores un desarrollo amplio y central (y del que nos ocuparemos en el siguiente capítulo). La voz del poeta, que rompe los velos del olvido y que lucha contra la indiferencia del mundo, se eleva como la voz de la memoria, para dar entidad a la que “Se fue sin decir nada” (v. 6), en referencia a Lucía. Esta voz se distingue notoriamente de aquella del relato de Cerda Rodríguez. Aquí es una voz activa, cuyo llanto no apaga lo que tiene que decir, que es el poema mismo. En “El hacha”, por el contrario, se trata de una voz parca, que solo relata lo que ha sucedido, sin adjetivaciones ni opiniones panfletarias. Las acerca, no obstante, el hecho de ser voces configuradas dentro de una tipología específica, la del arte, y que hará decir al poeta: “con mi voz más de llanto la recuerdo” (v. 14).

El par de opuestos niña/mundo nos devuelve al cronotopo de la sacralidad y reactualiza el viaje ascensional de los niños-ángeles muertos (→ § 4.4.2.) en una recuperación del motivo del viaje: “para buscar un nido en las estrellas / porque han de ser más buenos en el cielo” (vv. 7-8) e instauran una distinción entre lo sagrado y lo profano, aquí sugeridos a través de la imagen sacra del pan y del mundo profano de la indiferencia. El tercer par de opuestos claramente actualiza el cronotopo de la memoria.

Más allá de los aspectos señalados, falta aún dar respuesta a la razón por la cual ubicamos este texto en el marco de las muertes tempranas en contextos de liminalidad. Como lo hemos anticipado al comienzo del capítulo, a diferencia de los textos narrativos, los textos líricos no tematizan casos de liminalidad sino que ellos mismos, en tanto actos de habla, son el umbral. Para sostener esta hipótesis, es necesario volver al plano pragmático del poema y no al temático. En tanto acto de habla, el poema es el enunciado de un yo textual que, a través de la palabra, desea recordar a esa niña, víctima del hambre, de la pobreza y de la indiferencia que, en su conjunto, se resumen en el olvido. Esa voz poética, al tiempo que se configura como la razón de la memoria y que se vale del motivo del niño famélico, configura un otro implícito al que se dirige. Aunque casi ausente en las marcas textuales, ese otro se supone toda vez que la palabra dicha es siempre dicha para alguien, que en el poema se marca a través del adjetivo posesivo “nuestro” del último verso. El poema, entonces, al ser dicho, constituye un umbral que hay que atravesar para que suceda un cambio radical “de régimen ontológico y de estatuto social”

(Eliade 1994, 155), inherente a toda situación de liminalidad. Si el cambio no sucede, si no se cruza el umbral/poema, el hambre y el olvido seguirán, dice el poeta, tal como los dejó Lucía: “Llevaste tu camino de este mundo, / pero dejaste el hambre... y anda nuestro” (vv. 19-20). Si, como afirma Herrera, “Zalazar usa la palabra como llave para abrir esa otra realidad y situarla en la ‘realidad’ objetual” (327), el poema no interesa tanto por lo que tematiza sino porque la poesía “es una transparencia”, según la propia definición del poeta (Zalazar 1999, 127)<sup>205</sup> y el escritor interesa por cuanto es “un creador de realidades literarias a través de la búsqueda y de la observación creadora para sensibilizar todos los sentidos” (Herrera 2006, 329). Por ello, el poema es un acto de habla enunciado para cambiar el mundo, para revelarlo: es una llave. Luego de leerlo debería o podría operarse ese cambio, y cada lector renacer a un nuevo estado. De lo contrario, el sujeto en tránsito (lector/oyente) habrá muerto (otro Lucía), pero debido al hambre de la indiferencia. Visto desde esta perspectiva, aunque coexisten en el poema varios cronotopos, el cronotopo del umbral prevalece, apoyado en la instancia pragmática, y no temática, del poema.

#### 6.5.2. *El poema, un modo de nombrar lo inefable*

Para María Rosa Calás de Clark (2006), Jorge Paolantonio es un escritor del exilio, el testimonio y las nostalgias, rasgos que “aparecen como temas, ya como motivos en los textos de ambos autores [se refiere también a la obra de Leonardo Martínez]. Pero además —añaden— tienen que ver con sus visiones de mundo, con actitudes conscientes respecto del modo de entender la literatura” (397). De hecho, gran parte de la obra de Paolantonio lleva las huellas de una mirada nostálgica sobre su infancia y su Catamarca natal, así como de lo que ha implicado su autoexilio. En todos los casos se trata de la construcción estética de la nostalgia y del exilio que, indudablemente, tiene puntos de contacto con los aspectos biográficos del escritor, aunque no quedan atados a ellos. La obra de Paolantonio excede estos temas que anota Calás de Clark. Sin embargo, se trata siempre de la creación literaria de un mundo poblado de objetos, rostros y situaciones, cuyos haces de luz pueden derivar hacia probables “referencias reales”, y provocar en el lector la sensación de que eso es conocido y, por lo tanto, que pueda ser una reproducción de aspectos biográficos del escritor. Esta mirada, aunque común, olvida que esos haces de luz derivan siempre hacia una referencia literaria, interna a la obra literaria y

---

<sup>205</sup> El poema se titula “La Poesía”: Es una transparencia. / Un temblor en la luz, un pulso de azucena. // Anda siempre desnuda, / más doncella que el alba, descalza de hermosura. // Vivo su cielo brujo, / destino de llevarme por donde más me busco. (*De pie sobre la luz* [1980]).

nunca fuera de ella, puesto que se está siempre frente a una configuración estética de un mundo creado. Es esta conciencia del hecho literario como un fenómeno de creación estética uno de los aspectos que le permiten a Paolantonio ponerse más allá de los comunes regionalismos y costumbrismos de muchos escritores anteriores o contemporáneos a él, y que pueda incorporarse al contexto literario de las literaturas de la Argentina como un escritor maduro y consciente de su quehacer artístico.

Su obra,<sup>206</sup> que ha recibido varios premios a nivel nacional e internacional, comprende textos líricos, narrativos y dramáticos, además de varias traducciones. De toda su obra editada, hemos seleccionado el poema “El angelito”, publicado en *Extraña manera de asomarse* (1989). El texto, escrito en 1979, integra el apartado “De ritos y de norte”, sección que condensa, en una delicada estampa, en una pincelada fugaz, la poetización de un modo peculiar de estar en el

---

<sup>206</sup> “Su trayectoria poética fue registrada en diarios, periódicos y revistas del país y del extranjero desde 1963” (Calás de Clark 2006, 399). La obra publicada comprende, de acuerdo con la *Historia de las Letras en Catamarca* (HLC, 2006): *Clave para abrir las pajareiras* (1973), *A imagen y semejanza* (1980), *La carta* (juego dramático estrenado en 1980 y publicado en 1981), *Extraña manera de asomarse* (1989), *Rosas de sal* (estrenada en 1990 y publicada en 1993), *Estaba la muerte sentada* (1991), *Resplandor de los días inusados* (1993), *Lengua devorada* (1994), *Año de serpientes* (1995), *Huaco* (2001). Entre los textos inéditos hasta 2006, cuando se publican los estudios sistemáticos sobre su obra en HLC, figuran: *La muñeca del Ángel* (friso tragi-grotesco estrenado en 1994), *Reinas del Plata* (juguete dramático estrenado en 1997), *Las Llanistas* (teatro) y *Las pequeñas muertas* (novela). A estas obras se suma su tarea de traductor: *Cuatro sonetos de Shakespeare* (1977), *Tennyson y la Dama de Shallot* (1978), entre otras traducciones, publicadas por la Universidad Nacional de La Pampa (HLC 2006, 399-401). Un registro actualizado de su obra literaria, que parte de HLC, permite afirmar que han sido editados otros trabajos del autor: *Teatro 1* (2003), que comprende la reedición de *Rosas de sal* (1990), *Reinas del plata* (1997) y *Las llanistas* (2001) [En un encuentro de poetas en Andalgalá, Catamarca, en el marco de las Segundas Jornadas de Literatura Catamarqueña, octubre de 2006, hemos compartido con Jorge un almuerzo. Hablando de sus obras, tomó un ejemplar de esta antología, el Teatro 1, y, al comprobar las abundantes erratas que contiene el volumen, además de otros problemas de descuido en la edición, nos confirmó que deberíamos prescindir de este libro]; *Cenizas de orquídeas* (2003); *Algo en el aire* (2004); *Peso muerto/ Dead Weight* (2007); *La Fiamma. Vida de ópera* (2008); *Un dios menor y otros monólogos* (libro que reúne trece monólogos, incluyendo los inéditos *Un dios menor*, *La que espera* y *la Mama Jasi* (2013); *Tigre, tigre* (2016); *Los vientos de agosto* (2016, editado en Perú y en Buenos Aires) y *78rpm* (2018), probablemente la última obra poética editada en vida del autor. También se publicó la antología poética breve titulada *Favor del viento. 1973-2005* (2005). El poeta Enrique Solinas publica una antología de textos de Paolantonio titulada *Obra selecta* (2012?). En ese volumen, que integra la serie “Escritores catamarqueños de hoy” editada por la Secretaría de Estado de Gabinete del Gobierno de la Provincia de Catamarca, Solinas incluye en el índice los años de publicación de los libros de los cuales extrae los textos. Hay diferencias con algunos de los que nosotros consignamos aquí. Por ejemplo, fecha a *Huaco* en 2000, a *Peso Muerto* en 2008 y a *La mama Jasi* en 2010, aunque en este último caso aclara que se trata de un monólogo inédito. Añade el monólogo inédito *Delirio final de Alvar Núñez* (2010) y el hasta ese momento poema inédito “Al morenísimo rostro” (2008), “texto del audiovisual del mismo nombre presentado en el Acto Oficial de la Provincia de Catamarca, Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, 2009” (7). La Biblioteca Virtual Fandom, en su página web, recopila su obra, con sus reediciones en algunos casos, y publicaciones en plaquetas conmemorativas, así como su teatro, tanto editado como estrenado, y algunos trabajos multimedia. Hay discordancias en algunas fechas de primeras publicaciones con las informadas en HLC. En estos casos, nos inclinamos por considerar fidedigna la información de HLC hasta 2006, ya que Paolantonio solía enviar a su autora, María Rosa Calás, ejemplares recién impresos, algunas veces las pruebas de imprenta, para que fuera ella quien le hiciera las presentaciones públicas. Véase la nómina completa de la Biblioteca Fandom en [https://biblioteca-virtual.fandom.com/es/wiki/Jorge\\_Paolantonio#:~:text=Jorge%20Paolantonio%20\(San%20Fernando%20del,la%20Universidad%20Nacional%20de%20C3%B3rdoba](https://biblioteca-virtual.fandom.com/es/wiki/Jorge_Paolantonio#:~:text=Jorge%20Paolantonio%20(San%20Fernando%20del,la%20Universidad%20Nacional%20de%20C3%B3rdoba). (Para el registro posterior a 2006, agradecemos la colaboración de Judith Moreno, a quien el mismo Jorge le dedicó ejemplares de primeras ediciones).

mundo de quienes viven en esta porción de la Argentina, el noroeste. El mismo nombre de la sección resume dos aspectos unidos en estrecha simbiosis: en el norte, el mundo, o gran parte de lo que sucede en él y lo habita, se explica desde el rito y su necesaria mitología. Integran la sección, junto a “El angelito”, los poemas “Sequía”, “Para entrar al cielo” y “Conjuro”. Cada poema se centra en un aspecto, en una situación, en un momento del vivir cotidiano: “Sequía” resume la angustia frente a la falta de lluvia; “Para entrar al cielo”, acerca de una creencia que ordena siempre dormir con la cabecera hacia el norte, y “Conjuro”, un modo de alejar aquello que no vemos pero que siempre acecha. “El angelito”, en este marco específico, refiere la costumbre de velar a un niño muerto, ritual ampliamente estudiado por la antropología y el folclore, como ya hemos indicado. Se trata, en términos estrictos, de la ficcionalización de este mismo suceso, claramente señalada en el título del poema. Ya hemos visto, con Coluccio (1954) y otros, que, una vez fallecido el niño, sus padres y parientes organizan un velatorio y exponen el cuerpo de la criatura, en algunos casos durante varios días, para despedirlo, en los que se canta, se bebe y se le prohíbe llorar a la madre. El poema, expresión condensada de una representación estética, escapa al campo ritual, lo supera y concentra la atención en un recorte específico de toda la situación que aquella costumbre implica. Desde el punto de vista artístico, se trata de “la voluntad de posesión ontológica” (Cortázar 1994, 284) de una realidad externa al poeta o, como lo hemos mencionado en Zalazar, de utilizar la palabra como una transparencia. El poema de Paolantonio dice:

**El angelito**

Apenas un llanto.  
 Un estertor perdido entre las moscas.  
 Blanco sebo crepitante.  
 Una blanca camisa.  
 Blanco cordón de bocas pedigüeñas.  
 Blando escalón  
 y una flor de papel sin corazón.  
 Angelito velado.  
 Tristísima arruga de alegría  
 de una tierra  
 empecinada en el salitre.

(*Extraña manera de asomarse*, 1989)

A diferencia de los poemas narrativos, centrados en acciones que funcionan como mojones que permiten sostener el relato de una historia y distinguir con mayor facilidad algunos

motivos literarios, este se construye sobre una base estrictamente descriptiva. Como procedimiento, la descripción exige del lector un esfuerzo por recuperar el sentido de cada verso y luego reunir los elementos que, aquí, simulan dispersión. La enumeración, como recurso técnico, permite al poeta, en tanto pinceladas en un lienzo, sugerir un cuadro más que acabarlo. En once versos y ocho frases se condensa el binomio vida-muerte. La ausencia de verbo conjugado y la profusión de adjetivos (perdido – blanco – crepitante – blanca – blanco – pedigüeñas – blando – velado – tristísima – empecinada) hace del texto un caso de “naturaleza muerta”. A diferencia de los bodegones en pintura, cuyo policromatismo suele producir una sensación de serenidad y bienestar, los versos del poema son monocromáticos y provocan una sensación diferente, de pesadumbre, de soledad y de tristeza. Mirado el poema en detalle, el único elemento que rompe el cuadro triste del velatorio del niño muerto es el llanto. Pero al mismo tiempo, es el único indicio de vida. El niño-ángel, muerto en el centro de la escena (v. 8) es el eje del poema. Hay un antes (la muerte misma manifiesta en los términos o frases “estertor”, “moscas”, “sebo crepitante”, “flor de papel sin corazón”) y un después (aunque muerto, ese niño es un ángel y, como tal, es un elemento metafórico de lo celestial, del más allá). Por ello, aunque es “tristísima arruga”, el niño es una arruga de “alegría” (v. 9) en medio de una tierra sin vida, salitrosa. De este modo, el cuerpo del niño al que velan es una bisagra entre la muerte presente y la esperanza del mañana, en tanto este niño-ángel será un mensajero que llevará en su vuelo la tristeza de las “bocas pedigüeñas” (v. 5). Niño y ángel al mismo tiempo, participa de los dos mundos: el terrenal y el celestial. Su cuerpo, ángel al que se está velando, representa vivencialmente una manifestación de lo sagrado. Se trata, en efecto, de una hierofanía, que nos devuelve a los casos estudiados en capítulos anteriores. En esa representación hierofánica se asienta un juego de oposiciones: el mundo de arriba (el ángel) y el mundo de abajo (la tierra empecinada en el salitre). La esperanza (angelito, arruga pero de alegría) frente a la desesperanza (moscas, estertor, salitre). El juego de opuestos trabaja sobre el eje de las elipsis: se nombra un elemento y se sobreentiende su opuesto. Así, todo el campo semántico de la muerte (estertor, sebo crepitante, moscas, flor de papel sin corazón, salitre, bocas pedigüeñas) se opone a la vida (simplificada en la simplicidad del llanto). Este juego de opuestos, cuya claridad no se observa completamente en el texto que analizamos, se alcanza a ver en los tres poemas restantes del apartado “De ritos y de norte” al que hemos aludido. Allí el poema “Sequíá” encuentra la salvación y la salida a la falta angustiante de agua en “la lágrima de Dios”, ya que es a través de esta que “por las cruces de sal / vino el diluvio” (30). El poema “Para entrar al cielo”, por su parte, asegura que para esto es necesario “pedir que nos entierren



/ de cabeza al Norte” (33), y en el poema “Conjuro”, quedar a salvo si “se da la espalda / y el maleficio es ido” (35). Es decir, en el microconjunto que constituyen estos cuatro poemas, cada uno aprehende la esencia de las cosas y permite participar de ellas. Al parecer, esa escondida voz que habla, el poeta (sujeto textual que va sembrando huellas) nos da las claves para conjurar las desgracias: enterrarnos con la cabeza al norte, dar la espalda y una cruz de sal. Y en el poema “El angelito”, objeto de nuestra lectura, que la pureza de un niño intervenga por los que quedan aquí.

El texto, en su sencillez, es una variación del poema de Zalazar. Participan de un mismo contexto de producción, de una misma perspectiva acerca de un mundo tan carente, que encuentra en la simplicidad de la muerte temprana, paradójicamente, una esperanza. Si bien en el nivel temático varios elementos los acercan, como la muerte temprana y el contexto de pobreza de la comunidad en la que ha vivido este niño o aquella niña, hay un aspecto que los diferencia: frente al olvido y la indiferencia observada en el poema “Lucía Sánchez”, en este es el cuerpo del niño-ángel la única razón para la esperanza, la única alegría, aunque arruga tristísima, de una comunidad atravesada por la falta de vida, expresada metafóricamente en la tierra salitrosa. Sin embargo, en todo este recorrido analítico del poema de Paolantonio no se observa la presencia del cronotopo de la liminalidad sino un ejemplo más del cronotopo de la sacralidad. Se trata de un desplazamiento del cronotopo en un texto que, en tanto acto de habla, es una oración, una súplica esperanzadora. El poema, y toda la sección en la que está inserto, representan ejemplos de un modo distinto de poetizar, en la que otros cronotopos y otros motivos vuelven a ocupar la centralidad del texto. Muerte temprana, cronotopo de la sacralidad y el niño-ángel como motivo (sugerido, aparece también el motivo del viaje) vertebran un modo de describir la pobreza de un lugar atravesado de “ritos y de norte”.

## 6.6. Recapitulación

En este regreso al punto de partida, tal como lo hemos indicado al iniciar el capítulo, hemos puesto el foco en textos literarios de autores procedentes del NOA, con predilección por los autores de Catamarca. Los textos elegidos, además de coincidir en la tematización de muertes tempranas, encuentran en el cronotopo del umbral un eje aglutinante, aunque hay excepciones. En cuanto a los textos narrativos, hemos observado cuatro modos de liminalidad: liminalidad e iniciación sexual, liminalidad y mundo del trabajo, liminalidad y fatalidad durante el embarazo y liminalidad como contingencia voluntaria, en el marco de una concepción de mundo centrada en el *estar así nomás*, propio de un pensamiento seminal y distinto al

pensamiento occidental, cuyo centro, filosóficamente hablando, está fundado en el concepto de *ser* y no en el concepto de *estar*. Ha sido posible transitar este camino gracias a la peculiar configuración histórico-cultural y lingüística de la región NOA, tal como ha sido expuesto brevemente y de modo específico al dar inicio al capítulo tercero (§ 3.1.).

En cuanto a los textos líricos, hemos analizado un desplazamiento doble. El primero relativo al aspecto liminal, que ha permitido mostrar cómo puede el paso del umbral transformarse de un acto involuntario y hasta cierto punto imposible de evitar en un acto plenamente consciente y voluntario. Ha sido posible esta perspectiva analítica a partir de un análisis centrado ya no en el nivel temático sino en el nivel pragmático del poema. Como acto de habla, es el poema mismo el umbral, al tiempo que es portador de un efecto perlocutivo, que puede (o no) provocar un cambio en aquellos que lo escuchan y/o leen. El segundo desplazamiento se ha manifestado en el plano de la cronotopía. El poema de Jorge Paolantonio, con el que cerramos el capítulo, escapa al conjunto, reactualiza el cronotopo de la sacralidad y da indicios de un cambio de perspectiva en la poesía (y también en la narrativa) de los años posteriores a la década de 1980. A partir de estos años, serán las reescrituras de la historia, las denominadas *escrituras del yo* y un multifacético ámbito destinado a la memoria los centros de atención de la literatura en Argentina, como también en otras latitudes. En cuanto a los motivos que estos textos han ido actualizando, en tanto operaban como conectores intertextuales, han permitido trazar vínculos temáticos con otros textos del corpus así como observar nuevos tratamientos. Hemos examinado los motivos del cuerpo mutilado, del niño famélico y el casi omnipresente motivo del viaje. Como motivos que todavía no habíamos examinado, han sido relevados el motivo del susto y el motivo del niño malogrado, no en su versión de mortinato sino de aborto espontáneo.

El capítulo siguiente, durante el cual prestamos atención exclusiva a la novela *Letargo* de Perla Suez, estará enfocado en el cronotopo de la memoria y, dentro de este, a la reaparición de varios motivos literarios, a cuyo desarrollo nos abocamos.

## CAPÍTULO 7

### MUERTES TEMPRANAS, MEMORIA Y ESCRITURA

A veces uno va como encontrando  
cierta canción perdida en un recodo.  
No es cierto que el olvido –tiempo negro–  
se quede al fin con todo.

*Juan Bautista Zalazar*

#### 7.1. El retorno de la democracia y el protagonismo de la memoria

La memoria ha sido el deber de la Argentina posterior a la dictadura militar y lo es en la mayoría de los países de América Latina.

*Beatriz Sarlo*

La cuarta y última fase del recorrido propuesto en nuestro trabajo reúne dos textos literarios, cuyas historias están atravesadas por el cronotopo de la memoria. Ya hemos adelantado características de uno de ellos, el relato “De oreja a oreja” de Joselín Cerda Rodríguez, con la intención de ejemplificar el funcionamiento de un cronotopo en particular. Ahora, y con más detalle, recuperamos algunos aspectos teóricos ya mencionados en el capítulo 2, con el fin de integrarlos al contexto específico de la fase a la que corresponden, marcada por una serie de sucesos de carácter histórico, político y cultural peculiares a partir de la década de 1980. Entre ellos, el de mayor incidencia en el plano político y social ha sido el retorno de la democracia en Argentina (1983), fenómeno que se ha extendido a varios países de América Latina.<sup>207</sup> Tras la guerra de Malvinas (1982) y luego de varios años de terrorismo de Estado

---

<sup>207</sup> Alba Carosio (2015) sostiene que “Hay cierto consenso en señalar el año 1983 como el comienzo de los procesos de re-democratización en América Latina” (9) debido a varios hechos, entre los que enlista un sistema de acción conjunta para promover la paz en Centroamérica, especialmente frente a los conflictos armados en El Salvador, Nicaragua y Guatemala, a cargo de los gobiernos de Colombia, México, Panamá y Venezuela y la asunción de la Presidencia en Argentina de Raúl Alfonsín el 10 de diciembre de 1983, después de los sangrientos años de dictadura (1976-1983). En cuanto a los hechos que favorecieron este cambio en América Latina, hubo también sucesos de carácter internacional que coadyuvaron a la vuelta de las democracias. Carosio señala: “En 1985 tienen lugar el Glasnost y la Perestroika, en 1986 la explosión de Chernobyl que culminan con la disolución de la URSS en 1991 (...) y 1989 [que] fue un año crucial por la Caída del Muro de Berlín, los sucesos de la Plaza Tiananmen, el alzamiento en Rumanía” (10-11), entre otros. En síntesis, para Carosio, “Finalizando la década de los 80 es posible poner en relación los procesos de democratización regionales con el colapso de las sociedades del socialismo histórico este-europeo y la autodisolución de la URSS. Este colapso facilitó la identificación ideológica entre victoria del mercado y victoria de la democracia” (11).

(1976-1983), la democracia surgió no solo como una opción de gobierno y de organización político-social sino también como un camino que favoreciera la reconstrucción de un tejido social fuertemente dañado por la violencia ejercida durante el gobierno militar que la había precedido. Entre los primeros resultados obtenidos en el marco de la reciente recuperación de la democracia, la publicación del informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), conocido como *Nunca más* (1984), ha provocado un fuerte impacto en el plano social, tanto por la investigación en sí misma, como porque ha quedado demostrada la responsabilidad del gobierno militar como protagonista de un plan sistemático para la desaparición forzada de personas y por crímenes de lesa humanidad. A la par de estos acontecimientos han ido, paulatinamente, surgiendo otros, que, en su conjunto, han dado forma a un nuevo modo de entender y construir la vida en sociedad. Por ejemplo, el (re)surgimiento de organizaciones no gubernamentales (ONGs), la lucha por los derechos humanos, la búsqueda sostenida de justicia y un continuo esfuerzo en pos de la recuperación de los hijos y los nietos de desaparecidos. Estos hechos, en su conjunto, encuentran en el arte en general, y por supuesto también en la literatura, un medio de expresión adecuada no solo para la puesta en discurso ficcional de historias relacionadas con los convulsionados años de terrorismo, sino como el ejercicio mismo de recuperación de la palabra.

Tal como lo hemos anticipado al presentar una mirada longitudinal y panorámica del corpus en el capítulo 2, a partir de la década de 1980 y hasta el final del milenio se suceden en Argentina y en América Latina una serie de situaciones de carácter político, económico y, especialmente, sociocultural que comienzan a demarcar un cambio en las formas en las que concebimos y percibimos nuestro entorno (§ 2.3.6.). Este cambio, con sus vacilaciones, altos y bajos, ha ido paulatinamente favoreciendo y generando las bases para otras transformaciones en los distintos ámbitos que componen la vida en sociedad. Pasar de un Estado caracterizado por la verticalidad, la violencia desmedida, la violación constante de los derechos humanos y la supresión de la palabra como medio de expresión en casi todas sus formas, a un Estado que se funda (o pretende fundarse) en el diálogo, en el disenso y en la construcción de sentidos a partir de la palabra, ha sido un suceso clave para que la sociedad perciba de otro modo al otro y a su entorno.<sup>208</sup> El arte, no exento de este momento, ya venía dando cuenta de un cambio de aire y,

---

<sup>208</sup> Este proceso no ha sido automático ni inmediato. La recuperación de la democracia, como forma de gobierno, estuvo, tanto en América Latina como en Argentina, asediada por factores de carácter reaccionario que propugnaban por debilitarla y/o disolverla. Waldo Ansaldi, en un documento de trabajo titulado *La democracia en América Latina* (s/f) se refiere a esta situación como la “fragilidad de las democracias”, puesto que “La historia de la región muestra que, por distintas razones, tanto las clases subalternas —proletarios, trabajadores, campesinos, las clases medias urbanas—, como las clases propietarias (sean burguesías o no) no siempre hicieron y/o hacen

a medida que se consolidaban las democracias, se lanzaba a un movimiento de búsqueda doble: al tiempo que trabajaba en decir aquello tantas veces acallado, se probaban nuevos modos de decirlo. Surge así, con fuerza, en la narrativa principalmente, aunque no de modo excluyente, la exploración de diferentes perspectivas de enunciación (ficcionalmente hablando) y de reconstrucción de un mundo que había sido clausurado por la dictadura: las denominadas *escrituras del yo* (dentro de las cuales se da importancia capital al testimonio como forma de relato),<sup>209</sup> una sostenida revisión y reescritura de la Historia y, como hecho que se imponía casi de modo natural, la omnipresente tematización de la memoria, entendida en su relación dialéctica con el olvido y su amplio campo semántico, que convoca términos como recuerdo, huella, impresiones, evocaciones, entre otras. Si no todas, la mayoría de las expresiones relacionadas con los acontecimientos que hemos mencionado encuentran en la memoria el punto de anclaje y de proyección. La memoria se convierte, así, en la fuente en la que hay que abreviar, ya sea para la reconstrucción de un pasado acallado u obturado, ya para una puesta en presente de situaciones y experiencias traumáticas que se desean superar o de las que se pretende una liberación. En este marco histórico-social, aunque apenas bosquejado, la memoria, una suerte de reservorio amplio, profundo y múltiple, funciona como la catalizadora de todos los fenómenos silenciados en el pasado, especialmente en el pasado inmediato al retorno de la democracia, así como la que condensa y conserva todas y cada una de las historias personales y/o colectivas de un momento peculiar de la Argentina, a las puertas casi de un nuevo milenio. Pero esta memoria, que es invocada de diversos modos, debe quedar escrita y fijada, tanto para aquellos que testifican y reconstruyen un mundo propio, así como para las generaciones venideras, más allá de que lo reconstruido sea de carácter personal o colectivo. De esta manera, a partir de la consideración de que la memoria implica un ejercicio necesario y obligado para traer al presente aquello obstruido o suprimido, la escritura (y el arte) surge

---

de la democracia un horizonte político deseable” (12), al tiempo que advierte: “La democracia política –en su forma hoy dominante, la liberal representativa– está lejos de estar consolidada en América Latina. Las realmente existentes son democracias políticas relativamente estables, no consolidadas ni, mucho menos, irreversibles. Están aún más cerca de la precariedad que de la fortaleza. Son, en rigor, democracias de pobres y democracias pobres, con un futuro de pobres democracias” (16). Si bien el artículo de Ansaldi no consigna fecha de publicación, se enmarca en las publicaciones que hizo el Ministerio de Educación de la Nación durante el período de gobierno que va de 2003 a 2007. Este es, probablemente, el contexto de producción desde el que escribe y se refiere a la democracia política en “su forma *hoy* dominante”.

<sup>209</sup> Al relacionar el denominado giro lingüístico con lo que llama *giro subjetivo*, Beatriz Sarlo (2012) afirma que “se ha restaurado la *razón del sujeto* que fue, hace décadas, mera “ideología” o “falsa conciencia”, es decir, discurso que encubría ese depósito oscuro de impulsos o mandatos que el sujeto necesariamente ignoraba. En consecuencia, la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada” (22). Véanse particularmente Capítulo 2, Crítica del testimonio: sujeto y experiencia, y Capítulo 3, La retórica testimonial.

como uno de los vehículos más apropiados, en tanto soporte, para la tematización y fijación, y lo hace a través de múltiples facetas, como, por ejemplo, la memoria y las minorías étnicas, la memoria y los desaparecidos durante la dictadura militar, la memoria y la lengua (el idioma), la memoria y los avatares de la inmigración que sufrieron los mayores, la memoria y la vida cotidiana, y una extensa lista que, en mayor o menor medida, se nutre de la necesidad de recobrar un pasado (no solo remoto sino también inmediato)<sup>210</sup> que permita explicar el presente y barruntar el futuro. Se concibe la memoria como un vasto paraguas temático, a partir del cual se da lugar a una amplia pluralidad de temas, perspectivas y experimentos artístico-literarios.

Dentro del marco temporal 1983-2000, cuya fecundidad en el campo de la producción literaria en Argentina se expresa tan diversa, como heterogéneos los temas abordados, es posible distinguir la predominancia de algunos temas-clave, según van transcurriendo las décadas, como la revisión de la Historia oficial, el otorgamiento de voz a las minorías, los derechos humanos y otros. Sin embargo, muchos de estos temas abordados desde la ficción encuentran en su raíz, como enriquecedores sustratos, la estrecha relación entre memoria y escritura, entendida esta relación como un ejercicio que favorece la reconciliación con un pasado al que se quiere conjurar o como una alternativa que se desea instaurar. La memoria, en tanto eje temático central y rizoma común a una multiplicidad de temas relacionados con aquella, se va imponiendo en las producciones literarias de este periodo, no siempre observable a ras de texto, aunque de gravitación indudable. Así lo afirma Rhonda Dahl Buchanan (2003):

Aunque se puede decir que la evocación es una característica inherente de la literatura, en la narrativa argentina de las últimas décadas, publicada tras la recuperación de la democracia en 1983, los escritores han acudido más que nunca al acto de recordar como manera de enfrentarse con los horrores de la dictadura más sangrienta del país y con la violencia perenne del pasado. (53)

---

<sup>210</sup> Al referirse a los conceptos “tiempo” y “memoria”, Karl Kohut (2009) afirma que “el problema fundamental es el status del presente, punto movedizo entre el pasado y el futuro” (26). A partir de esta afirmación, y valiéndose de las reflexiones sobre el tiempo del relato en *Tiempo y narración* (1985) de Paul Ricœur, recupera el concepto propuesto por el pensador francés de “presente histórico”, que actuaría como un puente entre dos nociones de presente: aquel “que se encuentra en una continua huida, de modo que, en el caso límite, el presente no tendría existencia propia” y “un presente que sería solidario con el pasado y el futuro inmediatos” (26), al que Ricœur denomina “presente vivo”. Kohut advierte las dificultades para delimitar la duración del presente histórico, aunque ofrece una vaga respuesta: “Son sobre todo ciertos eventos, percibidos por la comunidad como decisivos, los que definen y delimitan el ‘presente’” (26). Lo que está claro para el crítico polaco es que el tiempo histórico, en la noción de Ricœur, si bien puede convertirse en pasado de un momento a otro, “constituye el punto de referencia para la memoria” (26). Sin embargo, más allá de las reflexiones sobre los límites y las dificultades para definir el “presente”, siempre huidizo, está claro que las nociones de “pasado reciente”, “pasado inmediato” o de otras como “futuro inmediato” son operativamente muy lábiles.

Pero no solo para enfrentarse con estos sucesos. De hecho, la nómina que Buchanan ofrece de novelas cuyo tema central es la memoria, apoyada en la opinión de Mempo Giardinelli, para quien escribir no es solo escribir contra la política “sino también contra la realidad misma y contra el miedo y el olvido” (citado en Buchanan 2003, 53), incluye los libros *Santo Oficio de la memoria* (1991) del mismo Giardinelli, *El libro de los recuerdos* (1994) de Ana María Shua, *Hija del silencio* (1999) de Manuela Fingueret, *La madriguera* (1996) de Tununa Mercado, *Luz de las crueles provincias* (1995) de Héctor Tizón<sup>211</sup> y *Letargo* (2000) de Perla Suez. Si bien de publicación tardía con respecto a la lista precedente, la novela *Los vientos de agosto* (2016) de Jorge Paolantonio también podría sumarse a esta nómina. La alianza, pues, de memoria y escritura configura estéticamente un amplio conjunto de textualidades literarias desde 1983 hasta el fin del milenio (y lo rebasa).

En este marco, entonces, en el que la memoria debe ser dicha, hemos identificado algunos ejemplos de tematización de muertes tempranas en el campo de la narrativa argentina, de los cuales recuperamos dos muestras. Junto al relato de Cerda Rodríguez, al que ya hicimos referencia (→ § 2.3.6.1.), examinaremos ahora la novela breve *Letargo* (2000). Si bien el corpus de esta fase está integrado por una muestra muy acotada, en comparación con los casos examinados en las fases anteriores, los rasgos discretos que cada uno de estos textos incorpora a la trama y al modo de narrar, especialmente en el caso de la novela, son suficientes para dar cuenta de la vitalidad y reactualización de motivos literarios de presencia sostenida a lo largo del tiempo, tal el motivo del viaje, por ejemplo. Además de este aspecto, la lectura de *Letargo* confirma que no es una novela sobre la dictadura militar y tampoco tiene relación con este tema. Por el contrario, es una novela que presenta algunas características que la acercarán, si bien dicho con reservas, más al tipo *Bildungsroman* o novelas de aprendizaje o de formación, construida a partir de las memorias de Déborah, una niña que escribe en un cuaderno lo que le sucede a menudo, durante una etapa acotada de su infancia y pubertad. Parte de la escritura del diario, que comienza en su niñez/adolescencia, es un testimonio de los avatares por los que Déborah atraviesa, especialmente a partir de los 10 u 11 años y hasta los 13. Los cuadernos cubren también sus memorias de mujer adulta, cuando decide, por recomendación de León, hacer algo con lo que le pasa:

Una tarde un León adulto me dijo,

---

<sup>211</sup> En el artículo de Buchanan (2003, 53) el nombre de la novela de Tizón aparece como *Luz de las pequeñas provincias*, que suponemos un error involuntario, ya que en la *Bibliografía* se consigna el título correctamente.

¿Y por qué no hacés algo con todo eso? (33-34)

Por lo tanto, la novela se construye desde un presente de la enunciación en la que Déborah es adulta, y se proyecta, a través del recuerdo, hacia un pasado lejano pero claramente delimitado por acontecimientos claves en su trama: la locura de su madre, la infidelidad matrimonial de su padre, la severidad de su abuela y, fundamentalmente, la muerte de su hermano menor, acontecimientos que llevan como marca común la imposición de un secreto que hay que cuidar de que no rebase los límites del hogar. Desde esta perspectiva, es decir, la imposición del secreto familiar que debe ser mantenido, la sugerencia de León, esposo de Déborah, hace pensar que la escritura de los cuadernos, además de ser una respuesta a “todo eso”, podría tener una función catártica, hipótesis que encuentra fundamento en varios y reiterados acontecimientos relatados en la novela, entre los cuales la ceguera súbita que se cuenta en el cuaderno 7 es el ejemplo más contundente, en tanto el cuerpo habla por aquello que no se puede decir:<sup>212</sup>

Parpadeo, veo una luz que se filtra por una nube, hasta que la luz desaparece. Me digo que es el cansancio que no me deja ver y espero, pero bastan unos minutos para darme cuenta de que estoy ciega.

A tientas voy hacia la ventana y, cuando la abro, una ráfaga de viento golpea mi cara, escucho golpes y pienso... *tal vez sean los nervios que no me dejan ver. Me voy a acostar hasta que se me vaya este velo de los ojos...* (93)<sup>213</sup>

Se trata, entonces, de escribir. Y escribir implica recordar. Y recordar obliga a una vuelta al pasado mediato y al ejercicio de trasladar, desde aquel espaciotiempo de su infancia, las impresiones que han quedado fijadas en su memoria. De esta manera, a través del recuerdo de su pasado y de algunas notas redactadas en sus cuadernos, cuando niña, Déborah traza un itinerario que recorta un periodo de casi cuarenta años hacia atrás.

Han pasado casi cuarenta años y, cuanto más palidece la imagen de quienes amé, menos consigo rehacer el espacio en el que yo nací, y, sin embargo, el intento de reconstruir cada momento vivido en mi casa persiste, como el eco que esos recuerdos dejaron en mí. (47)

<sup>212</sup> Fernando Reati (2008), al referirse a *Letargo*, sostiene que “la mostración silenciosa a través del cuerpo que expresa a gritos y por medio de sus marcas aquello que el lenguaje calla” (203) es un modo de hacer salir a la superficie el trauma que la protagonista lleva consigo. Y resume que “la tragedia familiar se sintetiza en la locura de la madre cuyo cuerpo enfermo (atado a la cama, a veces cubierto de excrementos, finalmente autoeliminado por medio del suicidio) manifiesta públicamente aquellos secretos que la familia desearía ocultar” (2003).

<sup>213</sup> Toda vez que citemos fragmentos de la novela en los que se utilicen cursivas, estas corresponden siempre al original.



La novela, además de centrarse en la memoria como eje organizador del relato, propone la ficcionalización de otros temas, recorre otros espacios y visita otros conflictos que escapan al altamente poblado número de ficciones sobre la dictadura militar o alrededor de esta, en el recorte temporal del que nos estamos ocupando.<sup>214</sup> No solo es un caso distinto de apelar a la memoria, sino que pone en foco otros intersticios, otros tiempos y otros problemas, todos conectados a una situación que consideramos clave en el desarrollo argumental del libro, y determinante, además, para nuestra indagación crítica: la tematización de una muerte temprana. En síntesis, y como lo iremos demostrando luego, bajo el amplio abrigo de la memoria, *Letargo* tematiza, entre otros asuntos, la muerte temprana del hermano menor de Déborah. Esa muerte, muerte blanca o muerte súbita, se transformará en un punto de inflexión y de proyección para el desarrollo de varios niveles temáticos en los que el texto ficcional se organiza. Como tal, alcanza una incidencia cardinal en la construcción de la novela, en comparación con otros sucesos a los que ubicamos jerárquicamente dependientes, y cimenta su inclusión dentro de esta última fase. De esta manera, la memoria, cronotopo central del relato, y la muerte temprana del hermano son los pilares organizadores de los siete cuadernos en los que está escrita la novela. Confluyen en el texto ficcional memoria (cronotopía), muerte temprana (uno de los temas centrales) y escritura (exteriorización de las dos categorías anteriores, a través de los cuadernos que organizan el recuerdo de la protagonista). El recorrido que sigue se propone, además de desarrollar esta relación, indagar con mayor detenimiento en la presencia de otros motivos que operan como conectores intertextuales, muchos de los cuales ya hemos descrito en capítulos anteriores.

## 7.2. Principales núcleos temáticos de *Letargo*

Rhonda Dahl Buchanan (2003) y Fernando Reati (2008) se ocupan de *Letargo* en dos artículos breves, a través de los cuales, desde perspectivas analíticas diferentes, coinciden en señalar los núcleos temáticos centrales de la novela. Buchanan, quien ha traducido al inglés tres novelas de Suez,<sup>215</sup> se propone examinar “la relación entre los recursos discursivos que emplea Suez y los elementos temáticos que informan la novela, en particular, *el viaje, la memoria y la búsqueda de la identidad*” (54, cursivas nuestras). La hipótesis de lectura, apuntada en la primera frase del artículo, sostiene que “Para muchos escritores, los recuerdos de la infancia en la tierra

<sup>214</sup> Con respecto a la relación literatura y dictadura militar argentina, véase Dalmaroni 2003. El artículo propone un recorrido por algunas novelas, publicadas durante el período 1995-2002, que tematizan este vínculo.

<sup>215</sup> *Letargo* (2000), *El arresto* (2001) y *Complot* (2004), que conforman la denominada *Trilogía de Entre Ríos* ha sido traducida bajo el título *The Entre Ríos Trilogy: Three Novels* (2006).

natal sirven como la materia prima para la construcción de novelas que entrelazan la historia íntima de una familia con la Historia colectiva de una nación” (53), idea que aparece reafirmada líneas más adelante:

la *petite histoire* de una familia argentina que abarca varias generaciones e incorpora la experiencia inmigrante de fin del siglo diecinueve, revela tanto la Historia de la Argentina como la historia de una familia. (53)

Es decir que, para Buchanan, los elementos temáticos que sostienen la novela, esto es, el viaje, la memoria y la búsqueda de la identidad, son articulados en pos de una lectura que propone, según nuestra propia interpretación, asociar y extender un caso de ontogénesis, la historia personal de Déborah, a un caso de filogénesis, la historia de un país, que nos recuerda, aunque lateralmente,<sup>216</sup> la teoría de la recapitulación a la que hicimos referencia antes (→ § 4.1.). Reati, por su parte, al clasificar la novelística de Suez como una “literatura del silencio”, destaca la “absoluta economía expresiva” de la autora para construir historias que “remiten a problemáticas profundas, complejas y a menudo traumáticas” (191). Y resume en pocas líneas los núcleos temáticos de *Letargo*:

trata de una madre loca, un padre infeliz, un hermano muerto prematuramente, y una *bobe* sobreviviente de los pogroms en Rusia, todo ello rememorado desde el nostálgico regreso de la narradora a la tierra de su infancia en una de las colonias agrícolas judías establecidas en la provincia argentina de Entre Ríos a comienzos del siglo XX. (191)

Tanto Buchanan como Reati coinciden, aunque desde propósitos distintos, en señalar como núcleos temáticos que atraviesan la novela la memoria, el viaje y una serie de conflictos de una pequeña familia de origen judío que vive en Entre Ríos, conflictos que son determinados por Reati con precisión: madre loca, padre infeliz, hermano muerto y la omnipresente figura de la abuela de la narradora, la *bobe*. A estos habría que añadir, en palabras de Buchanan, la búsqueda de la identidad.

Al recorrer cada *cuaderno*, denominación utilizada por la autora para organizar, como si fuesen capítulos, toda la novela, se observa la prevalencia temática de algunos núcleos por sobre otros. Por ejemplo, el cuaderno 1 se centra en el nacimiento del hermano menor de Déborah:

---

<sup>216</sup> Decimos *lateralmente* porque la teoría de la recapitulación implica que la filogénesis comprenda, desde su mismo sentido etimológico, a la especie, en este caso, la Humanidad. No es el caso que se ficcionaliza en la novela, cuyo grupo solo refiere a una familia de inmigrantes de origen judío que se asienta en Entre Ríos y, por extensión, a los inmigrantes en general. Al referirnos a la teoría de la recapitulación lo hacemos desde la recuperación metafórica de sus principios, no con el sentido científico que tuvo en el campo de la biología, ámbito en el que ha sido refutada, desacreditada y retomada a partir de la biología evolutiva del desarrollo.

La niña duerme abrazada a la muñeca de estopa y sueña que alguien le dice que se apure.  
De pronto escucha un grito. La *bobe* grita,  
¡Es un varón! (24)

El cuaderno 2 gira alrededor de dos núcleos imbricados: la muerte súbita de su hermano y los primeros indicios de la enfermedad de su madre:

Escuché al doctor Yarcho que decía que mi hermano había muerto durante el sueño.  
Dijo,  
Muerte blanca.  
Papá también dijo *muerte blanca*, la voz quebrada, seca. (34)

Y luego:

La niña escucha decir a su madre que se le nubla la vista y que si intenta levantarse, se marea. (35)

O que:

Escucha que la madre le habla al hijo que ya no tiene. (37)

Si bien el cuaderno 3 relata la infidelidad de su padre hacia su madre y aparece, entre otros temas, por primera vez el acto de escribir “una historia que no acaba nunca” (45), reanuda la relación madre enferma-hijo muerto, que modula y nuclea los cuadernos anteriores.

La madre busca al hijo por la casa en la noche, en las piezas, en el pasillo. La madre escribe en la pared de su dormitorio, con un lápiz de labios, *devuélvanmelo*. (49)

También se cuenta aquí la pérdida de la inocencia de Déborah, a través del descubrimiento de su propio cuerpo, y el de la sexualidad, cuando escucha gemidos que provienen del dormitorio de sus padres. El cuaderno 4 vuelve a mencionar la locura de la madre, que a lo largo de la novela se relaciona, en casi todos los casos, con la muerte del hijo.

Mamá me dice que no siente los pies desde que le arrancamos a mi hermano. (62)

Y nuevamente se hace alusión a la escritura, a través de una lapicera que le regala su padre: “Yo escribo en mi diario, con la lapicera fuente que papá me regaló” (67). Los cuadernos 5 y 6, que se construyen en estrecha solidaridad temática alrededor de la enfermedad y posterior suicidio de Lete, la madre de Déborah, y de la escritura como catarsis, reiteran la articulación entre memoria, muerte temprana y escritura a través de varios motivos, como el de la cuna

vacía (cuaderno 5), y, en tanto técnica narrativa, como el de la autocita, que señalan una relación intratextual y una conciencia clara sobre la escritura (cuaderno 6). Aparecen también ejemplos contundentes de la rebeldía de Déborah, que nos recuerdan algunas características propias de un sujeto en tránsito, en el sentido referido a lo largo del capítulo anterior. El cuaderno 7, finalmente, además de estar centrado en la ceguera súbita de Déborah ya adulta y del viaje hacia su pueblo natal, Basavilbaso, recupera, a través del relato de recurrentes pesadillas que sufre la narradora, la imagen del hermano muerto, aunque en estas se representa ella misma como responsable y culpable de haber matado a su hermano.

Un hombre me dice en el idioma de los abuelos, *¿sabe por qué está aquí?* Y cuando le digo que no sé, el hombre dice que estoy allí porque maté a mi hermano. (93)

El breve recorrido que acabamos de trazar por cada uno de los cuadernos permite fundamentar nuestra suposición de que, de los temas nucleares que componen la novela, y que ya han sido claramente señalados por Buchanan y Reati, es la muerte prematura del hermano menor de Déborah, en el marco general de la memoria, el andamio sobre el cual se monta toda la estructura narrativa. Por esta razón, proponemos una jerarquización de los núcleos temáticos. A diferencia de Buchanan, que articula en un mismo nivel el viaje, la memoria y la búsqueda de la identidad, y de Reati, que focaliza en una estética del silencio como técnica narrativa que muestra, en definitiva, “el intento de poner en imágenes traumas personales, familiares o comunales que se resisten a la representación” (206-207), nosotros postulamos una reorganización de los núcleos temáticos principales de la novela y, en consecuencia, una distinción de niveles entre estos. La memoria, que excede la novela, más que un tema propiamente dicho, se va constituyendo en un modo de enmarcar varias novelas de la autora, va transformándose en una estética, en un estilo, una línea que atraviesa gran parte de su producción literaria. Esta concepción de la memoria, como un marco global, se convierte en el continente de muchas historias, una de las cuales es la que se relata en *Letargo*.<sup>217</sup> Exceptuándola, es la muerte temprana del hermano menor de Déborah el elemento que aglutina al resto de núcleos narrativos. La locura de la madre tiene origen, aunque no exclusivamente, en la muerte

---

<sup>217</sup> “Soy descendiente de los barcos, pero tenía derecho a escarbar en el olvido para recuperar la memoria”, dice Suez en un reportaje sobre su novela *El país del diablo* (2015) en *La Nación*, suplemento *Cultura* del 25 de mayo de 2015, 13. Es recurrente, en las entrevistas a la escritora, que se la interroga sobre el uso, la percepción o alguna definición sobre la memoria. Véanse al respecto, como muestra breve, los reportajes realizados en *Fractura*, suplemento literario de la Agencia Paco Urondo (01-08-2020) en la que habla de *Furia de invierno* (2019), en diario *La Nación* (22-11-20), en diario *Página 12* (20-02-21) y en *Revista Ñ* (17-02-15), entre otras tantas de fácil acceso a través de la internet. Se pueden acceder a los últimos reportajes también a través de su propia página web: <http://www.perlasuez.com.ar/>.

del hijo<sup>218</sup> y, de acuerdo con la percepción de Déborah, todo gira alrededor de esto:

La sombra de su madre enferma cruza a cada rato por sus ojos y piensa, *la muerte de mi hermano parece ser lo único que le importa. ¿Cuándo fue que la niña apoyaba su cabeza en el pecho de la madre y la madre se la acariciaba?* (52-53)

La enfermedad de Lete, que cada vez se agudiza más hasta terminar en el suicidio, y las angustias y urgencias de la *bobe* por guardar secretos (el de la locura de su hija, el de la infidelidad del yerno, así como la afiliación de este al Partido Comunista, y su propio sufrimiento silencioso de mujer expatriada, que ha logrado huir de los pogromos de la Rusia zarista<sup>219</sup>) tienen como punto en común una imposición: no hablar, no decir nada al exterior de la casa:

La *bobe* contrata una enfermera y me dice,  
 No quiero que se sepa.  
 ¿Y si me preguntan?  
 Nadie te preguntará.  
 Siempre es la niña quien debe callar para que nadie en el pueblo hable una palabra de la madre. *No digas nada, Déborah.* (73)

Incluso esta imposición se extiende algunas veces puertas adentro, como bien lo señala Reati al referirse a una literatura del silencio (2008). Sin embargo, cuando es necesario hablar para resolver algún conflicto, su abuela y su padre emplean el iddish, es decir, se trata de un hablar a medias, de un hablar velado, de un hablar críptico para que la niña no entienda:

Papá y la *bobe* hablaban en *iddish*, con ese modo febril que tenían de hablar entre ellos. En *iddish* saben todo, pero en castellano solamente dicen estupideces. (74)

Pero todos estos pequeños conflictos se han ido aglutinando alrededor de un funcionamiento familiar atrapado en la necesidad de conservar secretos, muchos secretos, entre los cuales la muerte prematura y sin causa conocida del niño funciona como agravante de los otros. Esa muerte, que ha sucedido y que sigue sucediendo todavía, como bien lo menciona Déborah en uno de sus cuadernos, precipita y acelera los otros conflictos. Por ello, atribuimos a la muerte prematura del hermano menor de Déborah una incidencia cardinal en la

---

<sup>218</sup> “No era solamente la muerte de mi hermano lo que la tenía así. No. Yo le pregunté a tía Berta por qué mamá estaba como estaba y tía Berta se quedó callada” (88). “La *bobe* no permitió a mamá casarse con su novio porque no era judío (...) desde entonces, tu mamá empezó a deprimirse” (85, cursivas del texto en ambas citas).

<sup>219</sup> “La *bobe* me habla de cuando tenía mi edad, y vivía en Odessa, y de un árbol llamado *pes*. (...) Entonces la *bobe* me cuenta que cuando escapó del pogrom se llevó semillas de ese árbol a Lyon, y que después las trajo en el barco para plantarlas aquí, pero que su hermano las tiró al mar” (42).

construcción de la trama. Derivado de este hecho, la enfermedad y posterior suicidio de Lete conlleva otros conflictos puntuales, que van desencadenando que la abuela y el padre de la narradora se debatan en un silencio que habla a través de otras formas, una de las cuales es a través del cuerpo, “que expresa a gritos y por medio de sus marcas aquello que el lenguaje calla” (Reati 2008, 203).

En síntesis, al distinguir niveles entre los núcleos temáticos principales de *Letargo*, otorgamos un lugar de privilegio a la muerte prematura del hermano, una muerte blanca como refiere el texto (34). Fundamentamos esta tesis apoyados en la recurrente aparición de este tema en todos los cuadernos, como hemos ejemplificado antes, y en la proyección en el tiempo del relato que este suceso alcanza, puesto que Déborah adulta sufre pesadillas en las que se sueña culpable de aquella muerte, una de las probables razones que le habrían generado la ceguera súbita:

Las pesadillas son cada vez más frecuentes,  
 ... *Una voz ordenó,*  
*Señores del Jurado, den su veredicto.*  
*Sí, Señoría. Nosotros declaramos a la acusada culpable en primer orden y la condenamos a muerte.*  
*¡No, yo no lo maté...!*  
*No tiene ninguna posibilidad, dijo una voz agria y seca.*  
 Desperté bañada en sudor. (95)

En un segundo plano ubicamos la relación conflictiva de Déborah con su madre, cuyas aristas son múltiples y aquí solo las mencionamos: la sensación constante de la niña de sentirse huérfana, producto de la atención excesiva hacia su hermano, antes y después de la muerte de este; la inversión de roles, al asumir, parcialmente, el cuidado de su madre cuando esta enferma; la imposibilidad de conocer qué es verdaderamente lo que la aqueja; el mismo suicidio, que no logra entender; el conocimiento de que le han prohibido a su madre casarse con un hombre no judío; la locura misma, que ha hecho de su madre un no-ser, ausente, entre otros aspectos que la harán escribir, al finalizar la novela:

Lloro por todo lo que no lloré.  
 Sigo buscando a mamá en la niebla: aún no es completamente noche. (103)

Y más adelante:

Quiero sacar a la luz esos dos años en los que mamá estuvo tan enferma (105)

y la consecuente decisión de visitar su tumba:

Quando bajo del taxi, un hombre me pregunta,  
 ¿A quién busca?  
 Busco la tumba de *Lete Resler*, le digo. (105)

Los otros núcleos temáticos de la novela, entonces, pueden ubicarse en planos subalternos con respecto a los dos anteriores. La relación con León, la fotografía, las amantes de su padre, los enojos de su *bobe*, la soledad en la que se encuentra y la nostalgia de un pasado que la narradora tiene que traer al presente para curar las heridas todavía abiertas, se prefiguran en un breve fragmento ubicado en las últimas líneas de la novela:

Quiero que mamá, papá y la *bobe* viajen conmigo en un coche de alquiler, parecido al que me lleva a mí ahora, y que papá hable con el taxista del secuestro de Fangio, y que mamá y la *bobe* hablen acerca de tía Berta y yo escuche a papá decir, *vamos a llegar tarde*, y yo tenga diez años. (105)

En su conjunto, todos estos núcleos están anclados a la vida de Déborah y, a través suyo, a la de su madre Lete, cuya vida ha quedado suspendida después de la muerte de su hijo. Tuvo tanta incidencia la muerte temprana del hermano en Déborah niña, que, siendo adulta, escribe en el cuaderno 2: “Lo que sucedió después, todavía sucede dentro de mí” (30), en alusión a una serie de sucesos trágicos, entre los que se encuentra la muerte súbita del niño. Y refuerza más adelante: “Y la niña se dice que hay algo en esos ojos casi violeta que todavía miran y que todavía imploran” (36). La perduración de un trauma, señalado en la reiteración del adverbio *todavía*, dispara la necesidad de una catarsis, que se expresa a lo largo de la novela a través de tres vías: la memoria, la escritura y la muerte, cuya articulación se traza a partir del motivo del viaje.

### 7.3. Una novela acerca del olvido

El olvido, en suma, es la fuerza viva de la memoria y el recuerdo es el producto de esta.

*Marc Augé*

#### 7.3.1. Retorno, suspenso, comienzo

Podría llamar la atención que, acerca de una novela sobre la memoria, se postule una mirada desde el olvido. El cambio de perspectiva para analizar algunos aspectos de la novela,

la focalización que preferimos hacer, encuentra en tres elementos claves su fundamento: el título (*Letargo*, asociado en su raíz a la palabra griega λήθη [*lêthê*], olvido), el nombre de la madre de la protagonista (*Lete*, que insinúa el mismo valor semántico) y uno de los epígrafes que anteceden a los cuadernos, y en el que se hace referencia explícita a uno de los ríos del Averno, el río Lete o Leteo, procedente de la mitología griega. La misma autora, en una entrevista para el diario argentino *La Nación* (25.05.2015), admite, refiriéndose a otra de sus novelas, que “tenía derecho a escarbar en el olvido para recuperar la memoria” (13), opinión que, aunque muchos años posterior a la publicación de *Letargo*, le cabe muy bien en tanto la memoria se insinúa como un tema transversal en la escritura de Suez. En su conjunto, las tres referencias mencionadas dicen desde dónde se organiza el relato. No es lo que guarda o no la memoria sino las huellas, las imágenes, impresiones o trazos, es decir, los recuerdos que han eludido al olvido y que, erosionándolo, salen a la luz de la memoria. La escritura de los cuadernos es un modo de fijar esas imágenes y de salvarlas del olvido. Luego veremos que es también un modo de salvarse para Déborah. Se trata de una perspectiva de análisis situada desde la categoría “olvido” y no desde la categoría “memoria”; en síntesis, de un desplazamiento teórico, guiados por el mismo texto literario, sin que ello implique deshacerse de la primera, ya que memoria y olvido se muestran siempre como dos caras de una moneda, no puede una prescindir del otro y viceversa. Por ello, frente a una importante cantidad de perspectivas teóricas en torno a la memoria y a su relación con la literatura,<sup>220</sup> hemos preferido apoyarnos en el breve artículo de Augé, incluido en su libro *Las formas del olvido* (1998), porque es compatible con nuestra propuesta de tres modos de articular, en el plano temporal, toda la historia narrada, y a los que denominamos “miradas”: una mirada retrospectiva, una mirada experiencial y una mirada desiderativa. Augé habla de “figuras” del olvido, que se organizan a partir de las tres formas básicas en las que se suele dividir el tiempo: pasado, presente y futuro, y lo hace desde la perspectiva de los ritos que ha observado en comunidades de África y de América; nosotros, alejándonos de ella, preferimos hablar de “miradas”, porque aportan mayor versatilidad para analizar el relato y las voces que lo constituyen. Antes, retomemos aquellas figuras que ofrece Augé, para definir las y apreciar su alcance teórico. Distingue el *retorno*, al que define como “recuperar un pasado perdido, olvidando el presente” (66); el *suspense*, que implica “recuperar el presente seccionándolo provisionalmente del pasado y del futuro” (66) y el *comienzo* (o *recomienzo*), cuya pretensión es “recuperar el futuro olvidando el pasado, crear las condiciones

---

<sup>220</sup> Véanse, entre otros, Halbwachs [1950-1968] 2004, Ricœur [2000] 2004, Huyssen [2001] 2007, Kohut 2009, Jelin 2002, Jelin 2020 y Sarlo [2005] 2012.



de un nuevo nacimiento que, por definición, abre las puertas a todos los futuros posibles sin dar prioridad a ninguno” (67). A cada figura Augé le asigna una ejemplificación ritual: del retorno, la posesión que sufre el sujeto; del suspenso, los periodos de interregno o interestacionalidad; finalmente, al comienzo le asigna la iniciación, en el sentido antropológico ya explicado en el capítulo anterior. De esta ejemplificación nos interesa recuperar la noción de “estar poseído por” asignada al sujeto, porque nos permite entender el sentido en el que se postula una de las tres figuras del olvido. Explica Augé que, cuando en un ritual una persona ha sido poseída por un ancestro, un espíritu o un dios, “debe olvidar ese episodio en cuanto ha finalizado” (66) el ritual. Al lograrlo, el poseído “vuelve en sí”, “recupera el sentido”, “expresiones del lenguaje corriente que se aplican literalmente a la descripción del ‘retorno’ del poseído” (66). Es decir que, al hablar de retorno como figura del olvido, Augé acentúa la capacidad del sujeto de regresar a su presente, anterior a esta posesión, y *retornar* a su vida diaria. La capacidad de retornar se da luego de un viaje que, olvidando el presente, se hace hacia un pasado perdido con el fin de recuperarlo. Lo que el sujeto recupera y trae de nuevo a su presente son recuerdos-imágenes, a los que se suelen “ponerles una fecha, situarlas, relacionarlas, en definitiva, convertirlas en relato” (28). Al hablar de “miradas”, tomamos una doble distancia con respecto a Augé: la primera, referida al rito, aspecto que está fuera de nuestro interés; la segunda, concerniente a la autorreferencialidad, ya que Augé elige su propia experiencia de antropólogo y de lector de literatura para ejemplificar el funcionamiento de las tres figuras. Sin embargo, como lo hemos dicho antes, ambas posiciones son compatibles, es decir, hay similitud entre las figuras de Augé y las miradas que nosotros distinguimos.

### 7.3.2. “*Todavía sucede dentro de mí*”: articulación de las tres miradas en la vida de Déborah

La estructura narrativa, que organiza la historia de *Letargo*, es un ejemplo de los propios vaivenes de la memoria. La utilización simultáneamente de primera y tercera personas para llevar adelante la narración, con cambios repentinos o superposiciones, dan cuenta del fluir incesante de la memoria, y generan la ilusión, técnicamente hablando, de que lo inesperado y sorprendente, que van naciendo de un proceso memorioso, es un poco anárquico. Los recuerdos se superponen, se entrecruzan, van y vienen en las travesías del tiempo. Incluso los abundantes blancos estructurales que posee el texto dan lugar, a través de la ausencia de palabras, a aquello que cada lector se va imaginando, reconstruyendo, suponiendo. Dentro de este marco narrativo, hay una frase que parece condensar toda (o gran parte de) la novela. En el cuaderno 2, la voz que narra desde el presente de la enunciación, es decir, desde el presente

de Déborah adulta, dice:

Lo que sucedió después, todavía sucede dentro de mí (30).

A partir de esta frase central, cuya condensación se ajusta al estilo de la economía expresiva de toda la novela, se desprenden las tres líneas de desarrollo argumental: muerte, memoria y escritura. Cada uno de estos elementos (muerte, memoria y escritura) traduce no solo una posición específica en la línea del tiempo con respecto al presente de la enunciación de la novela sino que lo seccionan en tres estratos, asimilables a cada una de las formas del olvido que propone Marc Augé. Descontextualizada y leída con cierto descuido o rapidez, la frase parece incoherente, en especial por la relación de contigüidad que se quiere establecer entre los dos adverbios de tiempo: *después* y *todavía*. Aisladamente, la frase profiere una acción cronológicamente imposible. Contextualizada en un segmento específico del pasado de Déborah, la frase condensa toda la novela. Para contextualizarla, es necesario que, apoyados en los tipos de miradas que hemos distinguido, podamos ubicar el segmento desde el que se dice la expresión “Lo que sucedió después, todavía sucede dentro de mí”.

De tres modos, que se imbrican y se retroalimentan, podemos mirar la historia de Déborah. Cada uno de estos modos permite auscultar recortes específicos del pasado y del presente, y conjeturar los anhelos del futuro. El primer modo, al que denominamos mirada retrospectiva, permite hacer un recorrido sobre el pasado de Déborah *desde* el presente, para lo cual la narradora utiliza la tercera persona a lo largo de toda la novela. Esta mirada retrospectiva le permite a Déborah recordar. Recuerda aquello que le sucedió a sí misma y a otros, aunque entre esos otros esté ella misma. Esta mirada retrospectiva toma distancia de los hechos:

La niña va tras el padre. Él se detiene, la mira largo rato, y le dice, suavemente, que se vuelva. Es una niña que ha dejado de serlo, y sin embargo, se aferra a él, lo retiene del brazo. Él dice algo y se va. La niña ni siquiera escucha los pasos del padre en la vereda, que se aleja. La luz es insuficiente; la cara de la niña se esfuma. (30)

El otro camino que la escritora elige para la construcción del texto ficcional es ofrecer una mirada experiencial del pasado de Déborah. Se trata de una mirada presente *en el* pasado. Genera la ilusión de que los hechos que le acaecen a la niña están sucediendo al mismo tiempo que ella los cuenta. Sin embargo, se trata de una ilusión doble: no se relatan hechos sino recuerdos, es decir, imágenes que los sucesos han dejado impresas en el cerebro; y no se trata de una vivencia directa en presente, sino de imágenes de vivencias del pasado. Tampoco se trata de un *déjà vu* ni de una reactualización, sino de vivir lo relatado *como si* estuviese sucediendo

en vivo. Este desplazamiento, incentivado por los recuerdos que fluyen, es propio de la memoria. La escritura en los cuadernos cristaliza esas imágenes-recuerdos y los fija en el relato. Esta técnica permite sentir el relato de recuerdos del pasado como si estuviesen sucediendo en presente, en simultaneidad con la narración, para lo cual se utiliza la primera persona del presente:

La *bobe* calla y papá se pone la servilleta al cuello, moja un trozo de pan en el jugo del *gefílte fish* y tampoco dice nada. La *bobe* cierra la tienda y comemos. Mamá me mira como a través de un vidrio opaco. (18)

O más adelante:

La luz de la araña en el techo está recubierta con un tul, porque las moscas, dice la *bobe*, ensucian los caireles. Escucho, en algún momento, antes de que mi hermano nazca, a papá y a la *bobe* hablar en *iddish*, y yo me pregunto si eso que hablan tiene que ver no solo con lo que no sé, sino también con lo que no debo saber. (23)

Mirada retrospectiva y mirada experiencial alojan, simultáneamente, a través del uso del tiempo presente del verbo, a las dos Déborah, a la niña y a la adulta. Ambas muestran un trauma que “todavía sucede” dentro de cada una. La superposición técnica de las dos miradas sobre determinados recuerdos permite afirmar que la expresión “todavía sucede dentro de *mi*” admite un desdoblamiento en dos yoes: Déborah niña y Déborah adulta. Como si lo que “sucedió después” siguiera sucediendo simultáneamente en dos sujetos, que son uno solo. En el caso de la mirada retrospectiva, lo que sigue sucediendo es posible, porque aquello que la mirada retrospectiva recupera en el relato es parte del pasado, que se prolonga en el presente; en el caso de las historias que se recuperan a través de la mirada experiencial, no podrían estas seguir sucediendo, a menos que se admita que el relato en presente sea un modo de acercarle vívidamente al lector la experiencia sufrida por la narradora, propósito que, estamos convencidos, se busca adrede. En este caso, sí puede aceptarse que lo relatado se prolonga de igual modo al presente. Por ello decimos que la mirada experiencial, relatada en primera persona, es un modo de contar en presente *en el* pasado o *desde* el pasado. La que cuenta desde esta mirada se desplaza y desplaza su presente de enunciación hacia el pasado, y desde allí relata. Es otro modo de regresar al pasado, distinto del primero. Lo que cambia es la distancia frente a las imágenes que se recuerdan. En el primer caso, se establece una distancia notoria y evidente. En el segundo, se la anula. Entonces, aquello que “sucedió” ubica al lector en el mundo de Déborah niña anterior a dos eventos cruciales: la muerte de su hermano menor y la locura y el

suicidio de su madre. Lo que “todavía sucede”, enunciado desde el presente de Déborah adulta que rememora, actualiza el trauma de aquella niña y de los sucesos que le han marcado ese momento de su vida. El “todavía”, además, proyecta el trauma hacia un futuro incierto, toda vez que requiere una curación para cerrar las heridas del pasado. Frente a ese trauma se insinúa la búsqueda de un camino de salida, de una superación de los dolores que se llevan consigo y que pertenecen a su propio pasado. Ese camino de salida se manifiesta con claridad a través de una mirada desiderativa, aquella que ocupa prácticamente todo el cuaderno 7 y que hace eclosión cuando Déborah queda repentinamente ciega.

Escucho la puerta de calle y enseguida los pasos de León que entra a la pieza y me dice,  
¿D., qué hacés tan temprano en la cama?  
Yo le digo sollozando que no veo nada, *como si alguien me hubiera arrancado los ojos, León...*  
Hay una clínica no muy lejos de casa y hacia allí vamos. (94)

Esta tercera mirada, que ya no recuerda sino que relata en vivo y *desde* el presente de la enunciación, da cuenta de que hay, por momentos, un abandono de las imágenes del pasado y se vuelve conscientemente al presente. Ya no es recordar y relatar sino actuar y poner en escena, hacer. Vistas estas acciones desde la mirada desiderativa, aunque en un marco puramente narrativo, se observan ciertos indicios de teatralidad en los actos de Déborah adulta, quien toma la decisión de hacer algo con aquello que la aqueja, resumida en dos acciones puntuales: emprende un viaje hacia su pueblo natal y escribe. No sabemos si encuentra o no las respuestas a “aquello”, a lo que sucedió y sigue sucediendo todavía. Solo sabemos que viaja al pueblo, va al cementerio y llega a la tumba de su madre. Es decir, entonces, que la mirada desiderativa apunta a acciones pensadas hacia el futuro y ya no hacia el pasado, sea este amplio y casi inmensurable (mirada retrospectiva) o puntual y preciso (mirada experiencial). Esta mirada exige, además, la asunción de un presente concreto, ya no de rememoración y traumas que van y vienen, sino de acciones, cuya función final es lograr un efecto catártico. Lo que despierta esta ruptura con el pasado y la proyección hacia el futuro es la ceguera súbita. Habla el cuerpo y, como dice Marc Augé, es el momento en el que “hay que saber olvidar para saborear el gusto del presente, del instante y de la espera” (9). La ceguera súbita, que luego desaparece, y la decisión de Déborah de volver a su pueblo natal y visitar la tumba de su madre, relatados en este último cuaderno, son indicios de una probable curación, en tanto asunción de los conflictos y la necesidad de la aceptación como camino hacia la catarsis:

Y me digo que es hora de que la vieja niña aprenda a vivir con lo que le queda. (96)

Y más adelante:

No soy esa niña y, sin embargo, soy la niña, ya vieja, que hace memoria. Esos cientos de días ya distantes, han vuelto a acercarse, y son como sombras que se alargan dentro de mí, entre sonidos y voces que van y vienen, incesantes. (103)

Hay momentos de la narración en las que estas miradas confluyen, se superponen y se mezclan, lo que permite acercarse bastante a los juegos casi inmanejables de la memoria, que serpentea de un lado hacia otro, oculta imágenes, asocia deliberadamente otras, va y viene constantemente, como en el siguiente ejemplo en el que confluyen mirada retrospectiva y mirada experiencial:

Me encerré en el cuarto y miré por la ventana, y me alegré de haber tirado los *knishes* a los gansos: la tarde caía y empezaba a llover. No sé cuánto tiempo estuve así, mirando la calle desierta. No sé cuánto tiempo estuvo la niña detrás de una ventana, quieta, mirando la lluvia, que caía silenciosa sobre la tierra.

Escuché a la *bobe* caminar por la tienda, y la niña escuchó también el ruido que hizo la cortina metálica al bajar, y, cuando se abrió la puerta, vio a la *bobe* que la aplastaba con su mirada. (22)

Al cotejar las tres categorías sobre el olvido que refiere Marc Augé con las miradas que proponemos, es posible trazar similitudes entre ellas. La mirada retrospectiva, que desde el presente examina el pasado, es compatible con la figura del retorno, a la que Augé define como “recuperar un pasado perdido, olvidando el presente” (66). Es aquí donde el personaje, como el poseso de un ritual, tiene que regresar a su vida cotidiana y, con su retorno, traer consigo aquellas imágenes del pasado. La figura del suspenso, “cuya pretensión principal es recuperar el presente seccionándolo provisionalmente del pasado y del futuro” (66), es probablemente la que menos compatibilidad tiene con la mirada experiencial que proponemos. Ambas trazan un corte específico alrededor del cual oscilan las imágenes que vuelven a la memoria. La diferencia, aunque sutil, es que en la novela esa recuperación del presente no está seccionada del pasado, sino que sucede *en* el pasado. Es la técnica narrativa, a través del uso de primera persona del presente, la que genera una sensación parecida al suspenso, aunque no llegan a ser idénticas. Finalmente, la figura del comienzo, al que se define como “una inauguración radical [para] recuperar el futuro olvidando el pasado” (67) sí se acerca a nuestra mirada desiderativa, puesto que ambas categorías apuntan a la proyección hacia el futuro, del que no sabemos nada, salvo que hacia allí se va. Como lectores, acompañar a Déborah adulta en su viaje hacia el futuro,

permite suponer que se trata de un viaje catártico:

Quiero sacar a la luz esos dos años en los que mamá estuvo tan enferma, y quiero verme caminando por el andén de la estación de tren. Quiero que mamá, papá y la *bobe* viajen conmigo en un coche de alquiler... (105)

O este otro fragmento, algunas páginas antes del que acabamos de citar:

Ahora que mis ojos ven, voy a terminar de armar la muestra de fotos: esa mirada insatisfecha y excitada del que mira y no ve lo que debería ver. (99)

La mirada desiderativa, entonces, no está dirigida hacia el pasado sino que se manifiesta como un presente continuo, como una tarea en proceso, con proyección de futuro, a partir de la asunción de la realidad del presente. De allí que la expresión sea “voy a terminar”, cuyo valor volitivo es clave para una catarsis. En síntesis, tanto las categorías que propone Augé como las que proponemos nosotros ofrecen modos para pensar momentos clave de la novela y, entre ellos, uno en particular que se muestra gravitante en la vida de Déborah: la muerte prematura de su hermano menor, una muerte temprana, de la que se desprenden, como una catarata de efectos, los restantes conflictos que desarrolla la novela o que, sin ser consecuencia directa de aquel suceso, sí son potenciados por este.

#### **7.4. Motivos de amplia trayectoria en la tradición literaria occidental**

Aunque *Letargo* es una *nouvelle*, se distingue del resto de textualidades que conforman el corpus por su extensión. Por tal razón, es esperable que haya más de un motivo presente. Se pueden identificar varios, de amplia trayectoria en la tradición literaria occidental, además de la presencia de otros elementos que operan en la novela como conectores intra e intertextuales. Son parte de la novela el motivo del viaje, el motivo del adulterio, el motivo de la cuna vacía, el motivo del paso del umbral, el motivo de la ceguera como modo de (auto)conocimiento y el motivo del sueño. Se hace hincapié también en la escritura como viaje y como catarsis y, en el campo específico de los fenómenos de intertextualidad, se puede establecer un caso de relación intratextual. De los mencionados, solo nos ocupamos de aquellos motivos que tienen estrecha relación con la muerte prematura del hermano menor de Déborah y cuya incidencia es fundamental, tanto para la estructura interna de la novela como por su función de conectores intertextuales, ya que esta cualidad es la que nos permite trazar relaciones con otras textualidades, en especial con aquellas ya analizadas anteriormente a lo largo de este trabajo.

De los mencionados, el motivo del viaje es el de mayor desarrollo e incidencia en la construcción narrativa de la novela. En efecto, en el último cuaderno se relata el regreso de Déborah adulta a su pueblo natal, Basavilbaso, con el objetivo, de acuerdo con la opinión de Julia Muzzopappa (2010), de “escuchar una historia familiar cargada de secretos que de niña no podía oír” (párr. 16). Déborah viaja también “para saber, (...) para perdonarse a sí misma por los propios deseos durante la infancia” (párr. 16). El regreso a la casa materna implica un viaje. Como motivo, el viaje funciona en la novela como un conector intertextual, cuyos lazos de relación se expanden en varias direcciones, transformándolo en un motivo central.

#### 7.4.1. *Los viajes de Déborah*

##### 7.4.1.1. Viaje y escritura

Rhonda Buchanan (2003), refiriéndose a la narrativa de Suez, considera al motivo del viaje como uno de los ejes de sus novelas. De hecho, lo define como “un *leitmotif* constante: viajes por barco, tren, trineo, coche y a pie, o viajes por la memoria que llevan a los personajes al tiempo remoto de los antepasados de la autora que dejaron Rusia a fines del siglo diecinueve, huyendo de la persecución de los judíos por el zar Nicolás II” (55). Pone el acento, como se observa en la cita, en el acto de escribir como viaje, cuyo ejemplo es *Letargo*. “Para Suez, el acto de escribir es un viaje en el cual la memoria juega un papel crucial en la preservación del legado familiar” (55). Incluso, apoyándose en una cita directa de Marjorie Agosín (1999), recupera la tesis de que el viaje es el eje unificador de la narrativa de escritoras judías latinoamericanas (55).<sup>221</sup> De modo que el viaje se expresa en la novela de múltiples maneras: hay viajes en el tiempo, viajes en el espacio, viajes a través de la memoria, viajes de autoconocimiento, viajes en los sueños, viajes catárticos e incluso se insinúan viajes iniciáticos, que se expresan en dos modulaciones: la primera, relacionada con el despertar sexual de la adolescencia; el segundo, con la pérdida de la vista.

De los mencionados, sin dudas el acto de escribir es el más importante de los viajes. Escritura y memoria están estrechamente relacionadas a lo largo de la novela y, a partir de esta asociación, es posible dar lugar a todos los otros tipos de viajes. La relación escritura-viaje, que, a su vez, vincula a Déborah con sus ancestros, se describe en un bello pasaje a través del cual

---

<sup>221</sup> Transcribimos la cita que incorpora Buchanan de Agosín: “Another fundamental theme found in the Jewish literature of Latin America is the voyage, either the one that takes us back to the experiences of the ancestors’ expulsions or the one that leads to their arrival in America” (xiii) (en *Passion, Memory, Identity: Twentieth-Century Latin American Jewish Woman Writers*, citado por Buchanan 2003, 55).

su abuela lee una carta escrita en hebreo:

De todas las cosas que encontré en la casa donde viví mi infancia hay una que no olvido: la carta que escribió a la *bobe* un tío de ella. El tío vivía en Buenos Aires. Estaba escrita en *iddish*, de derecha a izquierda, de Oriente a Occidente corrían las palabras, como un murmullo de tinta que la *bobe* leía en voz alta, con innegable placer. (33-34)

La escena evocada por la narradora actualiza el viaje de las palabras, aquellas que habían viajado desde Buenos Aires hacia Entre Ríos, las mismas que habían acompañado a los inmigrantes judíos y las mismas que le recuerdan sus orígenes y su identidad. Es un viaje silencioso, “como un murmullo de tinta” escribe Déborah, que une un extremo a otro del planeta, un punto cardinal a otro, una ciudad a otra, la cultura propia (la heredada) con la cultura ajena (la latinoamericana). La escritura, además de favorecer un viaje a través de la memoria, fija, y con ello, salva del inexorable olvido lo que, de otro modo, se perdería en los laberintos del pasado. La imagen compacta de las palabras de esa carta, que se desplazan de un lugar a otro, puede asociarse al movimiento compacto de un ejército. Si aceptásemos esta analogía, las palabras-ejército que recuerda Déborah son otra metáfora de la lucha de la memoria, que se fija a través de la escritura, contra el olvido.

Recuerdo a la *bobe* leyendo, en mi lugar, la carta de su tío y tiemblo. Como si ocurriera hoy. Aquellas letras ondean otra vez sobre la hoja que sostengo entre mis manos. Como si las letras fueran un ejército desplegado, sobre la hoja blanca, hasta donde alcanza la vista. Como si fueran soldados de Aleksandr Kerenski, allí, en la línea del horizonte. (34)

También, de la alegría de saberse en diálogo con el otro, representado aquí en el “innegable placer” con el que la abuela lee la carta. Ese viaje temporal hacia el pasado, a través de la memoria de Déborah, puede describirse desde dos perspectivas: desde una mirada retrospectiva, es un viaje hacia un pasado complejo y amplio, en el que podemos incluir cada una de las escenas y situaciones que la novela describe, aunque ese viaje simula ser solo de la memoria, bajo el signo de la distancia con respecto a los recuerdos de los hechos que ha vivido. Si, por el contrario, se elige una mirada experiencial, el viaje simula no solo un desplazamiento de la memoria sino también un desplazamiento físico, ya que en el relato es Déborah niña la que cuenta, en primera persona, mientras observa y participa de las acciones que relata. Si bien el lector pronto advierte que no hay un viaje físico, la técnica narrativa utilizada admite suponer, ficcionalmente hablando, que hay un desplazamiento efectivo. A partir de la mirada experiencial, también se podría asentir en la afirmación de que también sucede un



desplazamiento espacial. El viaje, entonces, no solo es temporal (hacia el pasado) sino espacial (hacia la casa de su abuela en Entre Ríos). Hay que insistir, sin embargo, en que se trata siempre de un juego de superposiciones en el uso de personas verbales, las que simulan este doble desplazamiento témporo-espacial, que se distingue de otros tipos de viajes en el tiempo y que suelen estar más próximos a la ciencia ficción o al fantástico. Aquí no se trata de eso, sino de un viaje a través de la memoria, apoyado en la escritura de fragmentos de sus cuadernos, que Déborah niña ha venido escribiendo a modo de diario: “Yo escribo en mi diario, con la lapicera fuente que papá me regaló” (67).

#### 7.4.1.2. Viaje, anagnórisis y catarsis

En el último cuaderno se refiere otro tipo de viaje, ya no asociado a la memoria ni a la escritura. Hay un desplazamiento real, que Déborah hace hacia su pueblo natal. Este viaje está asociado a la catarsis. Frente al reconocimiento de los traumas de la infancia, que regresan incisivos al presente de la narradora, León le dice a Déborah que tiene que hacer algo con ellos. Este viaje, entonces, es para reencontrarse en espacios específicos, la casa de su infancia, el pueblo de aquellos días, el lugar por el que pasaba el tren, el cementerio en el que está sepultada su madre, y, desde allí, construir la superación de los traumas del pasado:

Pido un cigarrillo al taxista. Contemplo el agua y los juncos en los esteros y pienso que es el agua y que son los mismos juncos que vieron los míos cuando estaban vivos, y pasaron por este camino. (102)<sup>222</sup>

El taxista me pregunta de dónde vengo y yo le pregunto cuántas leguas faltan para *La Capilla*.

Dice,

*Ingeniero Sajaroff* se llama ahora, señora.

Yo le digo que lo sé. Que sé eso.

El taxista me pregunta,

¿A quién tiene enterrado allí?

---

<sup>222</sup> Es probable que en el fragmento citado haya ecos de Heráclito y de su afirmación del devenir, ya que, aunque la narradora percibe que el agua y los juncos de los esteros son los mismos que vieron sus familiares cuando vivían, el viaje que emprende da cuenta de que nada puede permanecer igual. Si no persistiera subterráneamente la idea del devenir, el viaje de Déborah no tendría sentido, pues sería repetir en círculos un mismo suceso, que impediría la superación del trauma y la catarsis. No se trata, entendemos, de un viaje en círculos, en el sentido de eterno retorno, sino de un viaje inaugural, en el sentido de la figura del *comienzo* tal como la define Augé (1998), esto es “una inauguración radical [cuya pretensión es] recuperar el futuro olvidando el pasado, crear las condiciones de un nuevo nacimiento” (67). El viaje busca generar esas condiciones, aunque no sabemos si el personaje lo consigue.

Yo le digo que cierre la ventanilla porque me estoy mojando. Huelo a tierra mojada.  
(103-104)

El taxista me dice que estamos llegando y que el cementerio está abierto hasta el mediodía.  
(105)

Es un viaje de reconocimiento, en el que la narradora espera encontrarse. Se trata de un viaje que se origina después de un quiebre, cuya causa es la ceguera súbita, que se traducirá en el descubrimiento de sí, y en la aceptación de que regresar a su tierra es un punto de recomienzo. La ceguera súbita permite la anagnórisis. Es, de algún modo, el sentido apuntado por Buchanan al hablar de memoria, viaje y búsqueda de la identidad como temas centrales de la novela; en síntesis, “en búsqueda de su propio ser” (2003, 60), impulsada, entre otros factores, por un suceso que sigue sucediendo y puede seguir pasando en el futuro: la muerte súbita del hermano: “Me digo que la muerte de mi hermano pudo pasar ayer. Me digo que esa muerte puede pasar todavía” (35). El viaje de regreso a Basavilbaso es, para Muzzopappa (2010), una de las “modalidades del regreso en *Letargo*” (párr. 3), pero a partir de la relación del regreso “que dialoga con la experiencia de lectura, entendida como viaje hacia el encuentro con el *otro para sí* mismo, un estado de revelación propio del acto de lectura” (párr. 3). Ese mismo regreso es

una parte inherente de los relatos de viaje, que hace foco en la vuelta y que desde el principio de la historia de la literatura tuvo su presencia en textos como *Odisea* de Homero o los cantares de gesta, ejemplos emblemáticos que modelan regresos (2010, párr. 1).

Definitivamente se trata de un *nostos*, en el sentido clásico del término. Otro Odiseo, Déborah regresa a su primer hogar para reconocerse allí, y volver a ser parte de una comunidad, cuyas huellas permanecen en su memoria, activadas no solo en sus evocaciones sino también en el instante mismo en el que transita por aquellos lugares:

Hay un hombre en la banquina. El hombre tiene el cuello del impermeable levantado. Es papá que otra vez cruza por mis ojos, por mi recuerdo. (102)

Yo sé que faltan apenas unas leguas para el cementerio. Miro por la ventanilla del coche: los árboles parecen moverse. Son lo único que quedó, y están intactos, los eucaliptos.  
*Cuando llegue al cementerio voy a sentarme en el banco, al lado de la bomba de agua...* (104)

El *nostos*, en definitiva, es un viaje de regreso para volver a ser, para ser otra vez uno mismo. En ese regreso a la casa de los mayores Déborah busca algo, no cosas sino palabras,

diálogo, recrear las condiciones para que los otros, aunque ya no estén, hablen:

Después, que hablen de lo que tienen que hablar el tiempo que necesiten, para decir lo que no pudieron decirme entonces. (105)

Recién después, suponemos, podrá “volver en sí” (en el sentido que expresa la figura del retorno en la definición de Augé), y traer consigo a su propio presente el entendimiento de las causas que generaron los traumas. Pero esto es parte de las propias construcciones y suposiciones de los lectores, puesto que la novela concluye con la visita de Déborah a la tumba de su madre.

#### 7.4.1.3. Viajes iniciáticos y liminalidad: sexualidad y ceguera

Junto a estas modalidades del motivo del viaje (en el tiempo, en el espacio, a través de la memoria, de anagnórisis) también suceden en la novela otras formas, como el viaje iniciático, que se manifiesta de dos modos: el primero, relacionado con el descubrimiento de la sexualidad, y el segundo, relacionado con la pérdida de la vista. Ambos viajes implican el cruce del umbral, la travesía de un estado hacia otro, luego de lo cual no se es el mismo. El primero de estos cruces está relacionado con los cambios físicos de Déborah. En el cuaderno 3 relata el descubrimiento de su propio cuerpo y, en una sugerente, aunque sencilla escena, el placer sexual de sus padres. En cuanto al primer caso, el viaje iniciático implica, tal como lo hemos descripto en el capítulo anterior (→ § 6.4.1.), que haya un sujeto en tránsito, cuyo paso del umbral le permitirá alcanzar una nueva estructura social secular, en el sentido que Turner da a esta categoría (1988, 103). En este caso, atravesado el umbral, Déborah dejará la niñez e ingresará a la vida adulta:

La niña se mira en el espejo, desnuda. Es delgada y tiene los pechos incipientes y el pubis cubierto de vello. Ha sangrado por primera vez. La madre le dice que se sangra cada mes y que ahora es una mujer. (52)

Junto al descubrimiento de los cambios en su cuerpo, Déborah hace otro descubrimiento, esta vez relacionado con la sexualidad de sus padres:

La niña entra a su casa y escucha un gemido, enseguida otro más prolongado que viene del cuarto de sus padres. Se queda inmóvil, hasta que deja de escuchar. Entonces, llama a su madre. El padre entreabre la puerta y le dice que no moleste, que están durmiendo. La niña alcanza a ver a su madre desnuda, que manotea la sábana y se tapa con ella. (53)

Ambas escenas comportan, en un todo, la síntesis que revela a Déborah, como sujeto en tránsito, que se encuentra en pleno cruce del umbral, y que, aunque todavía no ha salido de él, ya es consciente de los cambios y del futuro de mujer madura que espera ser, esto es, en términos de liminalidad, que alcanzará un nuevo estado:

La niña sabe cómo se hace eso por Sofía, que lo sabe por Angélica, que trabaja como sirvienta en su casa. Sofía dice que duele la primera vez, y que se sangra como se sangra con la regla. Angélica dice que después dan ganas de hacerlo de nuevo. [...] La niña regresa a la casa de su amiga y le cuenta lo que vio, se tiende en la cama y con los ojos cerrados dice que un día ella también lo hará. (53)

Una segunda modulación de viaje iniciático se observa en la novela a partir de la pérdida súbita de la visión de la protagonista. El suceso, de implicancias profundas para Déborah ya que no solo es escritora sino además fotógrafa, marca un quiebre en su vida adulta y funciona como una bisagra. La ceguera súbita constituye un momento de paso, propio de la *communitas*, es decir, a las transiciones a las que se ve sometido un sujeto en tránsito. La *communitas* se define, hemos dicho en el capítulo anterior, por no estar estructurada o rudimentariamente estructurada y es una fase “relativamente indiferenciada” (Turner 1988, 103), donde se borran las estructuras y las diferencias.

Parpadeo, veo una luz que se filtra por una nube, hasta que la luz desaparece. Me digo que es el cansancio que no me deja ver y espero, pero bastan unos minutos para darme cuenta de que estoy ciega. (93)

Momento propiamente liminal, la ceguera súbita le produce a Déborah una serie de emociones y sensaciones, que van desde nerviosismo e irritación a las cada vez más frecuentes pesadillas:

León me obliga a comer. Estoy nerviosa y me irrito por lo que sea. León me dice que tenga paciencia, que la ceguera va a pasar.

¿Cuánto tiempo voy a estar reclusa, encerrada en este cuarto, echada en la cama como mi madre?

¿Y si la ceguera no pasa? (95)

Anulado el sentido de la vista, todo aquello que se percibía por él desaparece. Sin embargo, paradójicamente, se activan otros mecanismos que hacen que, estando ciega, pueda ver más allá de lo que la rodea. El motivo del ciego que puede “ver” más allá de los ojos físicos tiene una larga presencia en la tradición literaria, desde la Biblia a la mitología griega y, desde

allí, a múltiples ejemplos y derivaciones en la literatura occidental. La novela gira alrededor de una familia judía. Si atendemos a este dato, no menor, es probable que esos ecos remitan al motivo de la ceguera desarrollado de manera profusa en el Antiguo Testamento (Is. 29, 18; Is. 35, 5; Is. 42, 7; Is. 42, 18) (Casas Ramírez 2016), o que también conserve un eco procedente de la mitología griega, aunque esta presunción requiere constatación.<sup>223</sup> El paso de un estado a otro sucede a partir de la ceguera súbita. Habiéndose quedado ciega, Déborah logra “ver” dos caminos alternativos para una probable superación de los traumas de su infancia: el primero, conjurar las constantes pesadillas, en las que sueña que ella mató a su hermano o que la acusan de ser la asesina del niño:

Sueño que estoy parada en el umbral de mi casa, y escucho gritos, pero no me animo a entrar. Tengo once años y llevo trenzas sobre la espalda.

Un hombre me dice en el idioma de los abuelos, *¿sabe por qué está aquí?* Y cuando le digo que no sé, el hombre dice que estoy allí porque maté a mi hermano. (93)<sup>224</sup>

Y más adelante:

Las pesadillas son cada vez más frecuentes,

... *Una voz ordenó,*

*Señores del Jurado, den su veredicto.*

*Sí, Señoría. Nosotros declaramos a la acusada culpable en primer orden y la condenamos a muerte.*

*¡No, yo no lo maté...!*

*No tiene ninguna posibilidad, dijo una voz agria y seca.*

<sup>223</sup> Aunque es una presunción débil, es probable que en Déborah se reúnan las características tanto de Edipo como de Tiresias, a propósito del diálogo que ambos sostienen en *Edipo Rey* de Sófocles. La diferencia entre una situación (tener vista pero no ver) y la opuesta (siendo ciego, ver más allá de lo sensible) está marcada por la ceguera súbita que sufre la narradora. En un fragmento de la novela se lee: “Yo soy un cuarto oscuro, detrás de una cámara, que quiere captar en la oscuridad lo que es inaccesible a mis ojos (97)”. No es nuestro interés rastrear este tipo de relaciones intertextuales porque no están directamente relacionadas con las muertes tempranas. Se trata solamente de una suposición que, por cierto, requiere comprobación.

<sup>224</sup> Aunque no hemos hecho referencia a la relación entre las pesadillas de Déborah y las “acusaciones” de haber asesinado a su hermano, que la asaltan en esos sueños, el nexo entre ambas situaciones (pesadilla y acusación) probablemente se deba a que, siendo niña, Déborah siente que su madre prodiga demasiada atención a su hermano menor, y eso le genera celos. A raíz de esto, en un pasaje de la novela dice: “La sombra de su madre enferma cruza a cada rato por sus ojos y piensa, *la muerte de mi hermano parece ser lo único que le importa. ¿Cuándo fue que la niña apoyaba su cabeza en el pecho de la madre y la madre se la acariciaba?*” (52-53). Hay otros pasajes en los que se insinúa la sensación de la niña de haber sido desplazada por su hermano: “Nunca había estado así, como aquella tarde en que nació su hermano: hacía frío, y una cosa en el estómago no la dejaba respirar. Ése era su cuarto: la cama de bronce, y el ropero con la luna y, en una silla, la muñeca de estopa que su madre le había hecho” (22-23). Desde el presente de la enunciación, Déborah aún siente culpa por haber tenido aquellos sentimientos, difíciles de narrar y de asumir, entre los cuales supone que la muerte de su madre es por culpa de su hermano menor: “Necesito volver a su tumba y decirle, como una niña, lo que no le dije entonces, que no siendo hija única, pero sí única hija, sabía que no era sólo mi hermano el que la había matado con su muerte, y que mi hermano la volvió a matar aquel día en que ella se tomó las pastillas” (50).

Desperté bañada en sudor. (95)

El segundo camino para la superación de los traumas implica emprender un regreso, un *nostos* a la tierra de sus mayores, en la que pasó su infancia y, una vez allí, reconciliarse con el pasado. “Ver” con los ojos del alma, entonces, le permitiría re-comenzar, en tanto “inauguración radical” (Augé 1998, 67), su vida, y proyectar una mirada desiderativa, que la impulse a volver sobre el pasado, salvando del olvido aquello que pueda, para recuperar su futuro.<sup>225</sup> En ambos casos, se trata de emprender un viaje: psico-emocional, a través de la conjuración de las pesadillas; físico, a través del regreso a su *oikos* comunitario (Muzzopappa 2010).

#### 7.4.2. *La cuna vacía*

Asociado directamente con la muerte del hermano menor de Déborah, el motivo de la cuna vacía está íntimamente ligado al dolor de Lete, quien, como madre, no acepta la ausencia definitiva de su hijo. Al igual que en la pintura de Manuel Ocaranza (→ § 2.2.3.), el motivo recupera la idea del cuerpo ausente, aunque el contexto de la novela tiene diferentes implicancias. En el cuadro del pintor mexicano, el motivo ocupa, junto a la imagen de una joven madre, la centralidad de la escena. No hay dudas sobre el peso gravitante del motivo. En la novela de Suez, el motivo es secundario y opera como un apoyo suplementario a una serie de alusiones referidas a la pérdida del hijo. La alusión a la cuna vacía es sutil y aparece una sola vez, pero con la fuerza suficiente para indicar el sentido de pérdida y la no aceptación de esta:

La madre se inclina sobre ese espacio, al lado de su cama, como si el hijo estuviera en la cuna. Mamá llama a mi hermano.

La niña piensa eso que no puede entender. Las palabras no son muertos que con tierra se pueden tapar. (74)

La escena contrapone dos actitudes frente a la ausencia del cuerpo. Por una parte, la actitud de Déborah niña, quien no entiende el comportamiento de su madre, cuyo diagnóstico es que padece de locura, problema ampliamente desarrollado en la novela. Por la otra, a Lete, quien “ve” la cuna vacía, y que esta visión le recuerda a su hijo, ausente, quien debiera estar ahí, a su lado. Por ello, lo llama. No se trata simplemente de la locura de Lete, sino de la no aceptación de la pérdida de su hijo. La cuna vacía, entonces, funciona como la metáfora de esa

---

<sup>225</sup> Aquí nos diferenciamos de Augé, para quien esta fase del olvido requiere justamente “olvidar el pasado” (67).

pérdida. Pero como, además, la cuna no existe sino que Lete la imagina al lado de su cama, el motivo opera con un sentido extra: muestra que Lete, debido a su afición, vive en un mundo paralelo, en el que todavía hay cuna, hay cuerpo y hay hijo. La imagen de la joven madre del cuadro de Ocaranza, quien íntima y delicadamente se enjuga las lágrimas ante la cuna vacía en un signo de dolor pero también de resignación, se opone a la imagen de Lete, quien no acepta la muerte del hijo sino que, incluso, lo llama o cree, como veremos más adelante, que quienes viven con ella se lo quitaron. El motivo, entonces, siendo el mismo, desplaza el sentido desde una actitud dolorosa pero resignada a una actitud de no aceptación y de convencimiento de que el hijo está vivo. En el marco de esta escena, la frase final de Déborah da cuenta de la gravedad en la que se encuentra su madre, ya que las palabras de Lete, al llamar a su hijo, traducen una situación difícil de ocultar. Por ello advierte que a los muertos se los puede enterrar, no así a las palabras. La frase, en el contexto de la novela, revela también otro de los conflictos familiares: la imposición a la que es sometida Déborah para que guarde un secreto, que ya ha atravesado las paredes de la casa: Lete está loca porque, entre otras causas, no acepta la muerte prematura de su hijo.

### 7.5. Relaciones intratextuales

Uno de los aspectos técnicos que llama la atención luego de leer *Letargo* es dilucidar si se puede determinar cuándo Déborah comienza a escribir en los cuadernos, esa especie de diario íntimo. Lo que está claro con respecto a la escritura es que el presente de la enunciación de Déborah adulta es un punto de partida, pero no necesariamente el único. Por lo tanto, no se trata de una novela en la que todo es rememoración. Hay otros puntos de partida escriturarios que van apareciendo de modo fugaz a lo largo del texto. De modo que, en términos técnicos, se puede afirmar que Déborah no solo recupera sus recuerdos sino que también recupera su escritura, a través de fragmentos anotados de sus cuadernos (o de algunos de ellos) que remiten a sus 11 a 13 años. Hay varios casos de intratextualidad en *Letargo*, entendida esta “cuando el proceso intertextual opera sobre textos del mismo autor” (Martínez Fernández 2001, 151). Cuando hablamos aquí “del mismo autor” estamos refiriéndonos específicamente al autor de los cuadernos, es decir, a Déborah, dentro de la ficción y no fuera de ella. Aun cuando se trata de un fenómeno interno a la ficción y no externo a ella, la intratextualidad es clara. Déborah, desde pequeña, empieza a escribir. Lo hace en su diario, con una lapicera que le había regalado su padre (cuaderno 4), tal como hicimos ya referencia. Autocitarse, escarbando en sus anotaciones pasadas, en esos cuadernos que registran sensaciones, emociones, estados de

ánimo o sucesos del pasado, es otro modo de recuperar la memoria. Con este procedimiento textual, Déborah da continuidad al proceso de su escritura y aporta coherencia a su propia historia. De hecho, de acuerdo con Martínez Fernández, el procedimiento de la intratextualidad “es [...] una continuidad de textos; retomar lo que se ha dicho ya es una manera de dar coherencia al conjunto textual, a nivel formal y semántico; es una forma de lograr que el texto sea un verdadero ‘tejido’” (152). Entonces, la autocita es una manera distinta de recuperar imágenes del pasado. En realidad, no se recuperan imágenes sino palabras. Se trata, en síntesis, de un doble proceso de cifrado, que va del suceso a las impresiones que este genera en el cerebro, y de estas a la escritura. ¿Qué recupera entonces Déborah al autocitarse? Ni sucesos ni imágenes. Recupera palabras. Hay en ese ejercicio de intratextualidad una selección de fragmentos de su diario que cita, lo cual implica una toma de posición frente a aquello que quiere volver a traer al presente y aquello que deja en el olvido. No todo lo escrito en sus cuadernos de infancia/adolescencia es recuperable. La intratextualidad muestra, así, otro aspecto relacionado con la memoria y el olvido. Hay algunas cosas que vuelven al presente de la memoria; otras, que quedarán en el olvido. De acuerdo con esta presunción, podríamos decir que Augé tiene razón cuando afirma que “el olvido es necesario para la sociedad y para el individuo” (1998, 9), porque, entre otras razones, evita la saturación de la memoria (27).

La niña anota en el cuaderno,

*El cuerpo se le ponía rígido, y mamá hacía fuerza para que la bobo no le metiera la pastilla entre los dientes, pero la bobo conseguía que se la tomara. Vi cuando le clavó la aguja de la inyección sobre la tela de la bombacha sin darle tiempo a nada, y mamá la arañaba, y también a mí me arañaba, y yo hacía lo que ella quería que hiciese con tal de no verle esos ojos de vaca en agonía.*

*Yo no decía nada cuando me golpeaba, sólo escuchaba su risa. No era solamente la muerte de mi hermano lo que la tenía así. No. (87-88)*

El ejemplo transcrito integra al presente de la enunciación las mismas situaciones que la han atravesado emocionalmente en el pasado: la enfermedad de su madre, el carácter fuerte e impositivo de su abuela y la muerte prematura de su hermano. De modo que la muerte temprana de su hermano es parte de la escritura de sus diarios antes y ahora, tanto en el presente de la enunciación como en el pasado, cuando registraba en cuadernos aquello que no podía hablar con nadie. Este último aspecto dice mucho sobre la escritura como un vehículo para desahogarse de los avatares y sinsabores cotidianos. El diario se transforma en un interlocutor vivo. Convergen en él varios puntos: la escritura como catarsis, la fijación de sucesos de alto impacto emocional, los deseos ocultos y la puesta en escena de una conversación, en un claro



ejemplo de prosopopeya, con un “otro que la escucha”:

La niña escribe en el cuaderno,

*21 de mayo de 1959*

*El día está oscuro y mamá está hecha un desastre: se arrastró por el piso toda la mañana y se hizo caca encima, y después la enfermera la tuvo que lavar y llevarla por la fuerza a la cama. Cuando la enfermera la arrastra hasta la cama parece una vaca a la que van llevando al matadero.*

*Papá y la bobbe se la pasan hablando en iddish. Hoy preparé mi bolso... tengo ganas de irme para siempre de esta casa.*

*¡Qué haría sin vos!*

*Ab, me olvidaba de contarte: ayer, encontré en la verja a un gatito gris que estaba muy quieto y muerto de frío. Como sé que no lo puedo tener conmigo, se lo llevé a León para que lo cuide. (83)*

Si bien coincidimos con Reati (2008) cuando afirma que todo lo que no se puede decir con palabras se dice con el cuerpo, “que expresa a gritos y por medio de sus marcas aquello que el lenguaje calla” (203), Déborah dice con palabras, pero no se trata de un decir público y dirigido a otro distinto de ella, sino que se trata de un decir privado, a otro que es, paradójicamente, ella misma. Aunque es un decir *se*, un hablar *hacia sí mismo*, es un acto de habla. Y, como tal, es otro modo de expresar a gritos lo que no se puede decir públicamente. En este contexto se inscribe la declaración de Déborah al afirmar “¡Qué haría sin vos!” o “tengo ganas de irme para siempre de esta casa”. La revelación de sus estados de ánimo es conocida gracias a la autocita, cuando Déborah adulta *se* recupera, se reescribe a través de un gesto de intratextualidad, y nos hace partícipes de algo que ha guardado durante tanto tiempo con celo:

La niña cierra el cuaderno y lo esconde detrás de un cajón para que nadie lo lea. (83)

En síntesis, autocitarse permite a Déborah, y consecuentemente a los lectores, dar unidad a su escritura (cuadernos-novela), puesto que el procedimiento de la intratextualidad “transfiere cohesión y da sentido de conjunto a la obra (...) pero puede, además, ser guía u orientación de la lectura” (Martínez Fernández 2001, 154). En esas orientaciones de lectura está inscripta, entre otras referencias, una muerte prematura, la muerte temprana de su hermano menor.

## 7.6. “Dios mío, hija, estás gruesa otra vez”: segundo caso de aborto espontáneo

En la novela se insinúa que Lete, después de la muerte prematura de su segundo hijo, queda nuevamente embarazada y que es un embarazo que pierde. En los artículos consultados sobre el libro no hemos encontrado referencias a este nuevo embarazo. Sin embargo, hay dos

brevísimos pasajes en los que las alusiones son muy claras y contundentes. Como ya hemos referido, la muerte blanca del hermanito de la narradora se relata en el cuaderno 2. En el cuaderno siguiente, en el que se cuentan otros sucesos como los primeros indicios de locura de Lete, los sueños que tiene Déborah y el descubrimiento que la niña hace de la infidelidad de su padre hacia su madre, se hace referencia a la pérdida de un embarazo. Las menciones, breves, son dos y están, como podremos observar, íntimamente relacionadas. La primera sucede como resultado de un desmayo que sufre Lete. La niña acude a su abuela. En esa situación, dice:

Voy por agua, y desde la cocina escucho a la *bobe* que dice *Dios mío, hija, estás gruesa otra vez*.

Y cuando regreso, pregunto a la *bobe* si es cierto que mamá va a tener un bebé, y ella me dice que de dónde saqué eso. (42)

La expresión “estás gruesa otra vez” es una referencia muy clara a un embarazo. De hecho, así lo entiende la misma niña, aunque su abuela tenga una respuesta elusiva a la pregunta de Déborah. La segunda mención, una página más adelante, confirma la presunción de la niña. Mientras el médico atiende a Lete, el padre de Déborah sale a comprar cigarrillos y se lleva consigo a la niña.

Le digo que sé que mamá espera otro bebé y papá me dice que ya no. (43)

Tanto la afirmación contundente de la niña como la respuesta directa, y sin negarlo, de su padre, es otra confirmación de que Lete ha perdido un embarazo. Es probable, dadas las condiciones físicas y emocionales que rodean a la madre, así como por la presencia del médico de la familia en la casa, que se trataría de un aborto espontáneo. Es decir que, aunque acentuado el hecho de la muerte súbita del hermano de Déborah, la novela también incluye otra muerte prematura, salvo que no se trata de un niño sino de un feto. Se tematiza la muerte de lo que hemos denominado en el capítulo anterior “niño malogrado”. La denominación “niño” no implica, como lo hemos dejado en claro ya, un juicio de valor con respecto a la entidad de sujeto de derecho o no del feto, cuestión ajena a nosotros, sino a los matices semánticos con los que el feto es denominado. De hecho, Déborah se refiere al producto de ese embarazo como “otro bebé”, con una clara carga semántico-afectiva que traduce el término. Se trata, entonces, de la muerte intrauterina de un feto, suceso sin la gravitación de la otra muerte prematura para el desarrollo argumental de la novela, pero suficiente como para complicar el cuadro emocional de una madre que ha perdido ya a un hijo.

El motivo del niño malogrado ya se ha estudiado en dos ocasiones: en un poema de

Figuera Aymerich (→ § 5.5.2.) y en un cuento de Zalazar (→ § 6.4.3.1.). Las funciones intratextuales del motivo son diferentes en cada caso. En Figuera queda relegado a un segundo plano, puesto que el lugar central está ocupado por la evocación maternal. En Zalazar, el motivo tematiza la muerte del feto como un efecto colateral, debido a lo que culturalmente hemos denominado, tomando palabras de Rodolfo Kusch, dramática inestabilidad del mundo. En *Letargo*, el mismo motivo, aunque tiene una función secundaria, aparece como una preocupación de Déborah en el marco de la delicada salud de su madre. Un solo motivo y tres funciones diferentes, que pueden distinguirse gracias a la cualidad de conector intertextual del motivo.

### 7.7. Dolor de madre: fuerza viva de los sentimientos y suicidio

El dolor y sus múltiples matices es expresión de la fuerza viva de los sentimientos. En relación con las muertes tempranas, el dolor sucede algunas veces como una manifestación exacerbada de quienes lo sufren; otras, a través de una callada resignación; también como una expresión que solo puede exteriorizarse en la intimidad o en la soledad. Pero en todos los casos, dice sobre el sujeto sufriente lo que las palabras muchas veces no pueden expresar. Por lo tanto, el dolor no necesariamente requiere de las palabras para expresarse. Bastan un gesto, una mirada, un suspiro, una lágrima o la contracción de los músculos del rostro para advertir que esa fuerza viva de los sentimientos pugna por revelarse. De todas las formas que hemos ido relevando a lo largo del trabajo, no hemos ejemplificado todavía casos en los que esta fuerza viva derive hacia un paulatino aunque irreversible trastorno mental crónico. No se trata de una expresión metafórica, que suele enunciarse en frases del tipo “esto me está volviendo loco”, sino de una dolencia psíquica de incidencia gravitante en el sujeto que la sufre y en su entorno inmediato.

*Letargo* es un ejemplo de esta irreversible deriva, que hace del sujeto sufriente un ser privado del juicio, y cuyos efectos conducen aquí a la muerte. En efecto, Lete, que enloquece, termina suicidándose. No podemos saber con certeza si el suicidio de Lete se debe únicamente a la muerte prematura de su hijo pequeño o si es la respuesta a un conjunto de causas, entre las que se podrían enumerar la prohibición de casarse con quien amaba, la infidelidad de su esposo, la rigurosa forma de ser de su madre, entre otras. Lo que sí sabemos es que la herida que le genera la pérdida del hijo tiene en ella un efecto devastador, que agudiza la locura y la lleva al suicidio. Los primeros indicios de este trastorno se narran en el cuaderno 2:

La niña escucha decir a su madre que se le nubla la vista y que si intenta levantarse, se

marea.

Le digo, *mamá son las cinco de la tarde*, y la despierto. La ayudo a llegar al sillón, aunque ella prefiere la cama. No deja que abramos los postigones. Dice, *solamente la luz del velador*, y dice también que prefiere estar en la oscuridad. (35)

El comportamiento de Lete, que comienza a llamar la atención de la niña, parece extraviado. Merodea por la casa, enciende luces, busca algo. Busca a su hijo muerto, le habla, está convencida de que en algún lugar está, y está esperándola. Cuando Déborah recupera la memoria de aquellos momentos, se ve a sí misma extraviada como su madre. Hay en la escena que recuerda ciertos rasgos que las asemejan:

Camina con los ojos extraviados, a la manera de su madre, por toda la casa, camina bajo la luz blanquecina, pero es difícil estar tan enferma, así, como lo está la madre. Escucha que la madre le habla al hijo que ya no tiene. (37)

O un fragmento contiguo, que da cuenta de que todos en la casa saben de la condición de Lete:

Caminaba por el pasillo, y yo la espiaba cuando encendía las luces de la casa en busca de mi hermano, y la *bobe*, a dos pasos detrás de mamá, sigilosa, que las apagaba. (379)

La afección que sufre Lete es decididamente creciente y se agudiza a medida que el tiempo pasa. Y presenta dos aristas, interrelacionadas: la búsqueda de su hijo muerto y la violencia que ejerce sobre sí misma, cuya cima es el suicidio. En cuanto a la búsqueda del hijo, Lete atraviesa varias etapas, que van desde la negación de la muerte, avanza por la búsqueda incesante del niño, pasa por el grito desesperado de que se lo devuelvan y culmina con el suicidio. Aunque nos vemos obligados a una transcripción extensa de varias citas, cada una ejemplifica alguna de las etapas mencionadas:

Tiemblo mirando por la ventana la luna llena que avanza. Tiemblo cuando me parece que mamá dice que mi hermano no se murió y lo repite hasta que la voz se le apaga. [...]

La madre busca al hijo por la casa en la noche, en las piezas, en el pasillo. La madre escribe en la pared de su dormitorio, con un lápiz de labios, *devuélvannelo*. (49)

La *bobe* lo maldice [al yerno], y él la suelta, y en ese momento la niña escucha que la madre grita, *déjenme morir*. La niña corre al cuarto. (62)

La enfermera entra al cuarto con una toalla y cierra la puerta. La *bobe* y papá van tras ella.

La niña escucha pasos que van y vienen. La *bobe* grita ¡No!, y tiene miedo de ese grito, y el padre sale del cuarto de la madre y abraza a la niña sin decirle nada. (88)

El blanco estructural que continúa a esta última escena tiene un efecto púdico,<sup>226</sup> con lo cual se evita poner en primer plano el cadáver de Lete. Luego de ese blanco, a través del cual cada lector podrá imaginar lo que quisiera, el texto agrega:

La niña se levanta de la cama y va a la cocina y escucha que la *bobe* dice que van a hacerle al cadáver el baño ritual. [...]

En casa no querían decir que mamá se había matado, querían decir que mamá había muerto de un paro cardíaco, pero no pudieron: la enterraron aparte, con los suicidas. (88)

En síntesis, Lete, la madre del dolor, es, frente a la muerte temprana de un hijo, varias madres a un mismo tiempo. Le habla al hijo muerto, como si este estuviese vivo, al igual que la madre del poema “Muerto al nacer” de Figuera Aymerich. Lo busca para estar a su lado, como en el verso del poema de Cernuda “Yo quiero estar contigo; no estás solo” (v. 51) del poema “Niño muerto”. Es también la joven madre del cuadro de Ocaranza, junto a la inexistente cuna que imagina al lado de su cama. Es la madre del cuento de Zalazar, quien no entiende la inestabilidad del mundo que le ha quitado lo máspreciado, un hijo que llevaba en su vientre. Es también un sujeto en tránsito, en una transición que la lleva a un estado último, la muerte. Es la madre de aquel gitanito del poema “Romance de la luna luna” de García Lorca, cuya muerte súbita no tiene explicación y solo responde a un caso de fatalidad. Y también representa a la mulata Ana, madre del mulatillo Juan, que es mencionada en uno de los milagros atribuidos a la Virgen del Valle, en el que esta madre, como Lete, es una mujer sin voz. Ana porque es una esclava, Lete porque está fuertemente medicada y lo poco que puede decir lo expresa en palabras sueltas y casi vacías: “devuélvanmelo”. Es la madre extraviada de dolor. Es aquella madre (y todas las otras madres) a quien busca Déborah en su *nostos*:

Sigo buscando a mamá en la niebla: aún no es completamente noche. (103)

## 7.8. Recapitulación

La última fase, que hemos distinguido bajo el signo del cronotopo de la memoria, recupera dos textos que tematizan muertes tempranas. Uno de ellos, el relato de Josélin Cerda

---

<sup>226</sup> Utilizamos “efecto púdico” en el sentido que lo refiere Noé Jitrik al hablar de *El Matadero* de Esteban Echeverría. Lo hemos citado en el capítulo 2. Véase → § 2.2.1., lugar en el que definimos esta expresión.

Rodríguez, ha sido analizado en el capítulo 2, cuando tuvimos que ejemplificar cómo funciona el cronotopo de la memoria con relación a textos que tematizan muertes tempranas en esta última parte de nuestro recorrido. Por ello, tal como lo hemos dejado claramente expuesto, hemos reservado para este momento el análisis integral de *Letargo*, la única novela que integra el corpus. Aunque no se trata de una novela extensa, ha requerido especial atención ya que la tematización de una muerte temprana atraviesa y estructura todo el texto. Para ello, ha sido necesario antes demorarnos en el contexto de producción de la novela y de su entorno inmediato anterior, marcado por el retorno de las democracias en América Latina y, por supuesto, en la Argentina. Este suceso de carácter político y social ha marcado un rumbo propicio para la recuperación de la palabra y ha dado lugar a la casi omnipresente tematización de la memoria en una cantidad importante de textos literarios, en especial, del género narrativo, aunque no de modo excluyente. Siendo, pues, un vector transversal a muchas y variadas textualidades, la memoria es un vasto paraguas temático, una de cuyas funciones es la de ser catalizadora de los fenómenos silenciados en el pasado inmediato. Para una puesta en presente de la memoria, la escritura surge como uno de los vehículos apropiados en tanto permite la fijación de asuntos relacionados con aquella y, a través de este procedimiento, la lucha frente a un olvido difícil de conjurar. No es el único medio, aunque nosotros hemos atendido aquí exclusivamente a la escritura, en tanto nuestro estudio se inscribe mayoritariamente en el ámbito literario. La alianza de memoria y escritura configura estéticamente un amplio conjunto de textos literarios desde 1983 y hasta el final del milenio, incluso rebasándolo.

En cuanto al funcionamiento dentro de la novela, la escritura es uno de los modos de fijación de las imágenes y huellas que los sucesos han ido dejando en la memoria de Déborah así como aquellas que, aun en el presente, van marcando la experiencia vital de la narradora. En cuanto a las imágenes de un pasado lejano, situado entre los 11 y 13 años de la protagonista, es la muerte prematura de su hermano menor el acontecimiento que precipita y acelera los otros conflictos narrados en la novela. Esta muerte es el andamio sobre el cual se monta gran parte de la estructura narrativa y desde la cual se trazan relaciones fuertemente solidarias, como la locura de Lete, las pesadillas de Déborah, las angustias de la *bobe* y la desolación de Merke, padre de la niña.

En cuanto a los aspectos técnicos para el abordaje del texto narrativo, hemos propuesto tres modos de articular, en el plano temporal, la historia narrada, a los que hemos denominado miradas: una mirada retrospectiva, que recupera imágenes y recuerdos de un pasado lejano, cuya característica más evidente en el texto es el uso de la tercera persona, a través de la cual se

logra mayor distancia con respecto a lo evocado. Una mirada experiencial, cuya diferencia con la anterior es la cercanía con los recuerdos narrados, a tal punto que permite al lector casi ser testigo de lo que le va sucediendo a la niña. Se logra este efecto gracias al uso de la primera persona. El tercer modo es la mirada desiderativa, cuya característica principal es que pone en juego una vuelta al pasado pero con vistas a la recuperación de un futuro. Esta mirada es la que tiene Déborah adulta, desde su presente de la enunciación, como mujer madura, que reconoce que tendrá que asumir lo que es. La conciencia clara de su presente la decide a hacer un camino de retorno a la tierra de sus mayores, en un *nostos* que hace pensar en los clásicos regresos, tanto de la literatura griega antigua como de las canciones de gesta, tal como lo afirma Muzzopappa (2010). Las miradas que hemos distinguido se asemejan a las “figuras” del olvido que postula Marc Augé en su libro *Las formas del olvido* (1998), aunque, como ha quedado dicho, haya leves diferencias que las hacen a aquellas más versátiles para el examen de los planos temporales que tiene la novela.

En cuanto a los motivos presentes en el texto, de los varios que hemos encontrado, nos detuvimos solo en aquellos que tienen mayor incidencia en la tematización de la muerte temprana, además de ser, en sí mismos, motivos de amplia trayectoria en la tradición literaria occidental. Hemos dedicado algunas páginas, en primer término, al motivo del viaje, en el que describimos tres modulaciones: el viaje y la escritura; el viaje, la anagnórisis y la catarsis y, por último, el viaje iniciático, que se muestra a través de dos formas: liminalidad y sexualidad y liminalidad y ceguera súbita. En su conjunto, los dos casos de viaje y liminalidad dan cuenta de un hecho reiteradamente mencionado: la capacidad de migración de los cronotopos. Aquí, junto al cronotopo de la memoria coparticipa el cronotopo del umbral. También hemos hecho referencia al motivo de la cuna vacía, de amplio desarrollo en la literatura y en la pintura, en las que se suele utilizar para ejemplificar, metafóricamente, la muerte de un niño. En cuanto a las relaciones de intertextualidad que la novela permite describir, solo atendimos a los casos de intratextualidad, puesto que las autocitas que Déborah adulta hace de las anotaciones de sus cuadernos escritos durante la infancia/adolescencia permiten bucear tanto en la densidad de sus traumas como en los distintos modos de recuperación del pasado. Brevemente, nos detenemos en un caso de probable aborto espontáneo, relacionado con lo que en capítulos anteriores hemos llamado motivo del niño malogrado. Ha quedado explicitado, sin embargo, el uso peculiar del término “niño” en este motivo, para evitar confusiones cuando nos estamos refiriendo a los casos de pérdidas de fetos o embriones.

Un párrafo aparte nos ha demandado una de las afecciones más comunes, entre las

múltiples expresiones de la fuerza viva de los sentimientos, frente a las muertes tempranas: el dolor, aquí asociado a la maternidad. De todo el recorrido ya transitado, es el primer caso en el que el dolor de madre queda atrapado en las redes del suicidio. Sin embargo, Lete, la madre del dolor, representa en sí a muchas otras madres y a muchas otras manifestaciones vivas de los sentimientos. Es el símbolo de las variadas voces que hemos descrito a lo largo del trabajo, aunque, paradójicamente, ella misma no haya tenido más voz que el grito y que las manifestaciones dolorosas de su propio cuerpo, a través del que hablaba aquello que no podía callar o esconder.

En términos estrictamente literarios, con esta novela termina el recorrido planificado. Sin embargo, y tal como lo hemos mencionado en el primer capítulo, exploramos sucintamente cómo algunos de los motivos literarios ya estudiados en textos literarios son comunes a la pintura y allí también se los encuentra. El examen de cinco cuadros busca explícitamente poner en relación, a partir de motivos comunes, dos modalidades artísticas distintas: literatura y pintura. No se trata de un análisis disciplinar de las pinturas, centrado en categorías técnicas de la écfrasis o en casos relativos a lo que se suele identificar bajo la denominación *ut pictura poesis*. Son, más bien, la determinación de puntos de contacto en el tratamiento de muertes tempranas, a partir de la utilización de motivos comunes a ambos campos del arte. Por lo tanto, no ponemos el foco más que en aquellos motivos que, por su cualidad de conectores interartísticos, favorecen el diálogo entre palabra y pintura, a partir de un tema común: las muertes tempranas.



## CAPÍTULO 8

### MUERTES TEMPRANAS EN LA PINTURA LATINOAMERICANA

#### KAHLO, PORTINARI, GUAYASAMÍN

La mejor manera de abordar el estudio de los temas, los motivos y los mitos literarios es la de no quedarse encerrado en el ámbito de la literatura.

*Emilia Pantini*

#### 8.1. Delimitación y alcances

##### 8.1.1. *Motivos, cronotopía y códigos culturales compartidos*

A medida que avanzábamos en el proceso de nuestra investigación, hemos identificado temas y motivos que, presentes de modo sostenido en el campo literario, se manifiestan, y con notoria vitalidad, en la pintura, en la fotografía y en otras áreas del arte, como el cine. De ese vasto campo, hemos recortado un conjunto acotado de cinco obras de tres pintores canónicos latinoamericanos del siglo XX, con el propósito de estudiar en ellas puntos de contacto con la literatura y constatar si, entre ambas artes, hay conectores interartísticos que favorezcan pensar el tema de nuestro interés desde una doble perspectiva, literaria y pictórica. Es decir, se trata de describir un procedimiento habitual en el arte, que la crítica especializada ha estudiado abundantemente, y lo sigue haciendo.<sup>227</sup> No siempre se trata de “préstamos espontáneos o [de] las apropiaciones deliberadas entre la literatura y la pintura” (Gabrieloni 2003, *Márgenes pictóricos para la voz*, párr. 5). Algunas veces “los artistas han trabajado por separado, y la

---

<sup>227</sup> Sobre las relaciones entre literatura y pintura la bibliografía es extensísima y en constante crecimiento. Entre muchos más, véanse los trabajos de Wendy Steiner (1982), Henryk Markiewicz (1996), Jean Laude (1972), Michael Riffaterre (1994) y Ernest Gilman (1989), recopilados en el volumen *Literatura y pintura* a cargo de Antonio Monegal 2000, para una aproximación teórica y metodológica a la problemática. En el ámbito académico argentino, se destacan, entre otros, los trabajos de Gabrieloni, en especial, 2003 y 2009 (en este último artículo, la autora reseña dos “casos ejemplares” que estudian las relaciones entre literatura y artes y enlista autores clásicos y direcciones web de algunas de las principales revistas especializadas en el tema). Cuestiones muy generales pueden leerse en Pantini 2002. Sobre écfrasis e iconotextualidad es muy didáctico el artículo de Pimentel 2012b. George Steiner ensaya, en “El lector infrecuente” [1978] 2001, una aproximación muy estimulante a una pintura de Jean-Baptiste-Siméon Chardin. Moralejo 2004 propone, en un breve volumen, el método Panofsky como el camino más adecuado para aproximarse al sentido de la obra de arte, sin sustraerse al señalamiento de ciertos problemas puntuales, así como a la decisión de ofrecer ampliaciones o correcciones. Para cuestiones muy generales sobre el lenguaje del arte, planteadas desde un punto de vista semiótico, véase Calabrese 1997, útil, aunque tenga ya varios años.

relación verbal-visual entre sus obras solo existe en la mente del lector-espectador” (Kibédi Varga ([1989] 2000, 123). En este último sentido, se trata de identificar y describir desplazamientos de motivos que el receptor, aquí el receptor crítico, advierte como parte de una serie discreta de rasgos compartidos en una serie de objetos artísticos (poemas, cuentos, novela y pintura). Vale, por ello, volver los pasos sobre la definición de corpus que hemos propuesto, ya que no es la totalidad del objeto artístico la que nos interesa sino ciertos rasgos (aquí motivos) en un conjunto de obras de arte. En efecto, no ofrecemos una mirada de los cuadros desde la perspectiva disciplinar de las artes plásticas ni tampoco pretendemos incursionar en un ámbito que es, para nosotros, ajeno. Por el contrario, es propósito seguir la huella que van dejando algunos motivos en otras áreas del arte, puesto que, en su función de conectores interartísticos de amplia presencia en el campo de la literatura, se nutren de aquellas, y las nutren, en una doble dirección de retroalimentación. Se trata, en síntesis, de seguir el trasiego de algunos motivos, pero siempre desde las muertes tempranas como tema central y desde la literatura como campo disciplinar. Esta decisión, de carácter metodológico, se funda en la convicción de que nuestra investigación se enfoca específicamente en el arte verbal y, desde allí, “se proyecta después sobre otros lenguajes artísticos” (Naupert 2001, 31, n. 10). Es otra manera de “sentir el pulso” al movimiento incesante de temas y motivos, los cuales no solo se enriquecen en el ámbito estrictamente literario, sino que encuentran en otras artes un amplio espacio para desarrollarse y pervivir a lo largo del tiempo. El tema de las muertes tempranas, en efecto, no queda atrapado en los márgenes de la literatura, sino que se expande a otros ámbitos como la pintura, la fotografía, el cine, el cartelismo o el grabado. Aunque de modo ligero, ya hemos hecho algunas consideraciones con respecto a las muertes tempranas en el cartelismo y en el grabado, a propósito de la presencia del tema en el marco de la guerra civil española y de su inmediata posguerra (→ § 5.3.). Ahora ponemos el foco en la pintura latinoamericana, específicamente en cuadros de tres pintores icónicos del siglo XX: Frida Kahlo (México, 1907-1954), Candido Portinari (Brasil, 1903-1962) y Oswaldo Guayasamín (Ecuador, 1919-1999). De esta manera, aunque la incursión en campos extraliterarios sea muy escueta, busquemos no quedar encerrados en un solo ámbito del arte, en vistas de la vitalidad del tema, así como de la variedad de motivos que lo pueblan. El tema, por cierto, permite estos desplazamientos, ya que, como lo venimos exponiendo a lo largo de estas páginas, es constante fuente de inspiración, que encuentra incluso en variadas manifestaciones de la cultura popular otros modos de desarrollo, así como diversas maneras de permanencia y actualidad.

Aunque el propósito es identificar y describir en la pintura motivos estudiados

ampliamente en la literatura, ello no nos impide situar a cada una de las obras en una de las cuatro fases que hemos distinguido para el corpus literario, ni tampoco excluirlas del esquema de una cronotopía, cuya característica es la prevalencia de un cronotopo específico en una serie. Recordemos, al respecto, que el cronotopo, por propia definición, requiere ser expresión de un tiempo histórico, cuya clave está dada por el carácter valorativo que Bajtín le atribuye: “En el arte y en la literatura, todas las determinaciones espacio-temporales son inseparables, y siempre matizadas desde el punto de vista emotivo-valorativo” (1991, 393). Es decir que, aunque Bajtín se refiera generalmente al cronotopo *en* la novela, no significa que sea esta la única capaz de ser cronotopizada. De hecho, Bajtín alude al *arte* y a la literatura. Por lo tanto, también se puede hablar de una cronotopización de la pintura o, para ser más exactos, de una cronotopización particular de una serie discreta de rasgos presente en una serie de pinturas, puesto que en ella, creemos, “el cronotopo no solo produce la puesta en escena del espaciotiempo representado, sino que gobierna o regula también la aparición de sujetos y discursos en situaciones cronotopizadas, en una época y en un espacio determinado” (Arán 2016, 143). Entonces, la identificación en la pintura de motivos frecuentes en la literatura no solo da cuenta del desplazamiento de estos entre diferentes áreas del arte, sino que también es expresión de un determinado tipo de cronotopización de lo representado.

Además del campo metodológico, es necesario, a juicio de Kibédi Varga ([1989] 2000), atender al aspecto taxonómico para describir las relaciones que puedan establecerse entre palabra e imagen (190), siempre y cuando sea posible constatar que dicha relación existe. En esta dirección, recurriremos, cuando sea necesario, a la clasificación que propone el pensador húngaro-neerlandés, aunque esto no significa que nos veamos privados de ampliaciones o disensos. Si bien su propuesta es amplia, la lectura que ofrecemos escapa a lo que, en términos muy generales, suele asociarse cuando se relacionan palabra e imagen. En otras palabras, no describiremos casos incluidos en el campo del *ut pictura poesis* ni tampoco nos demoraremos en casos explícitos de écfrasis, lo cual no quita que estemos propiamente en el campo de la iconografía. En efecto, una vez ubicados ciertos motivos recurrentes, de presencia tanto en la literatura como en la pintura, es posible establecer “tipos que responden a significados o funciones diversos, y con ello estaremos haciendo ya iconografía” (Moralejo 2004, 23). A los criterios de clasificación taxonómica que ofrece Kibédi Varga se suman otros descriptos por Moralejo (“Imágenes y textos: génesis de los temas iconográficos”) que nos servirán también de apoyo para este campo. Sin embargo, no deberíamos perder de vista que tanto los principios metodológicos como los recursos para establecer una clasificación de las relaciones entre

imagen y palabra son herramientas auxiliares para acercarnos a un tema de evidente vitalidad, cuya función primera es la de cooperar en la búsqueda de “códigos culturales compartidos” (Naupert 2001, 201) entre las artes, entre los artistas y, en especial, como núcleo temático de presencia viva en la memoria colectiva.

### 8.1.2. *Artistas y obras*

Conocedores de los riesgos que implica referirse a la tematización de muertes tempranas “en la pintura latinoamericana”, en especial a la relación entre amplitud del corpus y profundidad de/en el análisis, insistimos una vez más en el propósito de señalar, a través de una pequeñísima muestra, que el tema está, es recurrente y merece atención. Frente a varios ejemplos de pinturas sobre muertes tempranas o que presentan algunos elementos específicos que referencian el tema, hemos elegido pintores canónicos y obras muy conocidas. Bajo esta doble premisa, evitamos discurrir en torno a quiénes son y qué importancia reviste cada artista y el conjunto de su obra en las artes plásticas. También nos permite tomar distancia de aspectos valorativos con respecto a las obras elegidas, toda vez que la crítica especializada se ha ocupado de cada una de ellas. Además de Frida Kahlo, Candido Portinari y Oswaldo Guayasamín, quienes ofrecen puntos de vista variados sobre muertes tempranas, podemos mencionar a artistas muy reconocidos como Adir Sodré (1962-2020)<sup>228</sup> y a José Pancetti (1902-1958). Del siglo XIX, a José Jara Peregrina y a Francisco Oller, entre otros que se han ocupado del tema.<sup>229</sup> Centramos la atención en cinco cuadros, autoría de los primeros tres artistas mencionados. De Frida Kahlo vamos a considerar *Henry Ford Hospital (La cama volando)* (1932) y *El difuntito Dimas Rosas a los tres años de edad* (1937). Oswaldo Guayasamín, en momentos distintos de su amplia producción plástica, ofrece, a través de *Los niños muertos* (1941) y de *Ataúd blanco* ([1947] 1955), dos perspectivas sobre las muertes tempranas, cuya impronta nace de la denuncia social de los

<sup>228</sup> Del 08 de abril al 31 de julio de 2016, el Museo de Arte de San Pablo (MASP), Brasil, ofreció al público la exposición “Histórias da infância”. Tal como lo adelantaba el programa, “Los relatos de infancia se organizan en torno a núcleos temáticos permeables. En el primer sótano, aparecen los temas de la natividad y la maternidad; en el primer piso hay retratos, representaciones familiares, imágenes de educación y juegos, niños artistas, niños ángeles y, finalmente, la muerte”. En este último grupo pudimos apreciar cuadros de Adir Sodré como el titulado *Enterro de anjo* (Velório no Pedregal, 1980), junto a otros de Candido Portinari pertenecientes a la serie *Retirantes*. La muestra acogió, además, obras icónicas de Van Gogh, de Renoir y de Chardin. Un resumen de la muestra a la que hacemos referencia puede leerse en el siguiente enlace: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-da-infancia>. Para realizar una exploración virtual del acervo del museo, el interesado puede ingresar al enlace: <https://masp.org.br/acervo/explore> (01.06.21)

<sup>229</sup> Para una nómina más detallada de artistas que se han ocupado de la tematización de muertes tempranas y una “reflexión y recuperación de lo mexicano en los diversos ámbitos de la cultura”, enviamos a Gutierre Aceves 1992. El autor traza una relación sobre muertes tempranas y artes plásticas desde el siglo XVII hasta el XX y reproduce varias pinturas y algunas fotografías atribuidas a Juan de Dios Machain (s. XIX y principios del XX).

oprimidos, de los pobres y de los indefensos, especialmente de las comunidades aborígenes del Ecuador. No está lejos de esa mirada denunciante el lienzo de Candido Portinari *Criança morta* (1944), que integra la serie *Retirantes* y que analizaremos antes de las pinturas de Guayasamín. En su conjunto, cada artista muestra una faceta peculiar de un contexto específico y de una experiencia personal y vital con respecto al tema de cada pintura. En las cinco obras, como esperamos demostrar, las muertes tempranas alcanzan centralidad temática, en algunos casos en estrecha relación con la pobreza o con el dolor materno, en otras con el hambre o con la integridad y el estoicismo para aceptar el dolor.

## 8.2. Frida Kahlo

### 8.2.1. *Henry Ford Hospital (La cama volando) (1932): tercer caso de un aborto espontáneo*

Se suele leer en varios libros o artículos sobre la vida o sobre el arte de Frida Kahlo la reproducción de una frase que se le atribuye a la artista: “Nunca pinté sueños. He pintado mi propia realidad”.<sup>230</sup> En efecto, la frase fue publicada en la edición del lunes 27 de abril de 1953 de la revista *Time*, y se inscribe en el marco de las acusaciones que se le hacían a Frida de ser una pintora surrealista. “Mi propia realidad” debe leerse en términos de dolor y pasión, como acertadamente subtitula una biografía de la pintora Andrea Kettenmann (1999). De estas dos fuerzas vivas de los sentimientos, es el dolor el que se manifiesta de un modo más nítido en el cuadro *Henry Ford Hospital (La cama volando)* (Fig. 6), una de las representaciones que Kahlo pinta después de sufrir un aborto espontáneo, el segundo, mientras vivía en Detroit, Estados Unidos.

Desde el punto de vista taxonómico, el cuadro permite (y afirma) una relación concisa y clara entre palabra e imagen. El título y la fecha de composición son parte de la pintura, están íntimamente relacionados y admiten una doble relación, que puede describirse, atentos a una analogía con categorías lingüístico-gramaticales, en términos morfológicos y sintácticos.<sup>231</sup>

<sup>230</sup> El interesado puede consultar los archivos digitalizados de la revista *Time* en línea. La frase a la que hacemos referencia se publica en el artículo “Art: Mexican Autobiography”: “While Diego was piling up laurels at home, Frida showed her pictures mainly in the U.S. and Europe. Though she had many friends and sold paintings privately, Mexico never gave her a public show. Frida thinks it was because of distaste for her surrealist label. “They thought I was a surrealist, but I wasn’t. *I never painted dreams. I painted my own reality.*” (cursivas nuestras). Recuperado de <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,818329,00.html>. En la transcripción del *Diario de Frida Kahlo*, que se acompaña con comentarios, Sara Lowe se refiere a la valentía de la artista de enfrentarse con la propia muerte y de tener “la audacia de ilustrar su partida” (2017 [1995], 287). En ese contexto, la ensayista cita la famosa frase de Frida y consigna a pie de página la misma fuente a la que nosotros remitimos.

<sup>231</sup> “Cada estudioso de las relaciones entre palabra e imagen debe tener en cuenta que toda comparación y analogía entre estas dos categorías de objetos está viciada desde el comienzo por el hecho de que la percepción sensorial de estas categorías no es ‘igual’ en todos los aspectos. En primer lugar, existe una jerarquía de los sentidos (...). En la investigación moderna, las relaciones entre palabra e imagen rara vez tratan de la simple dicotomía de oír y



Fig. 6. *Henry Ford Hospital (La cama volando)* (1932) de Frida Kahlo. Óleo sobre metal. 38,5 x 31 cm. Colección Museo Dolores Olmedo, México.

Morfológicamente, se trata de una relación que “afecta a la disposición espacial de los objetos verbales y visuales” (Kibédi Varga 2000, 117) que, aquí, aparecen separados, en el sentido de distinguibles con claridad unos y otros. De las tres categorías de separación entre palabra e imagen que individualiza Kibédi Varga, la interreferencia es la más apropiada para describir la relación palabra-imagen en este cuadro de Kahlo, puesto que ambas “se refieren mutuamente” (120). No se trata, por cierto, de una relación natural sino de una asociación deliberada, a través de la cual la palabra, el texto inscripto como parte del cuadro (“Julio de 1932, E.K. Henry Ford Hospital Detroit.”), en su función de título y de datación, restringe el significado de la imagen.<sup>232</sup>

La restricción permite una asociación entre la escena del cuadro y la vida de la artista con

---

ver; desde la invención de la escritura, la palabra ha pertenecido, simultánea o alternadamente, a dos dominios muy diferentes: es oída y vista” (Kibédi Varga 2000, 110-111).

<sup>232</sup> Para algunos críticos, el título y la datación presentes en el cuadro se corresponden con la práctica propia de los exvotos. En este sentido, título y datación fundamentarían la hipótesis acerca de que el cuadro es un exvoto, aunque no en un carácter religioso sino profano (Kettenmann 1999, 35; De Cortanze 2012, 72).

bastante precisión, lo cual no quiere decir que el primero quede reducido en su significación artística a un suceso biográfico específico. Por el contrario, no solo admite esta asociación sino que la rebasa, haciendo de una experiencia individual alrededor del dolor o de la pérdida de un embarazo, un ícono colectivo de estos. Sintácticamente, la relación palabra-imagen se traduce en términos de jerarquía, con lo cual ingresamos en un campo muy lábil, puesto que estamos frente a una dicotomía: ¿qué parte está subordinada a la otra? ¿Podemos decir, y fundamentar sólida y coherentemente, que la palabra está subordinada a la imagen, o a la inversa? Kibédi Varga se muestra contundente al respecto:

En objetos verbales y visuales individuales, la imagen predomina solo en el caso excepcional en que la imagen dada es tan conocida para el espectador que no necesita palabras para identificarla o captar su significado y mensaje; en todos los demás casos, la imagen se subordina a la palabra. (2000, 123)

Ante la primera de las aseveraciones, suponemos que podrían ejemplificar el predominio de la imagen sobre la palabra temas de procedencia clásica (especialmente a través de la mitología) o bíblica. Si bien Kibédi Varga matiza su afirmación al advertir que este criterio se aplica “solo a los objetos tradicionales” (123), no así al arte moderno, en el que se busca “liberar a la pintura del dominio verbal” (123), estamos convencidos de que el cuadro de Kahlo es una de las excepciones a la regla. Contrariamente a la opinión del crítico citado, y aun cuando el título no es ni poético ni ofrece una denominación genérica, la imagen no queda subordinada a la palabra sino al contrario. Jerárquicamente, en la sintaxis del cuadro, la imagen es lo suficientemente locuaz para incluso prescindir de la palabra. Por ello afirmábamos antes que, si bien el título restringe y direcciona hacia un suceso biográfico específico de la pintora la escena representada, esta rebasa esa referencia y puede cubrir un espectro semántico mucho más amplio, en el que el dolor, asociado a lo femenino, a la maternidad truncada o frustrada, puede “leerse” sin las palabras que le dan título al cuadro. Sin embargo, si se presta mayor atención a las palabras, es solo el término “hospital” el que permite trazar una relación semántica más cercana con la escena recreada. Son, por el contrario, los elementos que rodean el cuerpo desnudo y sangrante de una mujer que llora sobre una cama de hospital, sobre un fondo desolado de fábricas y desierto, los que imprimen predominio a la imagen sobre la palabra. Cada uno de los objetos representados dice algo específico alrededor de esta joven mujer y de su dolor. De entre las múltiples, y en general, coincidentes descripciones

iconográficas de los objetos que rodean a la mujer,<sup>233</sup> entre las que nos interesa específicamente la imagen del feto, citamos *in extenso* la ofrecida por Kettenmann (1999):

Sobre el vientre, todavía ligeramente hinchado por el embarazo, sostiene en su mano izquierda tres cuerdas rojas que parecen venas, a las que se enlazan seis objetos –símbolos de su sexualidad y del embarazo fracasado–. La cinta que remata sobre el vientre y la mancha de sangre, se convierte en un cordón umbilical, en cuyo extremo se halla un feto masculino hiperdimensional en posición embrionaria. Se trata del niño perdido en el aborto, el “pequeño Dieguito”, al que había esperado llegar a parir. A la derecha (...) flota un caracol. Según declaraciones de la propia Kahlo, es un símbolo de la lentitud del aborto (...) La maqueta médica color rosa salmón de la zona pélvica y parte de la columna (...) alude, al igual que el modelo óseo abajo a la derecha, a la causa del aborto: las fracturas de la columna y la pelvis imposibilitan a Frida Kahlo soportar un embarazo. En el mismo contexto ha de entenderse la pieza de máquina a la izquierda. El objeto es, posiblemente, parte de un esterilizador de vapor (...) La orquídea violeta abajo en el centro se la trajo Diego Rivera al hospital, según dijo el propio Diego. Para ella, esta flor era símbolo de sexualidad y sentimiento. (33-34)

A partir de la citada descripción iconográfica, caben al menos tres núcleos íntimamente interrelacionados: maternidad truncada, muerte temprana y sexualidad, unidos por un mismo hilo, el dolor. De estos núcleos, gráficamente destaca la imagen hiperdimensional del feto en posición embrionaria, que alude a la pérdida del embarazo y que refuerza un interés temático reiterado en otros dibujos. De hecho, el cuadro es la síntesis de una “serie de esbozos sobre el tema de la maternidad interrumpida” (Jamís [1985] 2016, 184). Uno de ellos, probablemente el más conocido luego del cuadro que comentamos, es el explícitamente titulado *Frida y el aborto* (1932), en el que se observa con claridad la imagen de un feto unido a su madre a través de un cordón umbilical que se desplaza desde el cuerpo de la mujer y se extiende, a través de su pierna derecha, a la que va envolviéndola, hasta llegar a aquel. En la misma litografía, además, vuelven a aparecer las lágrimas en el rostro de la joven madre y las gotas de sangre. Feto, gotas de sangre y lágrimas, presentes en las dos obras, reafirman el interés temático por la maternidad interrumpida, la muerte temprana del hijo y el dolor que ambas situaciones provocan. Si bien en el centro de la escena pintada es la mujer ensangrentada sobre una cama, en un escenario de desolación y soledad, el núcleo de la composición, de los seis elementos que la rodean, flotando,

---

<sup>233</sup> Para más detalles sobre el aborto, la pintura y el entorno de la artista durante esos años en Detroit, véase el capítulo 10 “Detroit: el hospital Henry Ford” del libro de Hayden Herrera (1991, 119-140).



es el feto el que cohesiona la relación triangular maternidad interrumpida – muerte prematura del hijo – dolor. Por ello, es indudable la centralidad compositiva y temática del feto malogrado, es decir, de una muerte temprana.

Otro aspecto que reviste interés en la composición pictórica sería, de acuerdo con Kettenmann (1999), el significado que alcanzan “los motivos aislados con exactitud” (35) y colocados como si estuviesen flotando alrededor de la cama donde está la mujer ensangrentada, puesto que estos elementos “con fuerte carga expresiva (...) guarda[n] paralelismos con los exvotos mexicanos” (35). A través de esta observación, Kettenmann asocia los elementos representados en el cuadro con lo que ella denomina “representación de una desgracia” (35), aunque, por cierto, no se trataría de exvotos en el sentido religioso o sagrado de la ofrenda votiva, sino de exvotos profanos:

Aun cuando los elementos votivos en *Henry Ford Hospital* (...) no han sido utilizados en el sentido original, el parentesco con los exvotos es claro. Ello se hace evidente sobre todo, como en muchos otros de sus cuadros, en la combinación de hechos biográficos y elementos fantásticos. Al igual que los pintores profanos de los exvotos, Frida Kahlo no pintó su realidad tal como era, sino como la sentía. Las circunstancias quedaron reducidas a lo esencial, la acción quedó limitada al expresivo punto álgido. (35)

Está de más comentar que la afirmación “Frida Kahlo no pintó su realidad tal como era, sino como la sentía” es una obviedad, puesto que la pintura es expresión, fundamentalmente, de un mundo configurado estéticamente, incluso cuando lo representado sea casi idéntico a alguna situación biográfica. Sin embargo, hay razón al afirmar que “la acción quedó limitada (...) al punto álgido”, ya que el eje de la composición pictórica es el dolor, que se expresa en cinco de los seis elementos distribuidos alrededor de la mujer: el caracol, la maqueta médica, el modelo óseo de la pelvis, el esterilizador de vapor y, por supuesto, el feto.

El cuadro de Kahlo sintetiza, a través del dolor como fuerza viva de los sentimientos, dos situaciones relativas a las muertes tempranas que, expresadas cada una a través de un motivo en particular, ya hemos podido analizar con anterioridad. Nos referimos, siempre dentro del marco de nuestro corpus, al poema “Muerto al nacer” (1948) de Figuera Aymerich (→ § 5.5.2.) y al cuento “El malogrado” (1976) de Juan Bautista Zalazar (→ § 6.4.3.1.). No estamos abonando una relación de influencia ni de contacto, sino señalando el desplazamiento intertextual e interartístico de dos motivos recurrentes, que suelen manifestarse o solos o en forma conjunta: la maternidad frustrada y el hijo malogrado, presentes en el poema y el cuento,

respectivamente.<sup>234</sup> En el cuadro de Kahlo confluyen los dos motivos, que en el poema de Figuera y en el cuento de Zalazar se manifiestan por separado. Además de esta particularidad del cuadro de Kahlo, se destaca la doble configuración espaciotemporal sobre la que se monta toda la escena representada. Es decir, todo el cuadro está atravesado por dos cronotopos, el de la desolación y el vacío, a través del marco desértico y de la frialdad que representan las fábricas en el fondo de la escena,<sup>235</sup> y el cronotopo de la lucha por la vida, alrededor de la mujer sufriente sobre una cama. Esta doble configuración de espacio y tiempo, que pone en escena la intimidad con la que una mujer vive su dolor ante la pérdida prematura de un hijo, es, simultáneamente, expresión individual y expresión colectiva. Para entender este proceso, es necesario volver sobre las palabras de Bajtín cuando se refiere a la relación entre la obra artística y su contexto de producción.

La obra y el mundo representado en ella se incorporan al mundo real y lo enriquecen; y el mundo real se incorpora a la obra y al mundo representado en ella, tanto durante el proceso de elaboración de la misma, como en el posterior proceso de su vida, en la reelaboración constante de la obra a través de la percepción creativa de los oyentes-lectores. (1991, 404)

La coexistencia, dentro de la escena representada en el cuadro, de los cronotopos mencionados sintetizan una situación que, expresada como un caso individual, trasciende la obra, y puede expresar metafóricamente la realidad de un colectivo: esa mujer sobre una cama de hospital puede ser cualquier mujer que, atravesada por el dolor (físico, psicológico, emocional), expresa con su cuerpo aquello que no puede expresar con palabras.

Por eso, no sólo –y no tanto– es importante aquí su cronotopo interno (es decir, el tiempo-espacio de la vida representada), sino, en primer lugar, el cronotopo externo real en el que se produce la representación de la vida propia o ajena como acto cívico-político de

---

<sup>234</sup> Si bien es menos conocido, el cuadro *Frida y la cesárea* (1931), comenzada antes de *La cama volando*, es la expresión, aunque inacabada, de lo que hubiese sido si aquel embarazo hubiese llegado a término. Gérard de Cortanze afirma al respecto: “Sin esperar la respuesta del doctor Eloesser, a quien ella le había pedido consejo, y con la esperanza loca de que el doctor Pratt, que le había aconsejado tener al bebé, tuviese razón, había decidido por su cuenta llevar el embarazo a término y había acabado creyendo que esta vez finalmente sería madre” (2012, 70). Ya hemos hecho referencia en una nota al pie que la novela *El comprador de aniversarios* de Adolfo García Ortega ficcionaliza la probable vida, si hubiese sobrevivido, de un niño de tres años que muere en Auschwitz. Aunque sin relación, ambas obras coinciden en tematizar *lo que hubiera sido si*. La pintura *Frida y la cesárea* puede verse en el sitio web *Museo Frida Kahlo*, pestaña “Colecciones”, Obras destacadas de la colección, cuyo enlace es <https://www.museofridakahlo.org.mx/es/colecciones/> (recuperada el 01.06.2021).

<sup>235</sup> “En el horizonte se distingue claramente el complejo industrial Rouge River, con sus hornos de coque, cintas transportadoras, chimeneas y depósitos elevados de agua. Sugiere la distancia a la que se encuentra Diego. Cuando ella estaba en el hospital, él parecía muy lejos por estar ocupado con los bosques del complejo Rouge. Los lejanos edificios evocan también la concepción de la pintora de que el mundo exterior era indiferente a su crisis, así como la impresión de estar separada de la vida cotidiana” (Herrera 1991, 128).

glorificación o de autojustificación públicas. (1991, 284)

Por ello mismo, el cuadro de Kahlo es, a un mismo tiempo, expresión plástica de una escena configurada estéticamente, expresión dramatizada de un suceso personal, ajeno al mundo interno de la obra, y expresión colectiva de una afección inherente al ser humano. Es este último sentido el que hace de los motivos de la maternidad frustrada y del hijo malogrado una “célula germinal de una trama” (Frenzel 1980, viii) o una situación que está “profundamente enraizada en la naturaleza humana, formando lo que podríamos determinar las constantes antropológicas” (Naupert 2001, 105). Siendo una expresión de carácter impersonal, el motivo toma cuerpo a través de una particular configuración de tiempo y espacio en la obra, es decir, en la cronotopización de la escena representada. De este modo, los motivos y los cronotopos presentes en el cuadro de Kahlo coadyuvan a que la obra de arte actúe como un mecanismo condensador de una peculiar concepción sobre el dolor y sea, a un mismo tiempo, su modo de expresión.

### 8.2.2. *El difuntito Dimas Rosas a los tres años de edad (1937): velorio del angelito*

Cinco años después de su dolorosa experiencia en Detroit, Frida Kahlo pinta el cuadro *El difuntito Dimas Rosas a los tres años de edad* (1937). De acuerdo con la mayoría de las descripciones iconográficas, la obra representa la imagen de Dimas, hijo de una indígena que trabajaba de modelo para Diego Rivera. Se dice que el pintor era el padrino del niño y que Frida se había encariñado especialmente con la criatura y con su madre. El cuadro muestra a un niño muerto, de tez morena, recostado sobre un petate<sup>236</sup> cubierto de flores,<sup>237</sup> con la cabeza colocada sobre una almohada blanca decorada, en la cual hay, además, una estampa del Cristo

<sup>236</sup> “Petate. Del náhuatl *petlatl* 'estera'. 1. m. Estera de palma, que se usa en los países cálidos para dormir sobre ella.” Entre otras acepciones, en México designa “un tejido de palma o de carrizo”. En ese mismo país, la locución verbal coloquial “doblar el petate” significa morir (Diccionario de la RAE, *s.n.* petate).

<sup>237</sup> Adornan la escena flores, algunas de las cuales son de cempoalxóchitl, la flor de los muertos. Se trata de ejemplares de *Tagetes erecta*, llamada comúnmente tagete, y conocida en México como cempasúchil, cempoalxóchitl, cempaxóchitl, cempoal (o zempoal). Una descripción de esta flor puede leerse en la *Historia Natural de la Nueva España* de Francisco Hernández, vol. 1, capítulo CLXXIX (disponible en [http://www.franciscohernandez.unam.mx/tomos/02\\_TOMO/tomo002\\_004/tomo002\\_004\\_179.html](http://www.franciscohernandez.unam.mx/tomos/02_TOMO/tomo002_004/tomo002_004_179.html)). En la *Historia general de las cosas de Nueva España*, de fray Bernardino de Sahagún (1499-1590), Códice Florentino, Libro II: de las ceremonias, se hace mención explícita a esta flor, que era utilizada en las ceremonias religiosas del mes Teculhuitontli, en honor a la diosa Huixtocihuatl, diosa de la fertilidad y del agua salada. El interesado puede consultar el códice, disponible en línea. La mención a esta flor se encuentra en el folio 47 v, disponible en el siguiente enlace: <https://www.wdl.org/es/item/10613/view/1/94/> (recuperado el 04.06.2021).

de la columna.<sup>238</sup> Vestido con los atuendos de san José<sup>239</sup> (manto dorado, ceñido con una cinta rosa, y túnica verde), lleva una corona dorada en su cabeza. Entre sus manos, cruzadas sobre su pecho, tiene un ramo de gladiolos.<sup>240</sup> La boca, semiabierta, deja entrever sus dientes y, en una de las comisuras de sus labios, tiene manchas de sangre que provienen de una de las fosas nasales. En un rostro apacible, destacan sus ojos entreabiertos. Al pie del cuadro, en un rótulo en fondo blanco, se lee la inscripción “El difuntito Dimas Rosas a los tres años de edad. 1937” (Fig. 7).

El motivo recreado en la pintura es, sin dudas, un ejemplo más de lo que suele denominarse velorio del angelito. Como ya hiciéramos referencia al comienzo de nuestro trabajo, el velorio del angelito ha sido objeto de muchísimos estudios, particularmente desde la antropología cultural y desde el folclore. Se trata de una costumbre fuertemente arraigada en el pueblo, a través de la cual se llevan a cabo una serie de ritos para despedir al niño fallecido. La recreación artística del motivo encuentra en la pintura y en la fotografía una importante muestra de tematización sostenida a lo largo del tiempo. En México, por ejemplo, hay casos que se remontan al siglo XVII y se extienden hasta pasada la mitad del siglo XX. Gutierrez Aceves (1992), quien se propuso reconstruir las prácticas funerarias de infantes a partir de los testimonios orales que recoge en la región de Jalisco, se apoya en el trabajo fotográfico que realiza en la misma zona durante el siglo XIX el fotógrafo Juan de Dios Machain, y luego compara las prácticas rituales documentadas por Machain con prácticas de otras regiones del país, como Oaxaca y Puebla. Entre sus conclusiones, recuperamos dos aspectos, a los que

<sup>238</sup> El Cristo de la columna es un tema iconográfico frecuente en el arte cristiano, tanto en pintura como en escultura. Está inspirado en varios pasajes del Nuevo Testamento, particularmente en los cuatro evangelistas. Véase, por ejemplo, Mc. 15, 1-20.

<sup>239</sup> San José, el esposo de la Virgen María, es, de acuerdo con las Sagradas Escrituras, el padre putativo de Jesús. Como tema iconográfico, san José suele representarse, aunque no siempre, con el Niño Jesús en brazos o a su lado, con una vara florida y con un serrucho de carpintero. Debido a que se le atribuye el haber muerto en brazos de su esposa y de su hijo Jesús, suele ser considerado “patrono de la buena muerte”. De acuerdo con la descripción de la pintura *San José* (1797) del pintor novohispano Andrés López, este suele representarse “vestido de túnica talar y manto terciado de color verde y ocre, respectivamente. Como atributo, una vara florida y, a partir del Renacimiento, con el Niño Jesús en brazos” (Juan Ferrando Roig, *Iconografía de los santos*, cursivas nuestras, citado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, en el enlace <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/pintura:2327> [recuperado el 04.06.2021]). La vestimenta de san José en verde y ocre o dorado ya aparece en pinturas anteriores a la citada. Por ejemplo, con esos colores en su vestimenta es representado en *Adoración de los pastores* (1612-1614), obra del pintor español fray Juan Bautista Maíno (1581-1649). El cuadro, expuesto en el Museo del Prado, puede verse en el enlace <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/adoracion-de-los-pastores/103e1807-2917-4906-87ce-71a3a027f37e> (recuperado el 04.06.2021). Con respecto a la vestimenta, Hayden Herrera (1991) no se refiere a san José sino que considera que “vestido como un santo, Dimas lleva una corona de cartón y una capa de seda, atribuidas a los reyes magos que fueron a adorar al niño Jesús” (190).

<sup>240</sup> El ramo de gladiolos probablemente presente, en la recreación de la artista, la vara florida, con lo cual se completarían los atributos de san José con los que está ataviado el niño.

juzgamos claves: la “gran similitud” entre estas prácticas rituales de procedencia oral y popular y lo documentado en las fotografías de Machain, ya que “el patrón espiritual que determina tal comportamiento ante la muerte deriva del dogma católico” (28); por la otra, que varios elementos que componen el rito son atributos iconográficos relacionados con el ciclo de la muerte y de la glorificación de la Virgen (35). Similar observación hace Schechter (1994), para quien, además de la indudable presencia del culto católico romano en las prácticas rituales durante el velorio del angelito, esta costumbre habría recibido posibles influencias incaicas en algunas zonas de América latina: “The development of Latin American music-culture having been so closely allied with the Roman Catholic Church, it is perhaps not surprising that the Catholic tradition of the festive child’s wake –derived from Europe but with possible Incaic ritual influences in Ecuadorian observances (...) has lasted for at least two hundred years” (44).



Fig. 7. *El difuntito Dimas Rosas a los tres años de edad*. (1937) de Frida Kahlo. Óleo sobre masonita. 31,5 x 48 cm. Colección Museo Dolores Olmedo, México.

Sin la intención de glosar el artículo de Aceves, rescatamos estos aspectos, en especial el primero de ellos, puesto que están presentes en el cuadro de Kahlo. No solo es posible identificarlos sino también asociar comportamientos o prácticas sociales habituales frente a la muerte de un niño con modos individuales de recreación. Suponemos, por ello, que el cuadro de Kahlo no solo es una expresión condensada de estas prácticas rituales sino también una manifestación estética peculiar que, inspirada en un hecho puntual, lo es también de un colectivo que conserva ritos y creencias específicas sobre la muerte de infantes. En efecto, Kahlo se vale de ese acervo popular fuertemente enraizado en la memoria colectiva de México y recupera, a través de los atributos y elementos que rodean el cuerpo de la criatura, dos tradiciones presentes en la cultura mexicana: la tradición cristiana y la tradición prehispánica, especialmente de procedencia náhuatl, observable, a primera vista, una en la vestimenta que lleva el niño, y la otra en las flores y el petate sobre el que está recostado. En cuanto a la vestimenta, las descripciones del cuadro, por lo general, refieren que el niño está vestido como san José. Entonces, ¿cómo se articulan en el cuadro las dos tradiciones y qué papel cumplen los objetos representados? Además, ¿qué papel juega en esta escena la relación de padrino que tiene Diego Rivera con el niño y las costumbres de un rito claramente pautado? El mismo Aceves afirma, refiriéndose al amortajamiento del niño difunto, que este “constituye una parte fundamental del ritual pues es en este momento cuando se atavía a la criatura como San José o el Sagrado Corazón, si es niño, y como la Inmaculada Concepción en el caso de las niñas” (1992, 28). Esta práctica, según el mismo autor, es común en México y suele ser hecha por los padrinos del niño, “pues ellos desempeñan un papel primordial en las exequias, ya que son los encargados de amortajar a su ahijado con el atuendo y la corona que la madrina confecciona o manda hacer” (28). Siendo, entonces, un caso concreto de velatorio del angelito, la pintura no solo reproduce la imagen del niño fallecido sino que incorpora objetos cuya presencia, desde el punto de vista iconográfico, permiten leer el cuadro en términos de un sincretismo entre las dos vías de tradición que hemos mencionado, al tiempo que compendia una práctica ritual tradicional. Si, como suele afirmarse, el niño era ahijado de Diego Rivera, esposo de Frida, podría inferirse que la obra se pinta, entre otras razones, no solo como un modo de mostrar el afecto de esta hacia Delfina, la madre del fallecido, sino también como una ofrenda de los padrinos, quienes suelen encargarse de las exequias del niño.<sup>241</sup> Esta interpretación no debería

---

<sup>241</sup> Un dato no menor para la costumbre mexicana de velar a un angelito es que los padres pudientes solían encargar y pagar un retrato que guardarán para su familia la memoria del niño fallecido. “Los padres de Dimas no hubieran podido reunir suficiente dinero para mandar pintar tal recuerdo” afirma Herrera (1991, 190), lo cual refuerza la hipótesis de que la pintura se habría hecho como un acto de cariño, enmarcado en el afecto de Frida

leerse como un procedimiento guiado por una obligación de los padrinos hacia el ahijado sino como un modo verdaderamente sincero de afecto. La muerte temprana del niño, cuyo dolor, como una fuerza viva que congrega a padres, padrinos y a la comunidad más cercana a esa familia, requiere de un vehículo que la exprese y de una memoria que la guarde. El rito cumple la primera función. El arte, la segunda. Aunque anecdótico, y no por ello menos cierto, se dice que el niño enfermó gravemente y que su familia se negó a llevarlo a un médico y prefirieron consultar a un brujo. Diego Rivera habría intercedido para conseguir ayuda médica, aunque esta habría sido rechazada por la familia del niño, quien finalmente muere.<sup>242</sup> La preocupación de Rivera por conseguir ayuda médica y el cuadro de Kahlo, a través del que fija en un retrato la imagen del pequeño Dimas, bien podrían interpretarse como modos, aunque distintos, de cumplir con la tradición popular de los padrinos de hacerse cargo del ahijado fallecido, no bajo el signo del deber sino bajo el signo del afecto. Arte y proceso histórico-cultural de una comunidad específica encuentran, entonces, en las muertes tempranas un modo de expresión que, observable en un individuo, expresa el modo de ser y de sentir de una comunidad.

Iconográficamente, la composición de la pintura reúne elementos procedentes de la cultura náhuatl y de la tradición hispana. Ya hemos mencionado, en la descripción precedente, que el niño está vestido como san José. La vestimenta y la corona que lleva el infante resumen varias nociones derivadas de la cosmovisión católica: que el niño haya tenido una muerte tranquila, inspirada en la figura de san José, patrono de la buena muerte; la corona le imprime un rango de dignidad especial al niño (aunque también, al ser de cartón, se convierte en un indicio de la pobreza de su familia), lo cual favorecía su ingreso al paraíso, similar a lo que en otras representaciones pictóricas cumple el color blanco de la vestimenta, símbolo de la pureza y de la ausencia de pecado. Es decir, es un niño que goza de la gracia divina y, por ello, digno de ingresar al paraíso. La vara florida, aquí expresada en el ramo de gladiolos, y la vestimenta en dorado y verde, son indicios claros de san José, con lo cual se refuerzan dos aspectos: asociar al niño con el padre putativo de Jesús y, consecuentemente, asegurar que, como aquel durante su muerte, Dimas ha expirado en los brazos de la Virgen y del mismo Jesús. La salvación de su alma, entonces, está asegurada, no solo por todas las razones mencionadas sino además porque

---

y de Diego por la familia de Dimas, por una parte; por la otra, como consecuencia de una serie de sucesos biográficos de Frida que tienen como tema central la infancia, los niños y la recurrente idea de su maternidad frustrada. Con respecto a este último aspecto, véase Herrera 1991, 187-188.

<sup>242</sup> “Dimas Rosas era un niño indígena, probablemente uno de los varios hijos pertenecientes a una familia de Ixtapalapa. Rivera los tomaba como modelos y era, además, compadre del matrimonio (...) Pese a los argumentos científicos enumerados por Diego, el padre de esa familia insistía en consultar a brujos en lugar de a médicos, y sus hijos seguían muriéndose. Frida hubiera reaccionado a tales circunstancias con una clase de dolor fatalista, en lugar de manifestar conmoción o compasión sentimentales” (Herrera 1991, 189).



el mismo Jesús, quien se ofrece para morir por la Humanidad, le asegura su salvación. Esta última idea está expresada en la estampa del Cristo de la columna, ubicada sobre la almohada, que resume el sufrimiento de Jesús, a través de su muerte y resurrección. Entonces, iconográficamente, la pintura recupera nociones centrales de la cosmovisión cristiana del mundo y, en especial, de la muerte y de lo que sucedería después de esta, es decir, de la resurrección. En su conjunto, los elementos compositivos señalados configuran espacio y tiempo de la escena bajo el signo de una hierofanía, es decir, cronotopizan espacio y tiempo a partir de lo sagrado. El niño es un ángel y, como tal, vía de unión de lo terrenal y lo celestial. No estamos lejos de otros motivos ya vistos a lo largo de nuestro trabajo. El petate, en su función de altar sobre el cual descansa el niño-ángel, y las flores de cempoalxóchitl, la flor de los muertos, incorporan la tradición náhuatl a la escena del velorio del angelito y muestran, armónicamente, la simbiosis de las costumbres populares mexicanas en un notable sincretismo cultural. De Cortanze (2012) enfatiza el interés de Frida por los temas fundamentales del pensamiento mexicano en su pintura, pero sitúa entre los años 1937-1938 una producción cuantitativamente importante de obras que son expresión de lo mexicano, entre las cuales ubica al cuadro del Difuntito Dimas:

*Fulang-Chang y yo, Autorretrato con perro itzcuintli, Recuerdo de la herida abierta, Mi nana y yo, Retrato de Dimas Rosas muerto a la edad de tres años...* Encontramos los grandes temas del pensamiento mexicano –humor, exageración constante de los hechos gracias a la cual la violencia pierde su horror, espíritu satírico, etc.–, pero también una problemática más personal, como la introducción de motivos del arte popular que se convierten en verdaderos temas de sus cuadros. (88)

En síntesis, el cuadro *El difuntito Dimas* resume dos tradiciones culturales, la prehispánica y la hispana, en un evidente sincretismo cultural; dos cronotopos, el de la sacralidad y el de la liminalidad (sobre este último no abundamos en mayores referencias porque nos parece evidente, luego del desarrollo de un capítulo completo sobre el asunto) y un proceso de relación entre experiencia individual y costumbres socioculturales de una determinada comunidad. Es decir, atentos a esta última aseveración, que la voz personal de una artista, sintetizada en un lienzo, es la expresión individual frente a las muertes tempranas, y es, al mismo tiempo, la voz colectiva de una comunidad sobre una práctica funeraria de extensa presencia en la cultura de América latina y de México en particular. Lo que en *La cama volando* es manifestación de la intimidad de un sujeto doliente (la madre que pierde a un hijo, encerrada en una sala de hospital), en *El difuntito Dimas* es expresión colectiva de una comunidad sufriente (Delfina y sus



familiares directos, y los mismos Frida y Diego). Se trata, en la misma práctica pictórica de Kahlo, de un desplazamiento desde lo individual a lo colectivo y desde lo íntimo y cerrado a lo colectivo y comunitario. Salvo la coincidencia taxonómica de las dos obras de Frida, cada una de las cuales presenta una relación de interreferencia entre palabra e imagen, son, cada una a su modo, manifestaciones distintas sobre las muertes tempranas en su obra pictórica; no las únicas, sí las más relevantes. Sin embargo, no debería pasarse por alto un elemento iconográfico que coloca en una dimensión diferente la percepción de la artista con respecto a las muertes tempranas. Hemos mencionado que se observa en una de las fosas nasales del niño algunas gotas de sangre, que bajan por una de las comisuras de sus labios. El detalle señala que Frida “no imitó el arte popular porque su mentalidad fuera pueblerina” (Herrera 1991, 191) o porque le interesa ofrecer una perspectiva realista de la escena, sino porque quiere mostrar su propia interpretación, en un marco de ritualidad de las costumbres mexicanas, sobre la muerte temprana, esto es, de acuerdo con Hayden Herrera, la voluntad de “no disimula[r] la muerte” (190) y sus terribles consecuencias. En este sentido, la pintura admite una interpretación superadora de la cosmovisión cristiana y profundamente atea de la muerte. Lo resume Herrera en estos términos: “Lo que Frida pintó equivale a una visión atea de la muerte, literal e intrascendente. Dimas será envuelto en su petate y metido a la tierra: otra víctima de la alta cuota de mortalidad infantil en México” (190). La afirmación de Herrera permite relacionar estrechamente arte y contexto de producción, en especial, un contexto sociocultural asociado aquí con el problema de la alta tasa de mortalidad infantil, en especial de las comunidades indígenas del México de las primeras décadas del siglo XX. El motivo del velorio del angelito, en la paleta de Frida, cobra otra dimensión: es no solo arte sino también denuncia indisimulada de las terribles consecuencias de la muerte, de los pobres y de los indígenas. En este sentido, es una línea abierta que será continuada, de muy diferentes modos pero continuada al fin, por Portinari en Brasil y por Guayasamín en Ecuador.

### **8.3. Candido Portinari**

Un pintor no es pintor social simplemente porque tiene voluntad de serlo, y sí por razones de sensibilidad y educación. (...) El desarrollo y la dirección de cualquier actividad humana están relacionadas con los acontecimientos históricos, políticos y económicos.

*Candido Portinari*

### 8.3.1. *Criança morta (1944): migración forzada y prefiguración de la muerte*

En un reciente artículo publicado por Castro Brunetto (2020) sobre migrantes y retirantes en la pintura brasileña entre los años 1900 a 1950, el autor define a la imagen del retirante, en un sentido metafórico, como “una prefiguración de la muerte” (3). Antes, al referirse a estos hombres y mujeres, ancianos, jóvenes y niños que se ven obligados a emigrar desde su lugar de origen hacia otros ámbitos menos hostiles con el fin de buscar trabajo y mejores condiciones de vida, debido, entre otras causas, a la sequía constante, dirá que:

El *retirante* es, por tanto, un individuo del *sertão*, tierra agreste del interior nordestino, que proviene de un pasado trágico en busca de un futuro incierto, donde la esperanza acompañada del desarraigo parece esperar tras la puerta. (...) En la iconografía popular, el *retirante* avanza en grupo por territorios desérticos, con un caminar lento, cansado, vistiendo harapos, acompañado por algún animal famélico y siempre buscando algún trabajo de lo que sea. (3)

Se trata, como lo observan varios estudiosos del tema, de una emigración forzada. Si bien hay una causa natural de base, la sequía, Florencia Garramuño (2005) afirma que “Este problema no es visto, en todo caso, como un problema ‘natural’, sino como un problema específicamente moderno, según lo plantea el propio Graciliano [Ramos] en una de sus crónicas, ‘A propósito de la sequía’” (188).<sup>243</sup> En otros términos, Garramuño argumenta que la novela *Vidas secas* (1938) de Ramos y *Retirantes* (1944) de Portinari son “manifestaciones de una modernidad disfórica”, es decir, “una modernidad que, en vez de celebrarse a sí misma, descubrió en sus características más conspicuas la *promesa*, ya no de *bonheur*, sino del horror” (187), expresada con contundencia en la *serie Retirantes* de Portinari. Esta conciencia de una modernidad escindida, que se manifiesta por un lado asociada a las ideas de las vanguardias “eufóricas, celebratorias de la modernidad y de la idea de ‘progreso’” (187), y por el otro, a la

---

<sup>243</sup> En el mismo artículo de Garramuño, titulado “Candido Portinari y Graciliano Ramos. La modernidad disfórica de sus emigrantes”, la investigadora cita, en nota al pie, al mismo Graciliano, quien resume con bastante exactitud el problema de los emigrantes. La reproducimos por el valor testimonial y por la postura clara que toma el escritor brasileño con respecto a los problemas, muchos endémicos, del campesinado: “Ciertamente hay demasiada miseria en el sertón, como en todas partes, pero no es indispensable que la lluvia falte para que el campesino pobre se deshaga de sus hijos inútiles. No hay duda de que la sequía engrosó las corrientes migratorias que se dirigían al norte y al sur del país, *pero la sequía es apenas una de las causas del hambre*, y de cualquier forma los nordestinos, en mayor o menor cantidad, habrían ido a cortar caucho en el Amazonas o a recoger café en Espírito Santo o en San Pablo. [...] *Esa desorganización no es tal vez efecto apenas de la sequía. Procesos rotativos en la agricultura, industria precaria, explotación horrible del trabajador rural, falta de administración, deben haber contribuido, tanto como la sequía, al atraso en el que vive la quinta parte de la población de Brasil*” (“A propósito da seca” de Graciliano Ramos, citado por Garramuño 2005, 188, nota 5; cursivas nuestras).

de una modernidad disfórica, da cuenta de un modo distinto de entender la tarea del artista con relación a su arte y con respecto a su propio compromiso frente al sentido social del arte. Para Garramuño, Ramos y Portinari expresan, a través de las obras mencionadas, esta conciencia de una modernidad periférica, que “no solo hablan de la periferia; también hablan del mundo, del cual la periferia no solo forma parte, sino una parte cada vez mayor” (186). Es decir, Portinari, de quien nos ocupamos aquí específicamente, da cuenta, a través de su obra, en especial de la serie *Retirantes*, de una doble problemática y del modo de resolverla satisfactoriamente: la conciencia estética, que implica el conocimiento técnico del arte, y la conciencia ética, que se logra “al entrar en contacto con las masas, auscultando sus anhelos” (2005, 312), según declara en una conferencia ofrecida en 1947 en Buenos Aires. Portinari se refiere a esta doble problemática o, mejor dicho, a esta doble faz de la tarea del artista, necesaria para su propia educación y la del público, en términos de “sensibilidad artística” y “sensibilidad colectiva”. “La pintura social –afirma en la misma conferencia– es la que pretende dirigirse a las masas y los pintores de esa categoría deben poseer sensibilidad artística y sensibilidad colectiva. Ambas deben ser educadas” (311-312). Hay una conciencia clara “de la calidad intrínseca de la pintura, cuyo valor nadie puede negar” (310), hermana siamesa de la sensibilidad colectiva. En síntesis, la serie *Retirantes*, y dentro de esta *Criança morta*, objeto de nuestro análisis, es el producto de una reflexión y de una práctica densas en torno a la educación técnica del artista y de una conciencia lúcida del entorno sociocultural en el que se produce la obra de arte. Lo enuncia con claridad Laura Isola (08.08.2004) en una nota publicada en el suplemento *Radar* del diario *Página/12*, a propósito de una muestra de obras del pintor en las salas de la Fundación Proa de Buenos Aires, cuando afirma que “el cuadro *Retirantes* (Migrantes 1944) compone con *Criança morta* (Niño muerto 1944) un díptico que sintetiza un pensamiento y una técnica”. No de vicio, titula la nota “El anatomista del hambre”.

El protagonista de ese lienzo es el migrante nordestino, cuyo sino es, al decir de Castro Brunetto, una “prefiguración de la muerte”. En esta realidad del campesino migrante, atravesado por la pobreza, el hambre, la falta de vestimenta, la sequía que los acecha y la esperanza de una vida mejor, la pintura de Portinari tematiza la muerte temprana de un niño, probablemente el primer eslabón en la línea de pérdidas y derrotas que los migrantes sufren en el caminar cansino hacia una vida mejor, que casi nunca llega. Sin embargo, el mismo Portinari advierte que “el tema tiene poca importancia” (311) si un artista pretende hacer una obra de arte desprovista de técnica y de sensibilidad. Si leemos este testimonio en términos de claves para entender su obra, *Criança morta* no tematiza, estrictamente hablando, la muerte de un niño,

aun cuando su título sea explícito y condicione notoriamente la interpretación del lienzo, sino que es la representación de las experiencias dolorosas de una familia migrante del Brasil de los años 1930-1940, al tiempo que es, también, la representación de algunas de sus consecuencias. Se trata de la representación temática de la migración, expuesta en la serie, dentro de la cual cada una de las obras definitivas pone el acento en uno o más motivos particulares: la sequía, el hambre o la muerte temprana. Visto el lienzo, entonces, dentro del marco de la serie de pinturas alrededor de los migrantes,<sup>244</sup> el cadáver del niño famélico es un motivo incrustado en una de esas pinturas, un mojón que funciona como parte de un relato más extenso, en el que se pintan horrores.<sup>245</sup> Así, en *Criança morta*, el motivo del cadáver del infante famélico, en brazos de uno de sus padres, parece una ofrenda de lo único que esa familia tiene: un hijo, al que se entrega nuevamente a esa misma tierra reseca y árida (Fig. 8).

Es lo que ha retratado y denunciado Pedro Casaldáliga (1928-2020), un obispo que trabajó en el Mato Grosso, al referirse al campesino sin tierra y a los pueblos indígenas en su carta pastoral el mismo día de su ordenación episcopal el 10 de octubre de 1971, como administrador apostólico de la Prelatura São Félix do Araguaia que él mismo fundó:

A Maior parte do elemento humano é sertanejo: camponeses nordestinos, vindos diretamente do Maranhão, do Pará, do Ceará, do Piauí..., ou passando por Goiás. Desbravadores da região, "posseiros". Povo simples e duro, retirante como por destino numa forçada e desorientada migração anterior, com a rede de dormir nas costas, *os muitos filhos*, algum cavalo magro, e os quatro "trens" de cozinha carregados numa sacola" (1971,

<sup>244</sup> La *série Retirantes* (paneles) está compuesta por cuatro obras definitivas más 7 estudios. Las obras definitivas son *Retirantes*, *Enterro na Rede* y *Criança morta*, las tres de 1944, y *Criança morta* de 1945. Los estudios, fechados todos en 1944, son: *Menino morto*, *Duas cabeças*, *Cabeças*, *Enterro na Rede*, *Menino morto*, *Perna-de-Pau* y *Menino* (véanse los detalles de cada uno en <http://www.portinari.org.br/#/acervo/conjunto/15/detalhes>). En *Criança morta* de 1945, muy similar a la obra que comentamos, el padre tiene a la criatura muerta en sus brazos, y en su rostro se ven sus amplios ojos desorbitados. Los otros no muestran sus rostros, sino que se los cubren en claro signo de resignación ante la desgracia. Completa la triste escena un flaco perro, al que se le observan muy marcadas las costillas. El niño muerto tiene, al igual que aquel niño de *Retirantes*, el vientre abultado, en una clara deixis sobre la desnutrición.

<sup>245</sup> Mayra Moreyra Carvalho (2019) cita el texto de Rafael Alberti "Portinari (palabras y poemas)" de 1949, "que es la introducción al catálogo de una exposición que se realizó en Punta del Este en el mismo año", el cual comienza con las palabras "Pintamos horrores, Portinari, escribimos horrores, amigo" (2019, 759). Carvalho advierte en su artículo que, además de la amistad que unía a los artistas, "El problema que Alberti manifiesta en el fragmento y que comparte con Portinari es justamente *cómo reaccionar estéticamente ante esta solicitud del tiempo sin hacer concesiones que afecten la arquitectura y la calidad de la obra de arte*" (759, cursivas nuestras). Garramuño, como lo hemos indicado, hace el mismo planteo varios años antes en su lectura comparativa entre la novela de Ramos y *Retirantes* de Portinari, desde la particular visión que asumen los artistas de una modernidad a la que Garramuño denomina "disfórica". Y es la misma preocupación que asume Portinari en su conferencia de 1947 al tratar de conciliar lo que denomina sensibilidad artística con sensibilidad colectiva.

4, cursivas nuestras).<sup>246</sup>

En efecto, en la obra de Portinari se observan casi siempre niños, y cuando se representan familias, estas llevan muchos niños. En *Retirantes* (1944), por ejemplo, la pintura representa una familia con cinco hijos, de los cuales dos van en brazos, están escuálidos y uno de ellos desnudo. Entre los restantes, uno tiene el abdomen abultado, signo inequívoco de la desnutrición.



Fig. 8. *Criança morta* (1944) de Candido Portinari. Óleo sobre tela. 182 x 190 x 3,5 cm. Acervo del Museo de Arte de San Pablo (Brasil) bajo el número de inventario MASP.00326. Adquisición: Donación Assis Chateaubriand, 1948.

<sup>246</sup> Al citar esta misma Carta pastoral, Castro Brunetto afirma que “la carta se fecha de 2011 [sic]” (2020, 3) y renglones antes “en una carta pastoral de 2011 define así este fenómeno”. Creemos que el error en el que incurre el investigador, esto es, ubicar la carta pastoral en 2011 cuando fue en realidad pronunciada en 1971, se debe al sitio de internet consultado, en el que se fecha, también incorrectamente, la reproducción de la segunda parte de la carta el 19 de septiembre de 2011. El sitio en cuestión, que el mismo investigador aporta, es <https://direitoshumanosmt.blogspot.com/2011/09/pedro-casaldaliga-carta-pastoral-28.html>. Lo que argumenta en los párrafos posteriores a esta mención pierde valor debido a este desfase cronológico importante. Sin embargo, más allá de este lapsus, lo que prima tanto en este investigador como en la misma Carta pastoral es el señalamiento de que, a pesar del paso de los años, los migrantes nordestinos siguen sufriendo las mismas penurias ante una evidente falta de políticas públicas que tiendan a sacar de esa situación a la sociedad brasileña y mejorarles su calidad de vida.

Esa misma imagen, del niño famélico, desnutrido, ya muerto, ocupa el centro de la escena de *Criança morta*, en la que la muerte temprana cobra evidente centralidad temática, aun cuando esté enmarcada en una temática mayor, el de los migrantes, arrojados a un éxodo que tiene como una de las causas la sequía y el hambre, aunque no sean estas las únicas. Además, afirma Tiago da Silva Coelho (2010), la evidente falta de políticas públicas, opinión coincidente con la de Graciliano Ramos de “A propósito da seca”, puesto que el drama del migrante es un problema social:

La serie Retirantes es una cara del país, es también una pintura-denuncia, es la sensibilidad del pintor usada para denunciar la cruel realidad del país, es una imagen que permanece para la historia, para el historiador. (3)

### 8.3.2. *Niñez y cronotopía de la lucha por la vida: los niños y el sentido social del arte*

La representación de niños en las pinturas de Portinari es continua a lo largo de su carrera. Moyra Carvahlo (2019), al referirse a la exposición en 1947 en Buenos Aires, señala que Portinari pone el acento no solo en aspectos técnicos, propios de su pintura, como la deformación de los cuerpos, sino también en “la elección de protagonistas infantiles, problematizada por la figuración esquelética de esos niños, por sus miradas tristes, sus ropas largas, su soledad y abandono” (763). En la misma línea se pronuncia Laura Isola (2004) al afirmar que en estas pinturas “hay un estilo definido, que se aleja, conforme pasan los años y que se verifica en esta misma sala [se refiere a la exposición en la Fundación Proa de Buenos Aires], del surrealismo y el cubismo a la Bracque de los primeros años europeos” (12). Es de suponer, entonces, que durante la década de 1940 hubo en Portinari una particular preocupación en la representación de niños y de lo que, según él auscultaba en la sociedad de su tiempo, estos sufrían. En este conjunto, que recupera múltiples expresiones y situaciones vividas por los niños, el motivo del niño sufriente afirma el compromiso del artista por los problemas de su tiempo, como el caso que ahora revisamos. Esta presencia de los niños se afirma en pinturas clave como *O último baluarte – A ira das mães* (1942), *O massacre dos inocentes* (1943) y *A justiça de Salomão* (1943), que son parte de la Serie Bíblica (Rádio Tupi de São Paulo), compuesta por ocho obras definitivas más trece estudios.<sup>247</sup> En los lienzos mencionados, si

---

<sup>247</sup> Los detalles técnicos acerca de las obras de Portinari mencionadas en este trabajo han sido extraídos de la página oficial del *Projeto Portinari*, accesible en línea a través del enlace <http://www.portinari.org.br/#> (22.06.2021)

bien referidos a un hipotexto claramente identificable, de procedencia bíblica como lo indica el nombre de la serie, la fuerza de la sensibilidad artística de las obras está puesta en las expresiones de los niños, más que en el aspecto temático con el cual se relacionan. En *O último baluarte* se observan solo los rostros de los niños, protegidos por madres que muestran su fiereza frente a una amenaza informe. Esa amenaza, que puede leerse como amenaza de muerte, se hace expresión tangible en *O massacre dos inocentes*, motivo de amplia difusión en el arte, y se insinúa terrible en la decisión de Salomón, cuando, frente a la disputa por un niño vivo reclamado por dos madres, este pide una espada y ordena dividir al niño vivo por la mitad (1 Reyes 3, 16-28). La escena, de larga tradición iconográfica, muestra la abnegación y el amor maternales de una de las mujeres, frente a la amenaza cierta de que su hijo sea asesinado por el rey Salomón. Vistos los lienzos en perspectiva, estamos convencidos del interés peculiar de Portinari, al menos durante estos años de la década de 1940, por la niñez, la niñez desprotegida y sufriente, víctima de mezquindades y de una sociedad que les da la espalda, que se expresa en los primeros casos a través de hipotextos bíblicos, y luego, directamente, a través de la recreación estética de un conflicto humano, los migrantes, que lo interpelan éticamente. En este contexto, la representación del dolor, como fuerza viva de los sentimientos, no solo expresa la pérdida de una vida, sino que manifiesta particularmente la resignación ante lo que pareciera ser un destino marcado entre los migrantes: junto a la sequía, al éxodo obligado, a la pobreza y al hambre, la muerte temprana se yergue en un ícono de la desolación de un pueblo que, al decir de Castro Brunetto, “proviene de un pasado trágico en busca de un futuro incierto” (2020, 3). El motivo, entonces, del cadáver del niño famélico aparece en el lienzo en el marco de una cronotopía de la lucha por la vida, pero desde su otra faz, la de una lucha que ya se sabe perdida de antemano. Por eso, junto al cadáver que se muestra casi como en un rito de ofertorio hacia la tierra reseca, su familia llora lágrimas de piedras, resignada sobre un fondo árido de desierto y cielo. No es, por cierto, la misma lucha a la que nos hemos referido anteriormente (→ § 5.2.1., 5.2.2. y especialmente 5.2.3.), aunque las similitudes sean varias. En el párrafo sobre “Los desterrados y hambrientos” durante la guerra civil española hemos afirmado que los desterrados caminantes son en realidad enfermos famélicos que buscan el olvido y una sombra para el descanso en el camino. Esa misma imagen y en el mismo tiempo es pintada por Portinari. Pero, aunque las similitudes prevalezcan, hay una diferencia de carácter sustantivo, gravitante entre los nordestinos del Brasil y los republicanos españoles: la pintura representa en primer plano los efectos de aquellos desterrados caminantes famélicos, en la imagen inerte del cuerpo famélico del niño, que calla el romance español. En síntesis, no se trata del ofertorio de un niño ni de



un cuerpo, sino del ofertorio de un resto, tan seco como la sequía que los lanza en búsqueda de mejores condiciones de vida. Por ello, afirmamos que el lienzo de Portinari *Criança morta* tematiza la migración y, dentro de ella, incorpora el motivo del cadáver de un niño famélico en un marco cronotopizado por la lucha por la vida, aunque prevalezca el fracaso. Espacio y tiempo del lienzo, aquel árido e inerte, este inmóvil y vacío, configuran la escena de una pérdida: pérdida de una lucha, de una esperanza, de una vida, de la nada que llevan, iconográficamente señalada en el cuenco probablemente vacío que Portinari pinta apoyado en el suelo desértico y en ese “resto” que representa el cadáver del niño.

### 8.3.3. *Desplazamientos temáticos: un mismo problema en cinco artistas*

Llevaste tu camino de este mundo,  
pero dejaste el hambre... y anda nuestro.

*Juan Bautista Zalaçar*

Detrás de las huellas que permiten seguir el trasiego de un tema recurrente como el de las muertes tempranas, los desplazamientos temáticos también son constantes y alientan la búsqueda de puntos de contacto. Uno de ellos es el hambre, asociado estrechamente con la pobreza y con la niñez, en un trípede mortal que tiene como consecuencias horribles las muertes prematuras. Siempre enmarcados en el recorte del corpus que hemos propuesto revisar, el hambre es inherente a la pobreza, sea que esta haya sido generada por situaciones externas a la persona, como la guerra civil española, tal lo hemos visto en el capítulo 4, sea por la falta de políticas públicas en bien de los más desprotegidos, como lo hemos expuesto en el capítulo 6 y en este mismo capítulo. Se trata de un mismo tema que se expresa a través de varios motivos, cuya función de conectores intertextuales e interartísticos permite la relación y advierte de los desplazamientos temporales y espaciales de un asunto altamente tematizado.

Para exponerlo en términos cronológicos, el hambre y las muertes tempranas cobran notoriedad en la fase que hemos descrito a través de la presencia dominante del cronotopo de la lucha por la vida, es decir, el recorte que va desde 1936 a 1964. Sin embargo, la dupla hambre-muerte temprana rebasa este recorte y se acerca al siglo XXI sin cambios sustanciales aparentes. La primera muestra de esta relación temática la hemos visto en uno de los romances publicados en 1944 en el marco de la inmediata posguerra civil española. El poema “Los desterrados” es la expresión literaria de lo que el cuadro *Retirantes* de Portinari lo es en la



expresión plástica: los une una obligada migración, que en los pies hinchados y en el hambre prefiguran la muerte. No hay en el romance alusión expresa a la muerte temprana aunque sí en el horizonte de un más allá desconocido, del que solo se sabe que no será fácil escapar y en el que las muertes son una constante. Ese horizonte, al otro lado del Atlántico, se hace cadáver y restos en la pintura *Criança morta* de Portinari. Años más tarde, una idéntica geografía, así como un común destino, une a los emigrados españoles, a los migrantes brasileños y a los niños pobres del noroeste argentino, cuando el poema “Lucía Sánchez” afirma que la niña muere porque “Fue el hambre que los trigos desoyeron” (v. 4), pero también “Por el enorme olvido de los hombres” (v. 13), en una evidente coincidencia temática con la pintura de Portinari y con el romance de Serrano Plaja. La pobreza, madre de otras desgracias como el hambre, se insinúa nuevamente en el poema “El angelito” de Jorge Paolantonio en 1989, en el que se describe un “Blanco cordón de bocas pedigüeñas” (v. 5), habitantes fantasmales de “una tierra / empecinada en el salitre” (vv. 10-11). Y se propaga en el relato de Cerda Rodríguez de 2001 titulado “El hacha”, en el que los leñateritos son absolutos conoedores, aunque niños aún, de “los rigores de una vida de privaciones” (39), que encuentra carnadura en los pies descalzos, la ropa heredada demasiado grande para sus edades y porque “siempre andan llenos de cicatrices, raspones y costras enconadas, mocosos hasta decir basta” (38). Los pies descalzos, los harapos, el salitre de una tierra yerma, el hambre y el caminar hacia un destino de futuro incierto permiten asociar transversal y cronológicamente un romance escrito durante la guerra civil española (Serrano Plana, 1944), una pintura en el Brasil de Portinari (1944), un poema-elegía (Zalazar, 1965), un poema-naturaleza muerta (Paolantonio, 1989) y un relato de trazo sencillo y natural (Cerda Rodríguez, 2001). Cada expresión artística incorpora un motivo particular y genera un abanico de variaciones sobre un mismo tema, la niñez abandonada y pobre. Se trata de desplazamientos temáticos a partir de células germinales que llevan en su interior situaciones que están enraizadas en la naturaleza humana, esto es, a partir de motivos de recurrente aparición en el arte, a partir de la tematización de la niñez y, dentro de esta, de las muertes tempranas. Salvo el caso específico del romance español, las cuatro obras restantes tienen, además, como común denominador un espacio geográfico que pareciera unirlos en la desgracia y en la postergación permanentes. Se trata, como hemos adelantado al iniciar el capítulo, de obras de arte que comparten códigos culturales, en un tiempo y espacio comunes, y también de un destino común. En la última escala del recorrido analítico pondremos atención a dos cuadros del pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, quien logra profundizar aún más en la relación tripartita muertes tempranas-postergados-denuncia.

## 8.4. Oswaldo Guayasamín

Mi tendencia es profundamente humanista. Mientras haya un niño que se muera de hambre, yo seguiré siendo un hombre de izquierda, en defensa de este niño.

*Oswaldo Guayasamín*

### 8.4.1. Las nociones de “piel afuera” y “piel adentro” y sus series pictóricas

Hijo de un padre indígena y de una madre mestiza, Oswaldo Guayasamín se ha autodenominado y reconocido un “indio” y ha dado testimonio, en reiteradas entrevistas, de sus sufrimientos durante los primeros años de su escolaridad, debido a que sus compañeros no querían jugar con él ni compartir nada porque era un indio. Ha afirmado que esta es una de las causas por las que no ha aprendido ninguno de los juegos propios de la infancia y que suelen practicarse asiduamente en la escuela. Consciente de su origen, pero también de su persistente interés por pintar, desde temprana edad comienza una carrera que ha estado marcada por la búsqueda de equilibrio entre dos nociones que se definen dialécticamente y que él mismo ha denominado como “piel afuera” y “piel adentro”. Se trata de dos tipos de experiencias: la primera expresa aquello sobre el mundo que le ha tocado vivir; la segunda, más íntima, sus experiencias de niño, así como de todas las situaciones incidentales sobre su vida personal. Reconocido como uno de los más importantes pintores y muralistas de América Latina durante el siglo XX, junto a nombres como los de José Clemente Orozco y Diego Rivera, ha sido nombrado por la IX Cumbre Iberoamericana realizada en La Habana, Cuba, en 1999, como el “pintor de Iberoamérica”.

A propósito de una exposición retrospectiva de su obra, que tuvo lugar en el ex predio de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) en Buenos Aires, Argentina, una nota publicada en el diario *Clarín* del 18 de abril de 2009 afirma que “La pintura de Guayasamín está cada vez más vigente”,<sup>248</sup> al tiempo que lo reconoce como un “maestro del realismo y la

---

<sup>248</sup> La frase que citamos da título a la nota y son palabras de su hijo Pablo Guayasamín, a quien se entrevista en esa oportunidad. La nota está disponible en internet a través del enlace [https://www.clarin.com/sociedad/pintura-guayasamin-vez-vigente-0-SyElfcA6Fl.html?gclid=EA1aIQobChMI\\_aWNrZew8QIVCvezCh1JMQhOEAMYAyAAEgKGg\\_D\\_BwE](https://www.clarin.com/sociedad/pintura-guayasamin-vez-vigente-0-SyElfcA6Fl.html?gclid=EA1aIQobChMI_aWNrZew8QIVCvezCh1JMQhOEAMYAyAAEgKGg_D_BwE).

denuncia social”, afirmación que ejemplifica uno de sus hijos, Pablo, al referirse a la serie “Mujeres llorando” (1969), que pertenece al ciclo inspirado en las atrocidades durante la Guerra Civil española y en la que “podemos ver un paralelo con las madres palestinas. Y con las Madres de la Plaza de Mayo.” Guayasamín ha mostrado una particular sensibilidad por aquellos que sufren, por el dolor humano y, especialmente, por el dolor de las madres, que lo ha llevado a comprometerse y a mostrar su solidaridad con las Madres de Plaza de Mayo desde 1983, cuando Argentina todavía estaba bajo un gobierno totalitario y responsable de muchísimos modos de violencia hacia la sociedad civil, que iban desde la persecución y la supresión de la libertad de expresión al asesinato, pasando por el robo de bebés y las suplantaciones de identidades de los niños robados, tema del que la literatura ha ido dando cuenta a lo largo de los años en democracia, tal el texto clásico de Eduardo Pavlovsky (1933-2015) titulado *Potestad* (1985). Referimos a propósito estos datos porque en ellos se advierten tres aspectos concretos y recurrentes en la obra pictórica de Guayasamín: su compromiso con el mundo que le ha tocado vivir, el dolor de los desposeídos, sufrientes y postergados a partir de su propia experiencia de excluido, y la estrecha relación materno-filial, a través de la tematización de la ternura. Las tres series que pinta son la manifestación ampliada y en múltiples variaciones de estos tres aspectos. De hecho, en un video que recorre su trayectoria personal y artística, al referirse a sus etapas pictóricas, declara:

Primero lo que se llamó Huacayñán, “el camino del llanto”. Me recorrí toda América Latina por dos años, de pueblo en pueblo, de ciudad en ciudad, para conocer este continente, y de eso salió Huacayñán, el camino del llanto. Todo eso fue planeado cuando tenía digamos 25, 28 años o 30 años. Después, la Edad de la Ira, para mostrar toda la tragedia de nuestro siglo, y como si fuera una sinfonía, poner la última cosa de la ternura como el tercer movimiento de un entregamiento entre los hombres, de una manera de unirnos todos en la tierra. Entonces, todo eso fue planeado muy joven, y estoy cumpliendo todo este propósito, estoy cumpliéndolo ahora. Son tres sinfonías. Es una sola sinfonía que está haciéndose realidad día tras día, ahora que tengo tantos años encima mío. (CR La Chulla Historia, 2019, 11m43s a 12m11s)

Es decir, Guayasamín pinta Huacayñán como una sinfonía para expresar el dolor de los desposeídos, de los sufrientes y de los postergados. Algunos han querido ver en esta serie una manifestación de su supuesto indigenismo, que el mismo pintor ha negado. De hecho, en otra entrevista explica:

He hecho yo tres grandes colecciones. Después de unos siete años de trabajo intenso y de

recorrer toda América Latina por dos años, regresé a Quito con miles de dibujos e intenté el primer movimiento de una sinfonía sobre temas mestizos, temas indios y temas negros, que son los grupos humanos que viven en esto que hoy se llama América. Eran cien cuadros con el título de Huacayñán, el camino del llanto. Es la última vez que pinté grupos indios. No he vuelto a tocar el tema indio como grupo humano particular. He pintado indios desnudos, digamos, sin ropa, sin nada que sea de tipo folclórico. Su pensamiento, su actividad, *pero siempre sin ser indigenista*. Esto fue la primera experiencia. (Biblioteca Virtual Carlos D. Mesa Gisbert 1991, 14m24s a 15m28s. *Cursivas nuestras*)

Al prestar atención a sus declaraciones, es evidente que, junto a la preocupación ética de su arte, centrado en los sufrientes, hay una preocupación estética en igual medida, que se expresa no solo en la búsqueda de no caer en los *ismos* sino en la incesante creación de bosquejos, dibujos, borradores, que luego utilizará para la composición final de una serie.

Desde el punto de vista cronológico, se podría afirmar que, luego de una primera etapa de experimentación, coincidente con su estudio en la Academia de Bellas Artes, y hasta la primera exposición, le siguen tres series: “Huacayñán”, la “Edad de la Ira” y “La Ternura”, cuyo título original es “Mientras vivo siempre te recuerdo”, un homenaje a su madre. Cuando en reiteradas ocasiones ha sido interrogado por su obra, en todos los casos ha insistido en este tríptico, cada uno de los cuales constituye una serie, a los que habría que añadir los retratos y los paisajes y naturalezas muertas. Siuviésemos que señalar una correspondencia entre los tipos de pintura y sus conceptos de “piel afuera” y “piel adentro”, podría afirmarse, siempre bajo sus propias declaraciones, que los paisajes y las naturalezas muertas son expresiones de su ser más íntimo y, por ello mismo, corresponden al artista de “piel adentro”. Las series, en las que se conjugan no solo las observaciones y las opiniones del propio artista sino siempre miradas estas en relación con el mundo que le ha tocado vivir, se corresponden con el artista de “piel afuera”, ya que no es solamente la experiencia íntima del artista sino que esa percepción está atravesada por todo lo que lo rodea y que el artista denomina “el mundo que me ha tocado vivir”. En cuanto a los retratos, al pintarlos, se reconoce “un secretario de lo que miro” (Biblioteca Virtual Carlos D. Mesa Gisbert 1991, 18m20s).<sup>249</sup> Es decir, tempranamente el artista ha ideado un plan sobre la obra que deseaba realizar y, configurado ese plan, su tarea fue la realización y el perfeccionamiento técnico-temático. Por ello, Guayasamín suele diferenciarse

---

<sup>249</sup> Véase en esta misma entrevista, particularmente desde los 14m20s y hasta los 23m aproximadamente las opiniones que hemos sintetizado, parafraseándolo, sobre los tipos de pintura y la relación con el ser íntimo o el ser en relación con el mundo en el que habita.

de otros artistas con los que ha sido comparado, como Picasso por ejemplo, ya que, según él mismo se define, se parece mucho a un clavo que busca, mediante el movimiento iterativo del martillo que lo golpea, penetrar más profundamente en la naturaleza humana y en los temas sobre los que intenta expresarse, y no tanto en la multiplicidad de temas. Se trata, en síntesis, de buscar en la pintura la mayor profundidad posible sobre un tema. En este sentido deberían considerarse las múltiples variaciones que pinta sobre un solo aspecto, como el dolor de una madre o la ternura materno-filial. Se trata de múltiples golpes de martillo, figurativamente hablando, para que el clavo del entendimiento y de la emoción cale más hondo, hacia adentro del tema que el artista busca aprehender, que puede resumirse, en definitiva, en un solo hecho: la terrible violencia de un ser humano hacia otro. Ejemplo contundente y al mismo tiempo perturbador es el conjunto ya citado “Mujeres llorando”, siete lienzos que representan el sufrimiento del pueblo español durante la Guerra Civil española,<sup>250</sup> o “Los mutilados” (1976), ambos correspondientes a la serie La Edad de la Ira. Del vastísimo universo pictórico de Guayasamín, nos interesan dos momentos y dos cuadros: *Los niños muertos* (1941), correspondiente a la primera etapa, y *Ataúd blanco* (1955), perteneciente a la serie Huacayñán, puesto que en ellos hay una peculiar tematización de las muertes tempranas. En efecto, en cada uno de estos cuadros se recupera, en una síntesis temático-técnica, la fuerza de cada uno de los tres aspectos que hemos señalado antes como ejes de su pintura, esto es, su compromiso con el mundo que le ha tocado vivir, el dolor de los desposeídos e inocentes y, finalmente, frente a tanta miseria y dolor, una luz de esperanza en la ternura, expresada en la estrecha relación madre-hijo.

#### 8.4.2. “Los niños muertos”, otras víctimas colaterales

Durante la denominada Guerra de los Cuatro Días, un conflicto civil que tiene lugar en Quito, Ecuador, desde el 28 de agosto al 01 de septiembre de 1932, Guayasamín, con 13 años de edad, se entera de la muerte de su único amigo Manjarrés, una víctima colateral más entre cientos, de los enfrentamientos entre los bandos del gobierno liberal y de los rebeldes conservadores. Ese suceso temprano en la vida del pintor lo marca profundamente e inspira el cuadro titulado *Los niños muertos* (Fig. 9). Se dice que Manjarrés habría sido alcanzado por una

---

<sup>250</sup> En la descripción del conjunto pictórico que se ofrece en la página oficial de la Fundación Guayasamín se afirma que “Cada familia perdió un esposo, un hermano, un hijo. En última instancia, solían ser las mujeres las que quedaban para lamentar su ausencia. Es por esto que las formas de cada mujer se parece [sic] a la de un ataúd, mientras que sus expresiones demuestran las reacciones más comunes: dolor, angustia, oración, resignación” (Fundación Guayasamín, s.f.-a).

bala perdida.<sup>251</sup> La composición del cuadro, que reproduce la imagen de cuatro niños muertos y desnudos, desparramados en el suelo, en una evidente mimetización cromática entre cuerpos y tierra debido a la prevalencia de los colores ocres, recuerda al grabado N° 30 de la serie *Desastres de la guerra* (1810-1815) de Francisco de Goya (1746-1828), denominado “Estragos de la guerra”. Aunque en la pintura de Guayasamín no haya propiamente desmembramiento y mutilación de los cuerpos, el “desorden” compositivo ofrecido en la posición de los cadáveres y la ubicación invertida de uno de ellos, al margen izquierdo del lienzo, con la cabeza hacia abajo, admiten suponer probables relaciones de semejanza compositiva con el grabado de Goya, en el que se observan los cuerpos en similar posición y la figura de un niño muerto con la cabeza invertida, junto al cuerpo de su madre. El cuadro de Guayasamín también recuerda, de modo particular, al detalle de la madre que sostiene a su hijo muerto entre sus brazos, ubicado en el margen izquierdo del *Guernica* (1937) de Pablo Picasso (1881-1973). Estas huellas, en el sentido derrideano, aunque extrapolado aquí al ámbito de las artes plásticas, favorecen la suposición de que, ya sea en el aspecto compositivo, ya en el nivel temático, ya en ambos, habría



Fig. 9. *Los niños muertos* (1941) de Oswaldo Guayasamín. Óleo sobre tela. 98 x 138 cm. Fundación Guayasamín.

<sup>251</sup> “Este cuadro describe un hecho que marcó muchísimo la vida de Guayasamín. Cuando tenía 13 años sucedió en Quito la llamada “Guerra de los Cuatro Días”, donde su único amigo, Manjarrés, se vio alcanzado por una bala perdida. Esta muerte sin sentido de su entrañable amigo dejó una huella profunda sobre las consecuencias de la violencia del hombre” (Fundación Guayasamín, s.f.-b).

un caso de contacto entre esta pintura de Guayasamín con los maestros españoles mencionados. En una entrevista en la que se habla de su estilo pictórico, Guayasamín se expresa en su apreciación justamente acerca de Goya y de Picasso, en el contexto de su viaje a los EE.UU. en su temprana juventud, aunque confiesa también su deuda con Orozco:<sup>252</sup>

Hablo de El Greco, de Goya. Bueno, Goya sí me imprime un pensamiento muy..., no, no, no propiamente la pintura de él aunque es conmovedora ni tampoco los grabados pero sí su posesión [sic, aunque por el contexto se refiere a “posición”] de artista frente a una realidad. Es decir, los *Desastres de la guerra*, los *Proverbios*, los *Caprichos* son fruto de la invasión francesa a España. Es decir, deja grabado sin ser historicista ni mucho menos, deja grabado un incidente que le provoca a él una reacción plástica tremenda. Ese ejemplo es, para mí, muy vital. *No tengo nada que ver con la pintura de Goya* pero este ejemplo personal de él me conmueve profundamente. (Biblioteca Virtual Carlos D. Mesa Gisbert 1991, 13m26s-14m14s. *Cursivas nuestras*)

Y sobre su relación pictórica con Picasso, frente a la intervención del entrevistador, quien pregunta “Hablando del *Guernica* de Picasso, ¿digo un disparate si ese es un cuadro muy muy próximo a la pintura de Guayasamín?”, este responde:

Hace unos años sí, digamos, cuando, cuando era otra vez joven, no? Porque siempre estos grandes, estas grandes obras conmueven, no? (...) *Nací a la pintura* con Orozco, con El Greco, *con Goya sobre todo*. (Biblioteca Virtual Carlos D. Mesa Gisbert 1991, 8m14s-8m38s. *Cursivas nuestras*)

Es decir, Guayasamín quiere dejar en claro que una cosa es la etapa temprana, de aprendizaje, en la que sí admite haberse “conmovido” con un estilo en particular (aunque en algunas entrevistas se refiere literalmente a la recepción de “influencias”); de ahí la expresión “nacé a la pintura”. Pero se identifica más con la actitud de cada artista frente al mundo que le ha tocado vivir a cada uno de ellos (lo que, en su caso personal, suele denominar “piel afuera”) y cómo eso mismo ha quedado reflejado en su arte, razón por la cual, al referirse a Goya, habla de “reacción plástica tremenda”. Atento, en definitiva, a sus palabras, no se podría hablar de un contacto estrecho entre los estilos pictóricos de Goya, Picasso y Guayasamín ni tampoco

---

<sup>252</sup> “Yo aprendí a pintar el fresco, Orozco me enseñó a pintar el fresco en 1943. Tuve una primera admiración para él muy grande y casi toda la pintura de mi juventud está marcada por su presencia. Esto es para mí muy valedero decir. [...] Y mi admiración a Orozco en mi juventud es precisamente porque es el más plástico de todos de este conjunto de pintores mexicanos: Rivera, Orozco, Siqueiros. [...] Yo siempre he considerado que *El hombre de fuego* de Orozco (...) para mí es comparable, ni más ni menos, digamos, en otra medida, a *Guernica* de Picasso.” (Biblioteca Virtual Carlos D. Mesa Gisbert 1991, 5m51s-8m06s)

de contacto específico entre los cuadros mencionados, sino solo admitir la conmoción plástica que la pintura de estos artistas tuvo en su juventud.<sup>253</sup> Sin embargo, y más allá de su propia opinión, muchas veces, si no contradictoria, sí ambigua, en la que claramente intenta eludir probables alusiones a la presencia de elementos plásticos o técnicos de otros pintores en su arte, el motivo del niño muerto que aquí nos ocupa, en posición invertida, arrojado en el suelo, desparramado, está presente en las obras mencionadas de los tres artistas, en un idéntico contexto de producción y en un evidente impacto en su modo de ver el mundo. Un mismo suceso pavoroso (la Guerra de la Independencia Española en Goya, la Guerra Civil Española en Picasso y la Guerra de los Cuatro Días en Guayasamín) es el disparador que conmueve profundamente al artista, que decide crear una obra de arte. Esta obra, inspirada en aquel suceso, opera como condensadora de expresiones y concepciones diversas de dolor, según el contexto histórico en el que se produce y manifiesta, y es su modo de expresión. La vinculación entre las obras es posible porque en ellas hay un motivo específico común, el cual permite enlazar diferentes textualidades y temporalidades y colabora como nexo y conector entre ellas. En el caso que referimos, el motivo temático, que iconográficamente está ubicado en un mismo lugar y con características muy similares de composición y distribución plástica en las tres obras, contribuye a fortalecer la estrecha vinculación entre las obras, temática y técnicamente. Entre las diferencias con respecto al cuadro de Guayasamín, hay un elemento clave: la ausencia de la madre que abraza a su hijo muerto. Es probable, aunque nuestro grado de suposición no encuentre aún apoyo en datos contundentes, que esta ausencia opera como un signo de la orfandad de Manjarrés, orfandad a la que, sin este nombre, se ha referido constantemente

---

<sup>253</sup> “El Greco influyó en mi pintura, plásticamente, como toque de pincelada, como toque de espátulada, como angustia y tal, sí. Pero Picasso me interesa, me interesó muchísimo más como el hombre enfrentando a su mundo, al mundo que le rodea. Es la actitud de Picasso la que me interesa, no tanto su pintura, porque creo que hago otra cosa diferente [en este momento responde a la denominación que se hizo de él como ‘el Picasso de América’]. Además tenemos un planteamiento muy distinto. Picasso es un hombre que su poder de captación le hace como una gota de aceite que se extiende en un papel. Él conoce, quiere conocer todo, entrar en todo. Y entra, y descubre cosas y maravilla al mundo con sus colores, con sus texturas, con sus formas completamente diferentes a todo lo que se había hecho antes en pintura en el mundo. Pero yo creo que soy, humildemente, todo lo contrario. Es decir, una especie de clavo, y en esto es el carácter muy indio, de no extenderme a nada, de penetrar más duramente, más golpeantemente [sic] adentro de las cosas, a la raíz de las cosas, antes que extenderme a nada.” (LalululaTV 1976, 20m58s-22m39s). Beatriz Vignoli, en un artículo publicado en Rosario/12, la versión publicada en esa ciudad del diario Página/12 (03.07.2018) refiere que se ha llamado a Guayasamín el “Picasso ecuatoriano”. La nota se refiere a la muestra en el Museo de la Memoria, en ocasión de cumplirse los 99 años del nacimiento del pintor. Es llamativa la afirmación con la que se cierra la nota porque resume una doble faz del artista que no suele aparecer prácticamente en ninguna referencia sobre él: “La historia detrás de estas enternecedoras obras es una mezcla de luces y sombras. Según cuál biografía se consulte, se encontrará al niño que preparaba sus primeras témperas con la leche de su madre o al marido golpeador de la madre franco-belga de sus tres hijas artistas”. Véase la nota completa, titulada “Guayasamín, entre la ira y la ternura”, en el siguiente enlace [https://www.pagina12.com.ar/125797-guayasamin-entre-la-ira-y-la-ternura?gclid=EAIaIQobChMI\\_aWNrZew8QIVCvezCh1JMQhOEAMYAiAAEgJKofD\\_BwE](https://www.pagina12.com.ar/125797-guayasamin-entre-la-ira-y-la-ternura?gclid=EAIaIQobChMI_aWNrZew8QIVCvezCh1JMQhOEAMYAiAAEgJKofD_BwE).



Guayasamín al relatar la muerte de su madre, quien fallece muy joven, cuando apenas tenía 36 años. Específicamente sobre Manjarrés, en otra entrevista concedida en 1976 al programa de la televisión española *A fondo*, se refiere a su amigo asesinado en estos términos:

Se llama Manjarrés. Era criado de una casa grande. De lo que llamamos allí (Ecuador) casa grande, de gran familia. Hubo una guerra en Quito, que se llamaba Los Cuatro Días, en que murieron cientos y cientos de personas. Este amigo mío era la persona que me acompañaba en mis... a la montaña, a ver lo que hacían las hormigas, a conocer la profundidad de los volcanes cercanos, a ver cómo crecían las plantas. Faltábamos de la escuela para ir a la biblioteca, por ejemplo. Este amigo entrañable, en un momento después de que se terminó estos cuatro días de masacre, le fui y le encontré muerto, inmensamente hinchado y verde azul, y cuando vi eso dejé de creer en muchas cosas, porque los niños no pueden morir, no deben morir. Y pinté un cuadro como *Los niños muertos*. (LalululaTV 1976, 16m06s-17m11s)

En síntesis, la obra *Los niños muertos* incorpora iconográficamente el motivo del niño asesinado, tirado en el suelo, desparramado, en el marco de un suceso bélico. Se trata de otra versión del cadáver como resto, como desecho. Como tal, el motivo encuentra dos antecedentes plásticos muy claros: en un detalle de *Guernica* de Picasso y en un grabado de Goya, “Estragos de la guerra”, ambos artistas con los que Guayasamín ha encontrado puntos en común, más allá de las distancias que él mismo también se ha ocupado de señalar. Un mismo motivo plástico que condensa un similar dolor y una reacción común en tres artistas, que está por arriba de las temporalidades y estéticas de cada uno de ellos. Se trata del desplazamiento de un motivo de evidente funcionalidad temática desde 1810 a 1941.

#### 8.4.3. *Ataúd blanco: cuerpo ausente, silencio y resignación*

Firmado en 1947, *Ataúd blanco* (Fig. 10) suele fecharse, en la mayoría de los sitios web sobre Guayasamín, en 1955, año en el que, con este cuadro, gana el Gran Premio de la III Bienal Hispanoamericana de Arte, celebrada en Barcelona, España. La iconografía del cuadro es simple. Una línea horizontal precisa divide en dos el lienzo. Arriba, un cielo negro-azulado, con algunas nubes; abajo, la imagen de tres mujeres sentadas y descalzas, vestidas con un atuendo que simula una mortaja, con sus cabezas cubiertas y apoyadas sobre una de las manos o sobre uno de los hombros, en clara postura de resignación. A sus pies, un ataúd blanco, pequeño, decorado con un tipo de papel brillante con el que se envuelven los cigarrillos, de



Fig. 10. *Ataúd blanco* (1955) de Oswaldo Guayasamín. Óleo sobre lámina de plata, táblex. Firmado, 1947. 96 x 137 cm. (Colección artística Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo - AECID).

color plateado.<sup>254</sup> Son mujeres indias, de piel morena, que, con los ojos cerrados, acompañan al niño muerto que descansa dentro del ataúd. El cuadro pertenece a la serie *Huacayñán*, cuyo significado metafórico es el Camino del Llanto. Este término quichua significa “ojera por donde caminan las lágrimas”. También significa “rutas de llorar” y, aplicado en un sentido cristiano, admite el sentido de “calvario”, según explica el mismo Guayasamín en una entrevista (*Oswaldo Guayasamín a fondo*, 1976). La serie *Huacayñán* está compuesta por 103 cuadros, subdividida en tres partes, cada una destinada a una época: la de los indios, la de los mestizos y la de los negros. A ellas se suman dos retratos, uno de su padre y otro de un ayudante que Guayasamín tenía y, finalmente, de un autorretrato. Aproximadamente la serie comprende un periodo que va desde 1947 a 1951, luego de un largo viaje que el pintor hace por toda América Latina. *Ataúd blanco* integra la sección destinada a los indios.

La imagen representa a tres mujeres que, resignadas, guardan silencio junto al cuerpo del

<sup>254</sup> “Retrata la terrible situación en que una familia debe enterrar a su hijo. Era costumbre en esas épocas que a los niños se los enterraba en ataúdes de color blanco, simbolizando la pureza de sus cortas vidas. Así mismo [sic], estos ataúdes se decoraban con pan de oro. Sin embargo, las familias indígenas al no tener los recursos para tal decoración, lo realizaban con el papel brillante de las cajetillas de cigarrillos.” (Fundación Guayasamín, s.f.-c).

niño muerto. Hay en ellas algunas actitudes similares a aquellas de la serie “Mujeres llorando”. Ambos conjuntos reúnen mujeres atravesadas por una pérdida común. En este caso, un niño muerto, en aquellas un hijo o un marido o un hermano. Pero la expresión de sus rostros y la presencia o ausencia de llanto señalan una actitud distinta frente a la muerte. Estas mujeres indias no lloran, a pesar de que la crítica especializada suele considerarlas “plañideras” (Blanco Conde 2016, 160). Son portadoras de una resignada tristeza, expresada en los ojos cerrados, el rostro sostenido entre sus manos y el silencio, que recuerdan a aquella esclava mulata de nombre Ana, a quien se le muere su hijo, resucitado luego por la Virgen, según hemos visto antes, al referirnos a las muertes tempranas en la miraculística mariana (→ § 3.3.1. y más específicamente § 3.4.1.3.). Aquella, esclava y mulata, no tenía permitido hablar, razón por la cual, según el relato del milagro, apela a lo único que puede hacer, llorar. Las mujeres de *Ataúd blanco* no lloran ni hablan. O, para decirlo de otro modo, hablan con el silencio, manifestación que traduce una actitud frente a la vida y una realidad sociocultural marcada por el estatus de indígenas, de pobres, de postergados. Aquí se distancian de “Mujeres llorando”, a través de las cuales Guayasamín señala siete modos de expresión de la fuerza viva de los sentimientos, que van desde la resignación a la oración y desde la angustia a la súplica y a la pregunta por un porqué. En ambos cuadros se expresa la tragedia humana: en la serie, el sufrimiento del pueblo español en el marco de la Guerra Civil; en *Ataúd blanco*, la incomprensible muerte prematura, la de un niño muy pequeño, cuya pureza está explícitamente señalada en el color blanco del ataúd, que imprime al lienzo un punto clave de focalización visual que busca evitar la dispersión. Se trata de fijar la mirada en un motivo que concita centralidad temática y compositiva: la muerte temprana. En cuanto a la estructura compositiva, llama la atención que *Ataúd blanco* suela reproducirse y analizarse como una pintura aislada, que no habría sido parte de una serie, estilo reconocido y asiduo en Guayasamín. Echa luz al respecto María Blanco Conde (10.03.2020), conservadora de la colección de arte de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), quien, en el blog oficial de la Biblioteca de la Agencia, asegura que

el reconocimiento en España a su gran trayectoria artística comenzó en Madrid a través del Instituto de Cultura Hispánica cuando su tríptico, del cual solo se conserva la tabla central, titulada *El ataúd blanco*, ganó el Gran Premio de Pintura en la III Bienal Hispanoamericana de Arte, celebrada en Barcelona en 1955.

El mismo dato ya lo había aportado la misma experta en el catálogo de la *Colección Artística*

de la *Agencia Española de Cooperación* (2016), en el que le dedica un comentario específico a este cuadro. Allí asegura que la obra “corresponde a la tabla central del tríptico de la *Muerte* del tema indio (las otras dos se encuentran en paradero desconocido)” (160). Blanco Conde, en el mismo lugar, da una descripción iconográfica del cuadro que nos interesa retener, razón por la cual la citamos *in extenso*:

Las plañideras delante de un ataúd blanco ante un fondo de paisaje casi inexistente son un motivo recurrente en la pintura de Guayasamín desde sus comienzos como pintor, que, calificado como artista expresionista, al tratar temas de realismo social, refleja el dolor y la miseria de la humanidad, hundiendo sus raíces en su memoria. Cuerpos geometrizados, su plástica se basa en la figura humana, en reflejar su denuncia ante las injusticias sociales. Es un observador de la realidad racial. El tema indio se caracteriza geográficamente por las montañas andinas, los páramos, las sequías y los terremotos que asolan la región. La escena es triste, habla de muerte, de dolor y acorde con ellas van los colores empleados de una manera sobria: blanco, gris, ocre, empleando un dibujo nítido y bien delimitado que encierra a las figuras que, además, parecen inmóviles sobre esos fondos cuadrados a modo de volúmenes planos que, simbólicamente, les impiden salir de esa situación, mínimos rasgos, muy angulosos y esquematizados como en las cerámicas precolombinas. Las tablas laterales se titulaban *Silencio y Meditación*. (2016, 160)

Al conocer por esta descripción los títulos de los cuadros perdidos, queda más clara la relación que establecemos entre la actitud silenciosa de las mujeres, un modo sin estridencias de “gritar” el dolor, al tiempo que nos apartamos de la consideración de Blanco Conde de considerarlas “plañideras”. Aun cuando en esta escena, típica del ritual del velorio del angelito, sea muy probable que haya “lloronas”, creemos que no hay elementos iconográficos suficientemente claros que permitan esta afirmación. La postura de las mujeres, los ojos cerrados, en actitud meditativa, apuntan hacia otro sentido. Se trata de un modo típicamente aborígen latinoamericano de asumir una pérdida, una muerte, esto es, de asumirla a través del silencio, un modo sin estridencias de “gritar” el dolor, y de la meditación, esa otra forma de buscar en las desgraciadas consecuencias, aquí la muerte prematura de un niño, las causas probables de tales sucesos. Esta presunción de sentido que postulamos encaja con el modo de *estar en el mundo* del aborígen latinoamericano (Kusch 2007) y hace pensar en una relación de armonía compositiva con las tablas perdidas, cuyos títulos dan dirección al conjunto: *Silencio y Meditación*. Al mismo tiempo, *Ataúd blanco* adelanta un tema vertebral en Guayasamín, que volverá a tratar años después a través de la serie “Mujeres llorando”, apreciación en la que

coincidimos con Blanco Conde, para quien este cuadro representa

Plañideras amortajadas por el luto, mujeres que se recortan en el paisaje, inhóspito y deshabitado para que el espectador no se distraiga en la anécdota, sin interés por la tercera dimensión y la profundidad, anticipo de su serie titulada *Mujeres llorando* de 1969. (2016, 160)

Aunque los pocos elementos que componen el cuadro evitan la distracción y se centran en el ataúd y en las mujeres “amortajadas por el luto”, el motivo del ataúd blanco, típico elemento en el ritual de la muerte y del velorio del angelito, es una variante del motivo del cuerpo ausente, que hemos visto ya en el motivo de la cuna vacía. Se trata de la representación de una ausencia, materializada en el vacío de la cuna o en el ataúd cerrado, que traduce un modo pudoroso de expresar el dolor.

En ambos cuadros, finalmente, la centralidad de las muertes prematuras se obtiene a partir de una economía iconográfica, que evita la dispersión atencional y focaliza de forma puntual en la niñez y la muerte, ya sea como representación de una víctima colateral, ya como el oxímoron de un silencio que grita, patentizado en la actitud de las mujeres enlutadas. El primer caso puede inscribirse en la segunda fase, a la que hemos denominado “cronotopía de la lucha por la vida”, alineada con casos similares analizados en el capítulo 5, en los que las textualidades –allá de palabras, aquí de líneas y colores– fusionan arte y militancia, es decir, estética y ética. La segunda pintura, sin dejar de ser parte de una misma cronotopía, señalada en la lucha diaria de una comunidad pobre, y revelada en esos papelitos plateados del ataúd pobremente adornado, da lugar prioritario a una cronotopía de la sacralidad, en la que la actitud resignada de las mujeres frente a la muerte se une a la cruz dibujada en la tapa del ataúd, símbolo por excelencia del cristianismo, y permite entender el cuadro como síntesis de un largo proceso de sincretismo.

### **8.5. Recapitulación**

Al iniciar el último capítulo, dedicado a la tematización de las muertes tempranas en la pintura latinoamericana, nos hemos propuesto la identificación de motivos que refieren este tema en cinco cuadros de tres artistas de reconocida trayectoria. El punto de partida ha sido seguir las huellas de motivos que, presentes en la literatura, se visualizan en la pintura, sin perder de vista que nuestra perspectiva siempre ha tenido como norte las muertes tempranas como tema central y los presupuestos teóricos y metodológicos de la literatura como campo

disciplinar. En este marco, hemos buscado explicar el trasiego de motivos comunes a ambas ramas del arte, a partir de códigos culturales compartidos. De allí la elección de artistas plásticos latinoamericanos.

El primer momento, dedicado a dos obras de Frida Kahlo, ha estado destinado a mostrar cómo operan dos motivos en estrecha solidaridad temático-compositiva: el motivo del hijo malogrado y el motivo de la maternidad frustrada, a partir del cuadro *Henry Ford Hospital (La cama volando)* de 1932. En *El difuntito Dimas Rosas a los tres años de edad* (1937) hemos atendido al estudiadísimo motivo del velorio del angelito, a partir de la articulación de dos tradiciones culturales distintas, presentes en los objetos representados en el lienzo. Si bien hemos observado un evidente sincretismo cultural, se puede advertir la preeminencia de una concepción prehispánica de la muerte, de sus ritos y de sus prácticas, en la concepción estética de la artista. El segundo momento ha estado dedicado a analizar el cuadro *Criança morta* (1944) del brasileño Candido Portinari. Consciente del sentido social del arte, Portinari tematiza el drama de los migrantes y, en ese marco terrible que implica exilio, futuro incierto y migración obligada, el motivo del cadáver del niño famélico le permite conciliar una conciencia ética de la pintura sin desatender ni renunciar a los presupuestos de una preocupación estética que no quede subsumida en lo puramente temático o en lo circunstancial o anecdótico. El hambre y sus consecuencias, entre ellas la muerte temprana, canaliza las preocupaciones estéticas y éticas de Portinari y remiten, en el marco estricto de nuestro corpus, a una tematización compartida con cuatro escritores, tres de ellos procedentes del noroeste argentino. Se trata de una misma preocupación, un similar contexto sociocultural e histórico y una recurrente relación tripartita solidaria, tanto en textos literarios como en la pintura a la que hacemos referencia: muertes tempranas-comunidades postergadas-denuncia social. El camino que abre Portinari es ampliado en la obra plástica del ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, del que hemos analizado dos pinturas. En *Los niños muertos* (1941) se pone en formas y colores un drama profundamente humano, aunque también profundamente incomprensible: la muerte temprana como producto de la guerra. Una consecuencia colateral de esta es el niño muerto que inspira el cuadro. El motivo vertebral, el cadáver mutilado, desparramado y convertido en restos de un niño, concitó nuestra atención debido a su peculiar aparición en dos artistas con los cuales Guayasamín se ha mostrado cercano. Nos referimos a un grabado de Francisco de Goya y a un detalle dentro del *Guernica* de Pablo Picasso. En los tres, un mismo suceso terrible (la guerra) en diferentes épocas y por distintos motivos, se cobra la vida de un niño. Es el arte el que condensa estéticamente este suceso y lo denuncia de forma reiterada. En *Ataúd blanco* ([1947] 1955), finalmente, hemos

vuelto a poner en foco el motivo del cuerpo ausente, una de las primeras manifestaciones, también pictóricas, que dieron inicio al curso de este estudio, y de las actitudes de resignación y silencio como modulaciones del dolor. El cuadro señala también un insinuado sincretismo cultural, que comparte con *El difuntito Dimas* de Kahlo, y que hace de ambas obras una muestra de la coincidencia de dos vertientes culturales distintas en un solo tema común.

Se trata, en síntesis, de cinco pinturas en las cuales se puede observar la concordancia de motivos que, presentes en la literatura, encuentran eco en las artes plásticas y permiten relaciones, contactos y diálogos de un arte a otro, de una época a otra, de un contexto de producción a otro y, fundamentalmente, de una estética a otra, bajo una estela común, las muertes tempranas, y sus múltiples y variados modos de expresión.

## CONCLUSIONES

Los pilares sobre los cuales hemos propuesto y construido el camino recorrido han sido una abundante muestra de casos de ficcionalización de muertes tempranas en el campo literario, la ausencia de estudios sistemáticos y de conjunto sobre este tema a lo largo de la literatura en lengua española durante el siglo XX y las relaciones intertextuales e interartísticas que pueden reconstruirse, entre diferentes ramas del arte, en relación al tema abordado. Hemos tratado, en suma, de prestar atención a un área de vacancia sobre un tema ampliamente presente en diferentes artes y en variados contextos de producción. La vastedad de las muestras recogidas nos ha exigido pensar recortes que hicieran posible la indagación en un periodo acotado, y la posterior escritura de sus resultados. Habiendo dado término a la investigación, cuyo foco estuvo puesto en la tematización de muertes tempranas en la literatura, sus vinculaciones con la pintura y la cultura popular, es necesario una síntesis de los resultados obtenidos.

Una de las primeras preguntas que hemos enunciado ha sido cómo estudiar estas textualidades que refieren o tematizan muertes tempranas, formulación que requería de una mirada en profundidad, toda vez que, en muchos casos, hay que buscar en los textos más allá de lo evidente o explícito que estos mismos adelantan a través de sus títulos. Y lo ejemplificábamos con algunos de ellos, como “Niño muerto”, “Muerto al nacer”, “Nana del niño muerto”, u otros de denominación metafórica como “Mercedes en su vuelo”, “El angelito” o “Se me ha perdido una niña”, los que, a partir de una configuración estética sobre un tema difícil de enunciar, ponen en escena o explicitan algo sobre lo cual siempre es difícil denominar abierta y contundentemente: la muerte prematura, más aún cuando se trata de un hijo. El camino andado ha demostrado que en los textos y pinturas estudiados se advierten ecos de otros textos, de otras voces y de otros modos de nombrar lo inefable. Pero esos ecos no son las obras, literarias o pictóricas, en sí mismas, sino pequeñas unidades germinales, móviles y altamente versátiles, denominadas “motivos”, que, incorporados en una trama o en una metáfora, favorecen, gracias a su función de conectores intertextuales, el trazado de relaciones y conexiones entre dos o más textos, entre textos literarios y otros productos artísticos, en un diálogo siempre abierto a las sutilezas de los lenguajes, sean estos el literario, el plástico o el histórico-testamentario, tal los casos aquí estudiados. Por esto mismo, ha sido un reto la elección del campo teórico y metodológico para el análisis y la puesta en discusión del corpus, que nos permitiera, sin demasiados encorsetamientos, el examen amplio de las distintas textualidades, escuchándolas, y no tanto acorralándolas en etiquetas y definiciones.



Frente a este escenario, decidimos valernos de los aportes de la tematología, una subdisciplina dentro del amplio campo de los estudios comparados. Más allá de las dificultades, muchas todavía irresueltas, de este interesante campo disciplinar, sus principios y métodos nos permitieron asumir la investigación en un marco que incluye (y exige) la transversalidad teórico-metodológica, la interdisciplinariedad, una necesaria atención al campo histórico en el que se producen o circulan las textualidades, la apertura del canon y, particularmente, su eje puesto en el campo temático. En su conjunto, los principios y métodos de la tematología nos han sido de alta rentabilidad para el abordaje del corpus, rentabilidad que se ha podido observar y comprobar en cada uno de los capítulos anteriores. Si bien cada uno de ellos, desde el capítulo 2 al 8, incorpora una síntesis de las conclusiones obtenidas, y a las que enviamos para mayores detalles, enumeramos los resultados alcanzados que consideramos más relevantes.

En cuanto a la organización del corpus, la plástica transversalidad teórica de la tematología ha permitido amalgamar los conceptos de “motivo” y de “cronotopo” con la finalidad de agrupar textos, pinturas y otras manifestaciones procedentes de la cultura popular con armonía. Por ello, ante un corte longitudinal que abarca casi un siglo, propusimos cuatro fases, esto es, cuatro cortes transversales, cada uno de los cuales está caracterizado por un cronotopo dominante. Sobre el particular, ha quedado explícitamente anotado que no se trata de un cronotopo excluyente de determinada fase, sino dominante, es decir, que cada recorte incluye otros cronotopos, los que, en su posición de subsidiarios o secundarios, coadyuvan a la caracterización global de la fase, ampliando sus características. Además, debido a que el cronotopo es susceptible de ser tematizado, su uso como categoría organizadora del corpus no solo ha permitido caracterizar al conjunto sino, particularmente, dar cuenta de las prevalencias temáticas de este, y no tanto de los aspectos formales. De esta manera, la primera fase recorta un periodo que va desde 1916 hasta 1936; la segunda, desde 1936 a 1964; la tercera, de 1964 a 1989 y, finalmente, la última de 1989 a 2001. Las fechas, orientadoras y flexibles, dan cuenta de cambios de dirección en el campo sociocultural e histórico, como también en el artístico, ya sea de Argentina, de Latinoamérica o de España, según sea la procedencia del corpus analizado. Al hablar de cambios de dirección nos hemos referido a una predominancia, siempre discutible, ampliable, pero no innegable, en especial si las referencias son de carácter político-social. Por otra parte, la misma noción de corpus que hemos propuesto usar en el trabajo justifica que no analicemos exhaustivamente todos los niveles de cada obra artística, sino aquellos directamente relacionados con la serie discreta de rasgos que, presentes en un conjunto determinado de obras, permiten dar “respuestas a un problema” específico (Vera Barros 2011, 64). La distinción

tiene un carácter gravitante en la conformación de nuestro corpus, analizado dentro de los marcos del comparatismo y de la tematología, ya que técnicamente no se comparan obras ni se comparan temas, sino que se comparan rasgos que están presentes en una serie de obras. Esa serie, aquí clasificada a partir de un cronotopo dominante, es portadora de determinados rasgos, a los que hemos denominado motivos, que, en su función predominante de conectores intertextuales, favorecieron la comparación. En otros términos, como lo explica con claridad Gramuglio (2006), no se trata de comparar obras sino de identificar “un *tertium comparationis*, esto es, un tercer elemento externo a los que se comparan entre sí” (13). Esta función, la de *tertium comparationis*, la cumple el motivo, ya que, inserto en unas específicas obras de arte, le permite al investigador advertir, relacionar y cotejar sus rasgos peculiares, sus funciones dentro de un todo (la obra artística *per se*) y la movilidad y mutación que van ofreciendo a lo largo del tiempo. Sabiendo, entonces, que dos o más obras alojan dentro de sí un mismo motivo, la pregunta que guía al investigador no es tanto en qué se parecen estas sino cómo es el comportamiento y las funciones de determinados motivos insertos en ellas y, a partir de las respuestas obtenidas, tratar de entender esos procesos internos, funcionales, en relación con un determinado contexto de producción en el que las obras han sido creadas. Este último aspecto nos lleva a poner el acento en el carácter historicista de la disciplina, razón por la cual, antes de habernos ocupado de las obras y de sus características inmanentes, ha sido necesaria una contextualización histórico-cultural del contexto de producción. Para este propósito, debimos recurrir a una diversidad de categorías teóricas, muchas de las cuales son externas al campo del arte. Este camino ha implicado una mirada interdisciplinaria, que favoreciera entender las relaciones entre procesos internos y procesos externos a las obras artísticas (inmanencia y trascendencia, respectivamente). No se trata solo de la descripción de temas y motivos sino de la confluencia de varios aspectos que, en su conjunto, permiten sentir el pulso del arte y de sus funciones sociohistóricas y culturales, lo que este tiene para decir del contexto en el que ha sido creado, y evitar, de este modo, caer solo en líneas argumentales o en descripciones iconográficas más o menos ampliadas pero, en esencia, vacías. Al darle prioridad a la aparición de determinados rasgos en una serie de obras y no a la obra total hemos perforado los límites de cierta noción encorsetada y centralista de canon, ya consagrado, y hemos abierto el campo a nuevas textualidades. Así, junto a lo que la crítica especializada considera autores y/u obras canónicas (García Lorca y su *Romancero gitano* o Juan José Hernández y su obra cuentística, por ejemplo), incorporamos otros nombres y otros modos de entender el quehacer artístico, particularmente autores y obras de lo que suele muchas veces denominarse, con una

indisimulada ironía, literatura periférica. Insistimos: no ha sido el propósito en este trabajo discutir el alcance de una o varias nociones de canon, sino de valernos de esas pequeñas piezas móviles, los motivos, que permitieron reunir en un conjunto relativamente homogéneo desde el punto de vista temático, obras artísticas, sean estas canónicas, en vías de legitimación canónica o, como hemos tenido ocasión de mostrar particularmente en el capítulo 6, otras directamente exocanónicas.

Una dificultad que fue mostrándose en toda su complejidad a lo largo del análisis ha sido el problema de las denominaciones en torno a varios términos, desde la controvertida noción de “niño” o “niña” y a su consecuente relación con las muertes “tempranas” hasta las de infanticidio, filicidio y libericidio. Al hablar de muertes de niños o niñas, por ejemplo, no podíamos dar cuenta de los casos de mortinatos o abortos espontáneos, debido al lável y resbaladizo significado de “niño” y su relación con la entidad de sujeto de derecho que esta palabra incluye en un marco jurídico y social. Similar cuestión hemos tenido que zanjar cuando debíamos remitirnos a cortes etarios. Frente a esta situación, hemos propuesto la denominación “muertes tempranas”, a través de la cual estamos convencidos de que incluimos y atendemos una importante variedad de casos sin caer en maniqueísmos extratextuales. Y decimos “extratextuales” porque en ninguna de las obras de arte verbales analizadas se discuten ni se ponen en tela de juicio las nociones de niño o de hijo, sean estos nacidos o no natos. Ni tampoco la edad, sean estos de meses o adolescentes. En todos estos casos hemos decidido sostenernos en una escucha atenta de los textos y definir cada situación según la configuración estético-afectivo que aquellos construyen.

En cuanto al recorrido analítico, hemos combinado cortes metodológicos que incluyen, sobre un periodo longitudinal extenso, segmentos menores, cada uno de los cuales focaliza un área o un momento determinados. Así, sobre la línea temporal del siglo XX, tratamos obras de arte procedentes de España y de Argentina para los casos literarios, y Latinoamérica para la pintura. Esta combinación se focalizó en el trasiego de determinados motivos que encuentran una constante retroalimentación, a lo largo del tiempo, entre una y otra orillas del Atlántico, tal el caso, por ejemplo, del motivo del martirio. Y permitió, además, la incorporación de otras textualidades, de difícil clasificación, como es el caso de los milagros. La combinación de cortes metodológicos practicada incluyó un recorrido longitudinal, otro transversal (expresado en las cuatro fases), el de las afinidades personales (muerte y recuperación de la infancia en García Lorca) y los recorridos nacional (guerra civil española) y regional (noroeste de la Argentina). En síntesis, hemos buscado la variedad de enfoques, expresado en los cortes analíticos

mencionados, para explicar procesos textuales y extratextuales que permitieron enlazar temáticamente diversas textualidades entre sí, y estas con sus respectivos momentos de producción. Estos aspectos han sido explícitamente desarrollados a lo largo de los capítulos 1 y 2 y han permitido ordenar el recorrido, mostrar las características generales de cada fase y ejemplificarlas a partir de la presencia, en varias muestras del corpus, de motivos comunes. Uno de los resultados concretos ha sido advertir que, cuando se hace referencia a las muertes tempranas, los modos de nombrar el suceso ofrecen un interesante conjunto de denominaciones, que van desde el niño dormido, el niño resucitado, el niño asesinado y el niño abandonado, y se desplazan por otras expresiones como el cuerpo vivo y el cadáver, el cuerpo presente y ausente, el cuerpo cercenado, el cuerpo resucitado, el cuerpo dormido y el cuerpo desangrado. Estas últimas, que ponen el acento en el cuerpo, son expresiones que dan cuenta de una pérdida, de la que lo único tangible es un resto, un remanente de aquello que fue una integridad, ahora escindida.

La indagación microscópica que hemos realizado a partir del capítulo 3 recuperó uno de los motivos literarios e iconográficos de mayor desarrollo, tanto en nuestro corpus como en el arte en general: el motivo del martirio. Incorporado a una serie de textualidades atravesadas por la cronotopía de la sacralidad, este motivo aparece asociado íntimamente a un campo léxico y a un conjunto de textos que tematizan muertes tempranas y vida cristiana. En este marco, hemos examinado romances que ponen en escena niños o adolescentes que prefieren morir martirizados antes de renunciar a la fe. Una de las historias más ampliamente divulgadas en el recorte que analizamos es la de santa Catalina, en el que se combinan dos motivos: el del martirio y el del filicidio. Aspectos compositivos del romance, la notoria impronta de texto para ser recitado y las peculiaridades de la literatura popular que lo caracterizan ponen en segundo plano el sentido pavoroso que la misma historia cuenta. Se trata de un asesinato realizado por el propio padre de la víctima. El análisis minucioso de los romances permitió observar desde otra perspectiva la relación entre un modelo de vida cristiana y el asesinato de los propios hijos. Aunque no se trata de una tematización nueva, sí es diferente la mirada desde nuestro actual contexto de recepción de los textos. Por ello, ha sido necesario contextualizar la historia de Catalina, para evitar caer en lecturas ingenuas sobre un infanticidio, agravado por la relación paterno-filial de victimario y víctima respectivamente. En el mismo capítulo hemos atendido a la tematización de muertes tempranas en una colección testimonial en la que se incorporan milagros, atribuidos a la intercesión de la Virgen María. En estos, la incorporación de varios motivos imprime mayor riqueza a las muestras. Sin embargo, y dado el carácter peculiar de las

composiciones, ha sido necesario un doble camino de acceso a estas. Por una parte, una necesaria vuelta al pasado, particularmente a casos procedentes de la hagiografía y de la literatura hispanomedievales, lo que permitió constatar y nos faculta a afirmar la evidente vitalidad de motivos como el de la resurrección, el de la mujer estéril y, en particular, el motivo de la mediación, que se manifiesta a través de la imagen de la Virgen como *aquaeductus*. Por la otra, ha quedado demostrado que los milagros de la *Colección Larrouy*, fechados en Catamarca durante el siglo XVIII y dados a la imprenta a principios del XX, no pueden considerarse textos ficcionales. Si bien comparten con sus pares hispanomedievales características generales, los milagros de esta colección no conforman un corpus homogéneo y organizado sino que están diseminados a lo largo de documentos testimoniales y notariales. Este carácter de texto diseminado impide considerar al milagro como un texto ficcional, puesto que no se evidencia en cada una de las muestras estudiadas ni un propósito estético ni una conformación orgánica. Se trata, sin dudas, de un texto fronterizo, en tanto participa de varias tipologías textuales, tal como hemos explicado ya. Más allá de estas consideraciones sobre lo ficcional y lo genológico en torno al milagro, las muestras son un ejemplo de formas que transmiten y actualizan motivos de “*moyennes durées*”, en términos de Guillén (2005, 241). Que este tipo de motivos, tanto como el tipo de composiciones que los alojan, esto es, romances y milagros, aparezcan en la región NOA, afirma el carácter de ámbito geográfico e histórico que ha sido apto (y creemos lo sigue siendo) para la conservación y el reservorio de ideas, puntos de vista o visiones de mundo comunes al contexto hispanomedieval desde el que se han desprendido. Constatación que no resulta extraña, dadas las características sociohistóricas y culturales de la región noroeste de la Argentina, tal como lo hemos expuesto ya. En estas muestras peculiares, las muertes tempranas se expresan como un ejemplo moralizante, a través del cual se insta al cristiano a conservar su fe, a pedir perdón frente a alguna falta cometida y a saber que, entre los castigos divinos, uno de ellos es la muerte prematura de un hijo.

A partir del rastreo de las huellas del motivo del martirio, recuperamos y analizamos un caso puntual de la poesía lírico-narrativa de García Lorca. El “Martirio de Santa Olalla” nos permitió una triangulación entre los casos similares hispanomedievales, los casos conservados en los *Cancioneros* recopilados por Juan Alfonso Carrizo y la ficcionalización de una versión de procedencia popular sobre la santa que hace el poeta granadino, a partir de dos ejes: el martirio como motivo común y el fondo hagiográfico sobre el que se asientan los tres casos referidos. Hemos dejado explicitadas las diferencias entre ellos, así como sus particularidades. Pero el acceso a la poesía lorquiana nos ha permitido advertir, estudiar y afirmar que la alta tematización

y el interés constante del poeta por las muertes tempranas, rastreable y constatable a lo largo de su obra, no solo lírica sino también dramática, va configurando un aspecto que excede lo meramente temático. Se trata de una recuperación poética de la infancia, a partir de la utilización consciente de varios complejos motivicos que estructuran su lírica. En efecto, García Lorca configura el conjunto de poemas referidos a muertes tempranas a partir de cuatro complejos motivicos: “cuna-barca-ataúd”, asociado al viaje marítimo de los niños muertos; “alas-vuelo-viaje”, referido a la ascensión de los niños fallecidos; “agua-pozos-fuentes-estanques”, que centran la atención en las muertes por ahogamiento y, finalmente, los referidos a los niños martirizados y a aquellos que mueren o son velados en soledad. Pero lo que hace peculiar al conjunto lorquiano no es la tematización constante de muertes tempranas ni las evidentes variaciones formales sobre un mismo tema, sino la noción de infancia que propone. Estimulados por un artículo de Link, “La infancia como falta” (2014), especulamos que García Lorca propone una mirada sobre la infancia, no sobre los niños, que se traduce en la extrapolación de características individuales a casos generales. Es decir, no interesan, en definitiva, las vicisitudes que provocan las muertes sino las características asociadas a la infancia que portan los textos, a saber, la ingenuidad, la curiosidad, la serenidad, la entereza o el abandono y la soledad. Estas características, asimilables a la infancia en su poesía, permiten afirmar que el poema ejemplifica un caso específico e individual (ontogénesis), trasladable a casos generales y colectivos; en síntesis, a la humanidad (filogénesis). El cierre del capítulo 4 representó, además, el cierre de la primera fase.

El conflicto bélico que escinde España en dos a partir de 1936, y que termina con la vida de García Lorca, muestra un cambio abrupto en la tematización de muertes tempranas, así como en el uso de otros motivos que permiten aglutinar textos y miradas sobre las consecuencias de la guerra. Hemos mostrado cómo el cambio de perspectiva estética, impulsada indudablemente por los vaivenes políticos, sociales e ideológicos del momento, se nutre de una semiótica de la lucha, expresada en luchas físicas, luchas territoriales, luchas discursivas y luchas ideológicas. Los textos ya no se construyen alrededor de una cronotopía de la sacralidad, como en los casos anteriores, sino en una cronotopía de la lucha misma, atravesada por la urgencia, la denuncia y la apelación a la memoria, que ha encontrado no solo en textos poéticos sino también en el cartelismo y en el grabado algunas muestras que tematizan muertes tempranas. Ha quedado patente que la obra de arte ha funcionado en este contexto como un mecanismo condensador de expresiones y concepciones diversas del dolor, de la angustia y de la impotencia, en tanto las víctimas, entre ellas los niños, han sido víctimas

colaterales, de las que hemos podido mostrar más de cinco casos distintos, cada uno de los cuales responde a estrategias discursivas diferentes. Aquí ha sido fundamental que se prestara atención al romance como forma tradicional y popular que vehiculizó noticias y denuncias, partes de guerra y arengas, y se hizo, gracias a su plasticidad compositiva, el género más adecuado para estos propósitos, entre los cuales destaca la tematización de las muertes tempranas. El romance, no solo en su aspecto temático sino particularmente en su aspecto formal, ha funcionado como un condensador de las tensiones que el conflicto bélico primero, y un gobierno totalitario después, han generado. También hemos tenido que mirar, en la búsqueda del trazado de red de relaciones temáticas, hacia América Latina, donde incluso han repercutido, y con mucha fuerza, los ecos del conflicto bélico. Uno de los resultados ha sido encontrar motivos comunes entre el grabado, el cartelismo, los romances y una oda: los motivos de la escritura como arma de combate y del poeta soldado. El análisis de un poema de Cernuda se destaca en el conjunto porque aporta una mirada distinta y única alrededor de las muertes tempranas. Como ha quedado demostrado anteriormente, el poema ofrece un desplazamiento del sentido literal (muerte temprana *per se*) hacia un sentido simbólico (muerte temprana como actitud). Es decir, aunque el poema se titule “Niño muerto”, el sujeto al que se evoca es un joven y no hay explícitamente una puesta en texto de una muerte temprana. Cernuda centra la atención en la actitud del joven ante la inminencia de la muerte. Se trata de un hacerse niño para morir, de la poetización de una actitud frente al momento crucial y definitivo, a la que el poeta García Montero ha denominado actitud “pudorosa”. Para morir hay que mostrar entereza. Y para ello, hay que hacerse niño. En poemas de Ángela Figuera pudimos mostrar un caso poco común cuando se refieren muertes tempranas, tal el caso de la figura del mortinato, que aquí va ligado a la evocación maternal, a través de la cual el hijo, aunque muerto, sigue vivo en la memoria afectiva de su madre. Se trató de un desplazamiento doble: de la muerte del hijo a la evocación maternal y de la cronotopía de la lucha por la vida a la cronotopía de la memoria, esta última anunciada ya en el referido poema de Cernuda.

Al iniciar el recorrido microscópico por los textos en el capítulo 3 y hasta el 5, uno de los motivos de mayor vitalidad que nos ha señalado el norte en nuestras indagaciones ha sido el motivo del martirio. No ha sido el único, como ha quedado demostrado, aunque el que mayor presencia tiene en el conjunto de textualidades analizadas. Los tres capítulos conforman un grupo compacto en el cual la solidaridad temática (muertes tempranas), varios motivos comunes (el del martirio, el del sueño y otros asociados a estos) y una cronotopía prevalente (la de la sacralidad) han fortificado una red de relaciones semántico-formales que, creemos,

hemos podido explicar y demostrar con suficiencia.

El capítulo 6, al tiempo que representó una vuelta al punto de partida, esto es, a poner la atención en la literatura de la región NOA, inauguró una nueva fase y, consecuentemente, una cronotopía prevalente: la cronotopía del umbral. En este recorte hemos analizado textos cuya particularidad es la tematización de muertes tempranas en un marco de liminalidad, entendida esta como un paso o una travesía entre dos estados. Aquí, aunque los textos incluyan muchos niños, el tema del conjunto no es la niñez ni la infancia sino el tránsito hacia otro estado, particularmente expresado en los textos narrativos a partir de cuatro ejes: liminalidad y sexualidad, liminalidad y trabajo, liminalidad y fatalidad durante el embarazo y liminalidad y vuelco del mundo. En cuanto a los textos líricos analizados, el desplazamiento que hemos descrito opera desde lo temático a lo formal. Es decir, los poemas, aunque tematizan muertes tempranas o escenas en las que hay niños muertos, son, en tanto actos de habla y espacios verbales, una zona de tránsito que excede a los interlocutores intratextuales e incorpora a los sujetos extratextuales, proponiendo un cambio en el receptor. Se trata del poema como una transparencia o como un modo de nombrar lo inefable, en el que importa tanto el aspecto ilocutivo como el perlocutivo. El poema es la zona de tránsito y los receptores-lectores, sujetos de paso. Si después de la lectura se operase en estos un cambio, el poema habrá cumplido una de sus funciones. En cuanto al campo semántico y a las variables en torno a los tipos de muertes, hemos observado muertes tempranas accidentales, violentas por homicidio, otras que son producto de los denominados efectos colaterales y un tipo particularmente interesante, las muertes por susto. Estas últimas se inscriben dentro de un específico sincretismo cultural propio de Latinoamérica, y específicamente constatado en textualidades de la región NOA. Tan inentendibles como las anteriores, o probablemente menos comprensibles aún, son las muertes tempranas por hambre, que se repitieron en varios textos y que permiten contactos con textos estudiados en capítulos anteriores. Todas estas muertes se enmarcan en una variedad de cronotopías, que van desde la cronotopía de la pobreza, la de la desolación y la del abandono, todas jerárquicamente dependientes de la cronotopía del umbral. Superar estas dificultades implica vivir. Todos los casos revisados hacen de los sujetos en tránsito, sujetos truncos, debido a que la muerte obtura el paso hacia otro estado. O, dicho en otros términos, la muerte configura un nuevo estado, definitivo e irremediable.

La cronotopía de la memoria aparece y reaparece en varias fases, pero es en la última donde se manifiesta con particular ahínco, en parte debido a las particulares condiciones sociohistóricas que abrigan las textualidades, en parte porque es un interés particular del artista.



El capítulo 7, centrado en la relación muertes tempranas, memoria y escritura, se ocupa de un relato y de una novela. Debido no tanto a su extensión sino a la presencia abundante de motivos de larga trayectoria en la literatura occidental, hemos prestado más atención a la novela. La primera distinción que hicimos fue proponer una reorganización de los principales núcleos temáticos de la novela, tras lo cual hemos considerado, como eje central, al núcleo que tematiza la muerte prematura del hermano menor de la narradora. Esta reorganización y nueva jerarquización nos ha permitido entender de otro modo, desde las muertes tempranas, el andamiaje narrativo del texto. Una vez concluida esta etapa, hemos prestado atención a motivos de larga duración en el campo literario occidental, tales como el viaje y el sueño. Hay otros en la novela, como el motivo de la cuna vacía, el del adulterio, el del paso del umbral, el de la ceguera como autonocomiento, el de la escritura como viaje o el de la escritura como catarsis. De todos los mencionados, es el motivo del viaje el que alcanza una centralidad innegable, tanto en el nivel temático como en el nivel formal del texto narrativo, puesto que permite establecer redes semánticas de amplia y constatable presencia en la literatura occidental. Nuestra lectura, entonces, se organizó a partir de las variaciones que este motivo tiene en *Letargo*. Hemos, consecuentemente, distinguido tres variantes: viaje y escritura; viaje, anagnórisis y catarsis; y viaje iniciático, este último subdividido en dos modulaciones, una relacionada con la sexualidad y la otra con la ceguera súbita. A través de las variaciones motivicas mencionadas, la novela permite puntos variados de contacto con otras textualidades, sean estas partes del corpus o no. Así, en los viajes iniciáticos, la relación sujeto en tránsito y sexualidad, aquí aplicable a Deborah, es idéntica a la que atraviesa Rudecindo, descrita en el cuento de Juan José Hernández “El inocente”. La relación sujeto en tránsito y ceguera es una variante que encuentra particularmente en el texto bíblico y, probablemente, en la mitología griega, claros precedentes. En cuanto al motivo de la cuna vacía, que hemos descrito en la pintura de Ocaranza, vuelve a aparecer en la novela aunque, como es de suponer, con otras características. Siendo el mismo, el motivo genera un desplazamiento de sentido en el texto narrativo con respecto al precedente pictórico, que va desde una actitud dolorosa aunque resignada de la madre, a una actitud de no aceptación y de convencimiento de que el hijo aún está vivo. Este cambio de actitud se explica no tan solo en relación con el marco narrativo o escénico que cada manifestación artística construye sino también en relación con factores externos, presentes en el contexto de producción de cada obra. El motivo del niño malogrado, referido en este caso a un aborto espontáneo, es un eco más que se suma a los vistos en un poema de Figuera Aymerich, en un cuento de Zalazar y que reaparece en una pintura de Frida

Kahlo. Aunque el motivo tiene en todos los casos una función secundaria, es funcional a otro motivo con el cual traba una relación de solidaridad muy fuerte. Se trata del motivo de la maternidad frustrada, que también se expresa en un poema de García Lorca. De esta manera, un mismo motivo se expresa de modo diferente y en variaciones de notable plasticidad a lo largo del corpus, y permite, por su capacidad de conector intertextual e interartístico, poner en contacto obras procedentes de diversos campos del arte y de distintos ámbitos geográficos y temporales. Otro de los aspectos fundamentales que hemos demostrado en este capítulo es la síntesis que se expresa en el personaje de Lete, la madre de la narradora, de las múltiples formas que adquiere el dolor como fuerza viva de los sentimientos. Al provocar un efecto devastador en la madre, el dolor se agudiza tanto que, en un movimiento ascendente, se manifiesta en la desolación y la tristeza, luego en la locura y, finalmente, en el suicidio. Así, esta particular fuerza de los sentimientos alcanza en la novela un punto culmen entre las variadas expresiones que han surgido en textualidades anteriores. Por ello, hemos denominado a Lete la madre del dolor.

En cuanto al último capítulo, centrado en cinco pinturas, el propósito ha sido constatar en ellas, describir y explicar la presencia de motivos que ya habíamos distinguido en la literatura. Attendimos a la presencia concomitante de motivos comunes a la literatura y a la pintura, aunque aquí específicamente hemos mirado las relaciones siempre desde las muertes tempranas como tema central y desde la literatura como campo disciplinar. Entre los motivos descriptos, destacan un tercer caso de aborto espontáneo, el conocido y muy estudiado motivo del velorio del angelito, la maternidad frustrada y el hijo malogrado. En todos estos casos, aunque expresión plástica de una escena configurada estéticamente y expresión dramática de un dilema personal, las pinturas de Kahlo, que se valen de los mencionados motivos, son expresión colectiva de una aficción inherente al ser humano. En cuanto al motivo del velorio del angelito, el cuadro que lo contiene resume dos tradiciones culturales, la prehispánica y la hispana, en una relación sincrética. Además de ello, persiste en el cuadro una mirada de la artista que expresa, según una de sus biógrafas, una mirada atea e intrascendente de la muerte. Portinari y Guayasamín resumen, a través de los cuadros estudiados, la tensión entre la preocupación estética sobre la obra de arte y la preocupación ética del artista en el mundo que le ha tocado vivir. En este marco, el motivo del niño famélico es uno de los tantos motivos que aparecen y reaparecen en la obra del pintor brasileño. Aquí el cuadro estudiado está construido alrededor de una cronotopía de la lucha por la vida, que encuentra expresión en cada elemento iconográfico del cuadro, aunque, en la síntesis pictórica, la imagen transmita la sensación de que se trata de una lucha perdida de antemano. Es llamativo el sentido del hijo muerto como

oferitorio, como un resto seco e inerte que sus padres, migrantes brasileños que huyen de la sequía y del hambre, parecen ofrecer a la misma tierra salitrosa que los expulsa. Guayasamín retoma el motivo del niño asesinado en un contexto bélico, bajo una fuerte impronta que hace del cadáver un resto, un desecho; en síntesis, un cadáver mutilado, que recuerda a aquellos casos analizados en el contexto de la Guerra Civil Española. Otra es la perspectiva de este mismo artista cuando en *Ataúd blanco* pone la mirada en la tristeza de las mujeres frente al niño muerto y encerrado en un pobre féretro, a través de la cual el silencio y la resignación ante lo ineluctable se hace expresión plástica. Esta pintura constituye una variante del motivo del cuerpo ausente, visto ya en el motivo de la cuna vacía. Se trata de la representación de una ausencia, en una clara economía iconográfica.

En síntesis, el recorrido por varias textualidades (literarias, documentales, pictóricas) que tematizan muertes tempranas ha permitido el trazado de redes de relaciones semánticas a partir de la concomitancia de motivos comunes. Estos, tanto en su función de células germinales de una trama como en la de conectores intertextuales e interartísticos, han sido los eslabones para unir casi un siglo de manifestaciones artísticas alrededor de un tema de difícil abordaje debido a la sensibilidad sociocultural que despierta. Aunque cada expresión artística haya sido recreada bajo una particular configuración estética, propia de su tiempo y de las búsquedas personales de cada artista, son portadoras de pequeñas y versátiles células, cuya función, al interior de la obra, es la de ayudar a dar cohesión; y hacia el exterior, a facilitar un diálogo continuado a lo largo del tiempo. Todas, en diferentes grados, han colaborado para que las obras en las que están insertas sean una manifestación concreta de la necesidad del sujeto de dar cuerpo a un conjunto de sensaciones, sentimientos, ideas y creencias que afectan y condicionan su cosmovisión, y la de su propia comunidad, sobre la muerte, y sobre las muertes tempranas en particular. Como era de esperar, hemos adelantado que una de las fuerzas vivas de los sentimientos que mayor presencia se encuentra en estas textualidades es la del dolor. En tanto afección inherente al ser humano, el dolor y sus múltiples variaciones son un sustrato siempre presente en la tematización de muertes tempranas. Y la obra de arte, un mecanismo condensador de expresiones y concepciones diversas de ese dolor, según el contexto histórico en el que se produce y manifiesta, y es su modo de expresión.

La profusa tematización de muertes tempranas se conserva en la memoria colectiva gracias a la presencia, así como a sus mutaciones y migraciones, de esas pequeñas piezas denominadas motivos, que son y generan “constelaciones y situaciones que están profundamente enraizadas en la naturaleza humana” (Naupert 2001, 105). Se trata, en

definitiva, como afirma esta autora, de la presencia viva y continuada de constantes antropológicas. En sí mismas, sueltas, no aportan nada. Insertas en una determinada obra, bajo un siempre particular y cambiante contexto de producción o en siempre variables contextos de recepción, adquieren densidad funcional y ayudan a desarrollar nuevos sentidos a la vida humana, a sus pérdidas y miserias, a sus ansias y esperanzas, a la búsqueda incesante de respuestas frente a un drama humano condensado, las muertes tempranas, y sus múltiples modos de decirla.

Quedan, por cierto, varios caminos de indagación abiertos, muchas preguntas por responder y una muy nutrida lista de textualidades por atender. Nuestro recorrido ha sido un tímido acercamiento a una temática amplia y universal, que augura nuevas investigaciones y que incentiva a proponer nuevas miradas. Se trata de un diálogo abierto, que estamos dispuestos a alimentar y sostener.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### A. Obras artísticas e históricas

#### A.1. Textos literarios, históricos y testamentarios

- Alberti, R. (1999) *Marinero en tierra* [1925]. Losada.
- Aleixandre, V. (2002) Oda a los niños de Madrid muertos por la metralla. En Neruda, P. y Cunard, N. *Los Poetas del Mundo defienden al pueblo español (París 1937)* (pp. 30-33). Pról. de Roberto González Echevarría. Ed. facs. Renacimiento. Facsímiles de Revistas Literarias.
- Ayala, F. (2006) El tajo. En *La cabeza del cordero* (pp. 103-134). Cátedra.
- Bécquer, G. (1995) *Rimas. Leyendas. Cartas desde mi celda*. RBA Editores.
- Borges, J. L. (1998) *Historia de la Eternidad*. Alianza Editorial.
- Borges, J. L. (1993) *Obra completa IV. 1976-1985*. Círculo de Lectores.
- Carrizo, J. A. (1987) *Selección del Cancionero de Catamarca*. Selección, introducción y notas de Bruno Jacovella. Ediciones Dictio.
- Carrizo, J. A. (1933) *Cancionero Popular de Salta*. Baiocco y Cía Editores / Universidad Nacional de Tucumán.
- Carrizo, J. A. (1926) *Antiguos cantos populares argentinos (Cancionero de Catamarca)*. Silla Hermanos.
- Cerda Rodríguez, J. (2001) *Cuentos de la realidad y la ficción*. Alción Editora.
- Cerda Rodríguez, J. (1993) *Los días iniciales*. Alción Editora
- Cernuda, L. (1943) *Las nubes* (1937-1938). Schapire. Col. Rama de Oro.
- Echeverría, E. (1979) *La cautiva. El matadero. Ojeada retrospectiva* [1871]. Centro Editor de América Latina.
- Eurípides (1991) *Tragedias áticas y tebanas* (Versión rítmica de Manuel Fernández-Galiano). Planeta.
- Figuera Aymerich, Á. (2000) Los niños. En Lince, S. *13 poetas testimoniales* (p. 53). Edaf.
- Figuera Aymerich, Á. (1951) *Mujer de barro* [1948]. Afrodisio Aguado S.A.
- García Lorca, F. (2008) *Obra completa I. Poesía, 1* [1982]. Edición de Miguel García-Posada. Akal.
- García Lorca, F. (2008) *Obra completa II. Poesía, 2* [1982]. Edición de Miguel García-Posada. Akal.
- García Lorca, F. (2008) *Obra completa III. Teatro, 1* [1996]. Edición de Miguel García-Posada. Akal.
- García Lorca, F. (2008) *Obra completa IV. Teatro, 2* [1992]. Edición de Miguel García-Posada. Akal.
- García Lorca, F. (2008) *Obra completa V. Teatro, 3. Cine. Música* [1992]. Edición de Miguel García-Posada. Akal.
- García Lorca, F. (2008) *Obra completa VI. Prosa, 1* [1994]. Edición de Miguel García-Posada. Akal.

- García Lorca, F. (2008) *Obra completa VII. Prosa, 2. Epistolario* [1994]. Edición de Miguel García-Posada. Akal.
- García Lorca, F. (1988) *Antología comentada (I, Poesía)*. Edición de Eutimio Martín. Ediciones de la Torre.
- García Lorca, F. (1925) Romance de la luna de los gitanos. Revista *Proa* 2 (11), 15-16. Buenos Aires.
- González, A. (2009) *Poemas* [1980]. Edición del autor. Cátedra.
- Hernández, J. (1995). *Martín Fierro* [1872-1879]. RBA Editores.
- Hernández, J. J. (1992) El inocente [1965] en *La señorita Estrella y otros cuentos* (pp. 17-23). Centro Editor de América Latina.
- Kahlo, F. (2017). *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato* [1995]. Introducción de Carlos Fuentes. Ensayo y comentarios de Sara M. Lowe. Editorial La Vaca Independiente.
- La Biblia* (1972). Ediciones Paulinas / Ediciones Verbo Divino.
- Larrouy, A. (1915) *Documentos relativos a Nuestra Señora del Valle y a Catamarca*. Tomo Primero 1591-1764. Buenos Aires: Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 366 pp., con facsímiles de algunos testimonios.
- Machado, A. (1998) *Campos de Castilla*. Editorial Biblioteca Nueva.
- Machado y Álvarez (dir.) (1884) *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*. Sevilla: Francisco Álvarez y C<sup>a</sup>, 1883-1886 (Madrid: Est. Tip. de Ricardo Fé). Vol. II, pp. 63-64. Disponible en internet en <https://archive.org/details/folkloreespaolb03bazgoog>
- Manrique, J. (1993) *Poesías completas*. Espasa Calpe.
- Menéndez Pelayo, M. (s/f) *Romances tradicionales de Andalucía y Extremadura*. En *Obras completas*. Antología de los Poetas Líricos Castellanos. IX Parte Segunda: Los romances viejos IV. Suplemento a “La primavera y flor de romances”. Biblioteca Virtual de Polígrafos (11 de junio de 2020) Fundación Ignacio Larramendi <http://www.larramendi.es/i18n/corpus/unidad.do?idUnidad=100415&idCorpus=1000&posicion=1>
- Millás, J. (2012) *El mundo* [2007]. Planeta.
- Moyano, D. (1992) *La espera y otros cuentos*. Centro Editor de América Latina.
- Neruda, P. (1993) IV. España en el corazón. En *Obras I*. Editorial Losada.
- Prudencio (1943) *Peristephanon*. Estudio y traducción directa por M. José Bayo. Librería y Casa Editorial Hernando.

- Romancero General de la Guerra Española* (1944) Selección y prólogo de Rafael Alberti. Patronato Hispanoargentino de Cultura.
- Romero, S. (1954) *Cantos populares do Brasil* [1883, 2ª ed. mejorada 1897] Edição anotada por Luís Da Câmara Cascudo. Tomos I y II. Livraria José Olympio Editôra.
- Sahagún, B. de (1540-1585) *Historia general de las cosas de Nueva España. Códice Florentino. Libro II: de las ceremonias*. Disponible en el portal web de la Biblioteca Digital Mundial. Recuperado de <https://www.wdl.org/es/item/10613/>
- Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC) (2021, 14 de enero). Búsqueda de autores y obras [pestaña emergente]. Recuperado de <https://www.sadaic.org.ar/index.php>
- Sófocles (1996) *Tragedias completas* (Introd., trad. y notas de Julio Pallí Bonet). RBA Editores.
- Suez, P. (2014) *Letargo* [2000]. Edhasa.
- Unamuno, M. (1998) *Abel Sánchez*. Cátedra.
- Unamuno, M. (1993) *San Manuel Bueno, mártir*. Altaya.
- Voragine, J. de (1301-1400) *Legenda aurea de vitis Sanctorum*. Bibliothèque Nationale de France, Département des manuscrits, Latin 5631. Identifiant: ark:/12148/btv1b84260452. Date de mise en ligne : 16/05/2011 - Aller folio (Vista 1057 / 1183). Disponible en internet en <https://www.bnf.fr/fr>
- Zalazar, J. B. (1999) Detrás de las raíces [1965]. En *La tierra contada. Poesías y cuentos* (Antología). Editorial Canguro. Biblioteca Popular Mariano Moreno.
- Zalazar, J. B. (1976) *Cuentos de Valle Vicioso*. Aruman Ediciones.
- Zalazar, J. B. (1963) *La voz en el canto*. Talleres Gráficos “La Verdad”.

## A.2. Pinturas

- Guayasamín, O. (1941) *Los niños muertos*. Óleo sobre tela. 98 x 138 cm. Fundación Guayasamín. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20191101193245/http://www.guayasamin.org/index.php/obra/primer-epoca/65-los-ninos-muertos>
- Guayasamín, O. (1955) *Ataúd blanco*. Óleo sobre lámina de plata, táblex. Firmado, 1947. 96 x 137 cm. (Colección artística AECID). Recuperado de <https://web.archive.org/web/20191030200609/http://www.guayasamin.org/index.php/obra/huacaynan/84-ataud-blanco>. También disponible en <https://reinamares.hypotheses.org/26995>

- Kahlo, F. (1932) *Henry Ford Hospital (La cama volando)*. Óleo sobre metal. 38,5 x 31 cm. Colección Museo Dolores Olmedo, México. Recuperado de <https://artsandculture.google.com/asset/hospital-henry-ford-frida-kahlo/kgHTa-02kVhHJA?hl=es-419> (20.05.2021) La pintura también puede verse en el sitio web del *Museo Frida Kahlo*, pestaña “Obras de Frida en otras colecciones”, recuperada de <https://www.museofridakahlo.org.mx/es/frida-kahlo/obras/> (02.06.2021)
- Kahlo, F. (1937) *El difuntito Dimas Rosas a los tres años de edad*. Óleo sobre masonita. 31,5 x 48 cm. Colección Museo Dolores Olmedo, México. Recuperado de <https://artsandculture.google.com/asset/the-deceased-dimas-frida-kahlo/8QFjFHIIDpDc4ag?hl=es-419> (02.06.2021). También puede verse en el sitio web del *Museo Frida Kahlo*, pestaña “Obras de Frida en otras colecciones”, a través del siguiente enlace <https://www.museofridakahlo.org.mx/es/frida-kahlo/obras/> (02.06.2021)
- Ocaranza, M. (1871) *La cuna vacía*. Museo Nacional de Arte, INBA Donación del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991. Recuperado de <http://munal.emuseum.com/objects/315/la-cuna-vacia;jsessionid=926D998413BBE4F8601ABAC9F301836B?ctx=09d63000-94f4-4e04-bc6e-b399784b544a&cid=1>
- Portinari, C. (1944) *Criança morta*. Óleo sobre tela. 182 x 190 x 3,5 cm. Acervo del Museo de Arte de San Pablo (Brasil) bajo el número de inventario MASP.00326. Adquisición: Donación Assis Chateaubriand, 1948. Recuperado de <https://masp.org.br/acervo/obra/crianca-morta>

## B. Teoría y metodología

- Angenot, M. (2010) El discurso social. En *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. (pp. 19-91). Siglo XXI Editores.
- Arán, P. (ed.) (2016) *La herencia de Bajtín. Reflexiones y migraciones*. Universidad Nacional de Córdoba, Centro de Estudios Avanzados. (Libro digital en PDF)
- Arán, P. (2016) Cronotopías literarias. En *La herencia de Bajtín. Reflexiones y migraciones* (pp. 135-147) Universidad Nacional de Córdoba, Centro de Estudios Avanzados. (PDF)
- Augé, M. (1998) *Las formas del olvido*. Gedisa editorial.
- Bajtín, M. (1991) Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica. En *Teoría y estética de la novela* (pp. 237-409). Taurus Ediciones.



- Bajtín, M. (1982) El problema de los géneros discursivos. En *Estética de la creación verbal* (pp. 248-293). Siglo XXI Editores.
- Bauman, Z. (2004) *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Brunel, P. (1997) Thématisation et Littérature comparée. *Exemplaria* 1, 3-11. Universidad de Huelva. Recuperado de <http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/1730> (PDF)
- Chicote, G. (2009) 2. Literaturas y culturas populares. En Dalmaroni, M. (dir.) *La investigación literaria* (pp. 81-104). Universidad Nacional del Litoral.
- Eco, U. (1992) *Los límites de la interpretación*. Editorial Lumen.
- Frenzel, E. (2003) Nuevos métodos en una antigua rama de la investigación: dos décadas de investigación sobre *Stoffe*, motivos y temas [1993]. En Naupert, C. *Tematología y comparatismo literario* (pp. 27-52). Arco Libros.
- Gabrieloni, A. (2009) Literatura y artes. En Dalmaroni, M. (dir.) *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica* (pp. 125-146). Universidad Nacional del Litoral.
- Gabrieloni, A. (2003) Interpretaciones teóricas y poéticas de las relaciones entre literatura y pintura: Breve esbozo del Renacimiento a la Modernidad. SALTANA. *Revista de Literatura y Traducción*. Vol. 1. Recuperado de <http://www.saltana.org/1/docar/0011.html#.YJlRqLUzbb0>
- García Canclini, N. (1989) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Geertz, C. (2003) Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura [1973]. En *La interpretación de las culturas* (pp. 19-40) Gedisa.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* [1982]. Taurus.
- Gil-Albarellos, S. (2003) Literatura comparada y tematología. Aproximación teórica. *Exemplaria* 7, 239-259. Universidad de Huelva. Recuperado de <http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/1843/b15205575.pdf?sequence=1> (PDF)
- Gramuglio, M.T. (2006) Tres problemas para el comparatismo. *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria* 11 (12), 1-15. Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.202/pr.202.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.202/pr.202.pdf)
- Guillén, C. (2005) Los temas: tematología. En *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada* (Ayer y hoy) (pp. 230-281). Tusquets Editores.
- Halbwachs, M. (2004) *La memoria colectiva* [1968] Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Huyssen, A. (2007) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización* [2001] FCE.
- Jelin, E. (2002) *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores.
- Kahn, J. S. (1975) *El concepto de cultura. Textos fundamentales*. Editorial Anagrama.

- Kibédi Varga, Á. (2000) Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen. En Monegal, A. (comp.) *Literatura y pintura* (109-135). Arco Libros.
- López Martínez, M. I. (2007) *El tópico literario: teoría y crítica*. Arco Libros.
- Luján Atienza, A. (1999) *Cómo se comenta un poema*. Editorial Síntesis.
- Márquez, M. A. (2002) Tema, motivo, tópico. Una propuesta terminológica. *Exemplaria* 6, 251-256. Universidad de Huelva. Recuperado de <http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/1836/b15181583.pdf?sequence=1> (PDF)
- Martínez-Bonati, F. (1981). Representación y ficción. *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos*, 6(1), 67-89. Recuperado el 7 de agosto de 2020, de <http://www.jstor.org/stable/27762136>
- Martínez-Bonati, F. (1978). El acto de escribir ficciones. *Dispositio*, 3 (7/8), 137-144. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/41491137>
- Martínez Fernández, J. (2001) *La intertextualidad literaria*. Cátedra.
- Mignolo, W. (1981) Sobre las condiciones de la ficción literaria. *Escritura*, VI, 12, 263-280.
- Mignolo, W. (1980) Semantización de la ficción literaria. *Dispositio*, 5/6 (15/16), 85-127. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/41491199>. Disponible también en Mignolo, W. (1992) *La ficción narrativa. Su lógica y ontología* (pp. 67-76) Universidad de Murcia.
- Monegal, A. (ed.) (2000) *Literatura y pintura*. Arco Libros. (Compilación de textos de Gilman, Kibédi Varga, Krieger, Laude, Markiewicz, Mitcell, Riffaterre, Steiner, más una selección bibliográfica sobre el tema).
- Moog-Grünewald, M. (1987) Investigación de las influencias y de la recepción. En Dietrich Rall (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (pp. 245-262). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Moralejo, S. (2004) *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Ediciones Akal.
- Naupert, C. (2003) Tematología y comparatismo literario, ¿un matrimonio de conveniencia? En *Tematología y comparatismo literario* (pp. 11-24). Introducción, compilación de textos y bibliografía de Cristina Naupert. Arco Libros.
- Naupert, C. (2001) *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*. Arco Libros.
- Pimentel, L. (2012a) Tematología y transtextualidad. En *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada* (pp. 255-271) Bonilla Artigas Editorial: UNAM.

- Pimentel, L. (2012b) Écfrasis: el problema de la iconotextualidad y de la representación verbal. En *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada* (pp. 307-350). Bonilla Artigas Editores / UNAM. Facultad de Filosofía y Letras.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1994) La ficcionalidad: estado de la cuestión. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* N° 3, 265-284. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01361631924573830199024/p0000004.htm#17>
- Revel, J. (2005) La cultura popular: usos y abusos de una herramienta historiográfica [1986] En *Un momento historiográfico. Trece ensayos de historia social* (pp. 101-116). Editorial Manantial.
- Ricœur, P. (2004) *La memoria, la historia, el olvido* [2000]. Fondo de Cultura Económica.
- Segre, C. (1985) *Principios de análisis del texto literario*. Editorial Crítica.
- Steiner, G. (2001) ¿Qué es la literatura comparada? [1994] En *Pasión intacta* (pp. 121-145) Ediciones Siruela.
- Trocchi, A. (2002) Temas y motivos literarios. En Gnisci, A. *Introducción a la literatura comparada* (pp. 129-169). Editorial Crítica.
- Trousseau, R. (2003) Los estudios de temas: cuestiones de método. En Naupert, C. (comp.) *Tematología y comparatismo literario* (pp. 87-100). Arco Libros.
- Turner, V. (1988) *El proceso ritual. Estructura y antiestructura* [1969]. Taurus.
- van Genneep, A. (2008) *Los ritos de paso* [1909]. Alianza Editorial.

### **C. Estudios, ensayos, textos de divulgación**

- Aceves, G. (1992) Imágenes de la inocencia eterna. *Artes de México* (15), nueva época, 26-49. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/24326936>
- Aguilar Álvarez Bay, T. (2004) Edición crítica de “Poema doble del Lago Edem” de Federico García Lorca. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 52, 1. El Colegio de México, 45-76. Recuperado de <https://doi.org/10.24201/nrfh.v52i1.2228>
- Alonso Valero, E. (2016) Mujeres poetas bajo el franquismo. *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 793-794. 22-33. Recuperado de [https://issuu.com/publicacionesaacid/docs/web\\_cha\\_793-794\\_-\\_julio-agosto/44](https://issuu.com/publicacionesaacid/docs/web_cha_793-794_-_julio-agosto/44)
- Alted Vigil, A. (1996) Las consecuencias de la Guerra Civil Española en los niños de la República: de la dispersión al exilio. *Revista Espacio, tiempo y forma*. Serie V, Historia

- Contemporánea, t. 9. 207-228. Facultad de Geografía e Historia, UNED.  
Recuperado de <https://doi.org/10.5944/etfv.9.1996.5663>
- Amante, A. (2005) La caligrafía del horror. En Giunta, A. (comp.) *Candido Portinari y el sentido social del arte* (pp. 200-206). Siglo XXI Editores.
- Ansaldi, W. (s/f) *La democracia en América Latina*. Programa de Capacitación Multimedial del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la República Argentina.  
Recuperado de <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL002327.pdf>
- Arango, M. (1998) *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Editorial Fundamentos.
- Arnal Gil, J. (2011) *El tratamiento de la muerte en el álbum infantil. Obras publicadas en castellano (1980-2008)* [Tesis doctoral, versión electrónica]. Universidad del País Vasco.  
Recuperado de <http://hdl.handle.net/10810/7663>
- Aznar Soler, M. (2003) Los escritores de las Brigadas Internacionales en el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (julio de 1937). En Requena Gallego, M. y Sepúlveda Losa, R. *Las Brigadas Internacionales. El contexto internacional, los medios de propaganda, literatura y memorias* (pp. 91-113). Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha.
- Balcells, J. (1999) Introducción. En Alberti, R. *Marinero en tierra* (pp. 7-31). Losada.
- Bantulà Janot, J. & Payà Rico, A. (2014) La cultura lúdica en los rituales funerarios de Iberoamérica: los juegos de velorio / The Leisure Culture in the Funeral Rituals of Latin America: Funeral Wake Games *STVDIVM. Revista de Humanidades*, 20. Universidad de Zaragoza, 167-188. ISSN: 1137-8417. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/283327365\\_La\\_cultura\\_ludica\\_en\\_los\\_rituales\\_funerarios\\_de\\_Iberoamerica\\_los\\_juegos\\_de\\_velorio\\_The\\_Leisure\\_Culture\\_in\\_the\\_Funeral\\_Rituals\\_of\\_Latin\\_America\\_Funeral\\_Wake\\_Games](https://www.researchgate.net/publication/283327365_La_cultura_ludica_en_los_rituales_funerarios_de_Iberoamerica_los_juegos_de_velorio_The_Leisure_Culture_in_the_Funeral_Rituals_of_Latin_America_Funeral_Wake_Games)
- Barbosa, P. (2016) Índices da ausência: poéticas da morte na fotografia. En *Atas eletrônicas do VII Congresso Internacional de Ciências Sociais e Humanidades: Imagens da Morte = Actas electrónicas del VII Congreso Internacional de Ciencias Sociales y Humanidades: Imágenes de la Muerte* / Organizador: Renato Cymbalista. USP y UNIRIO. ISSN: 2358-4181 (CD)
- Barcia, P. (2004) Hacia un concepto de la literatura regional. En Videla de Rivero, G. y Castellino, M. (Ed.) *Literatura de las regiones argentinas* (pp. 25-45). Universidad Nacional de Cuyo.

- Barón Palma, E. (2002) *Luis Cernuda, poeta. Vida y obra*. Ediciones Alfara.
- Barrera López, J. (2017) Vicente Aleixandre en las revistas de los años treinta (anteguerra y guerra civil). En Lomas F. & García R. (Eds.). *La poesía de Vicente Aleixandre: Cuarenta años después del Nobel* (pp. 81-92). Marcial Pons, Ediciones Jurídicas y Sociales. <https://doi.org/10.2307/j.ctv10qr0jd>
- Bazán, R. (2004) La literatura de ideas del noroeste argentino. En Videla de Rivero, G. y Castellino, M. (Ed.) *Literatura de las regiones argentinas* (pp. 47-58). Universidad Nacional de Cuyo.
- Bazán, R. (2000). *La cultura del noroeste argentino*. Plus Ultra.
- Berenguer Carisomo, A. (1969) *Las máscaras de Federico García Lorca*. Eudeba.
- Bertrand de Muñoz, M. (2004) Los romances anónimos de la Guerra Civil Española. *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de Julio de 2001 / coord. por Isaías Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso, Vol. 3, (Literatura española, siglos XVIII y XX), 91-101*. Recuperado de [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih\\_14\\_3\\_011.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_3_011.pdf)
- Biblioteca Nacional de Medicina de los EE.UU. (18 de enero 2021) *MedlinePlus. Información de Salud para usted*. Recuperado de <https://medlineplus.gov/spanish/> (última actualización disponible: 13 de enero de 2021).
- Biglieri, A. (2005) *Medea en la literatura española medieval*. Fundación Decus.
- Blanco Conde, M. (10 de marzo de 2020). Guayasamín: El “Pintor de Iberoamérica” cumple cien años. *La reina de los mares*. <https://reinamares.hypotheses.org/presentacion>
- Blanco Conde, M. (2016) Guayasamín, Oswaldo. El ataúd blanco. En *Colección artística de la Agencia Española de Cooperación*. (p. 160) Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.
- Bodelón, S. (1994) Quirico y Prudencio: himnos a las dos Eulalias. *Archivum*, volumen 44 (44-45), 297-338. Recuperado de <http://www.unioviado.es/reunido/index.php/RFF/article/viewFile/509/497>
- Bondar, C. (2014) Sobre el velorio del angelito. Provincia de Corrientes y Sur de la Región Oriental del Paraguay. *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay*, 12, 121-137. Recuperado en 05 de marzo de 2020, de [http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1510-38462014000100009&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1510-38462014000100009&lng=es&tlng=es).

- Bondar, C. (2012) Muerte, ritualización y memoria. Imágenes sobre la (re)memoración de los angelitos. Corrientes. Argentina. *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana* 2 (1). <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/13954>
- Bondar, C. (2010) ...*Anikenderesarai que salimos el 1º de noviembre...* Sobre la (re)memoración de los niños difuntos. *Táva* Villa Olivari. Provincia de Corrientes. República Argentina. En *Anais eletrônicos do IV Congresso Latino-americano de Ciências sociais e Humanidades: Imagens da Morte*. Universidade Salgado de Oliveira. (CD)
- Bozal, V. y otros (1978) *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Editorial Gustavo Gili.
- Brea, M. (2005) Tradiciones que confluyen en las Cantigas de Santa María. *Alcanate. Revista de estudios alfonsíes*, 4, 269-289. Recuperado de <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/82498/Tradiciones%20que%20confluyen%20en%20las%20cantigas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Brea, M. y Fidalgo, E. (2000) Hacia una tipología del milagro literario. *Crisol*, Nouvelle Série N° 4, *Typologie des formes narratives brèves au Moyen Age (domaine roman)* II, 111-133.
- Bruno, F. (2011) Introduzione. En Amore, A. *L'infanticidio. Analisi della fattispecie normativa e prospettive di riforma* (pp. 5-22). CEDAM Casa Editrice Dott. Antonio Milani.
- Buchanan, R. (2003). La Cámara Oscura de la Memoria en "Letargo" de Perla Suez. *Chasqui*, 32(2), 53-64. <https://doi.org/10.2307/29741803>
- Burgo García, L. M. (2019) Una hagiografía de autor. La poética del *Flos sanctorum* de Pedro de Ribadeneira. eHumanista, University of California. Disponible en <https://www.chumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/publications/monographs/RIBADENEIRA%202019%20Lorenzo%20Mart%C3%ADn%20del%20Burgo%20Garc%C3%ADa.pdf>
- Burke, P. (1996) *La cultura popular en la Europa moderna* [1978]. Alianza Editorial.
- Calabrese, O. (1997) *El lenguaje del arte*. Paidós Instrumentos.
- Calás de Clark, M. R. (dir.) (2006) *Historia de las letras en Catamarca. IV*. Períodos 1943-1962 y 1962-1999. Editorial Dunken-Ediciones Municipales.
- Cano, J. (1993) Introducción biográfica y crítica. En Aleixandre, V. *Espadas como labios. La destrucción o el amor* [1972] (pp. 9-40). Clásicos Castalia.
- Cano Ballesta, J. (1965). Una veta reveladora en la poesía de García Lorca (Los tiempos del verbo y sus matices expresivos). *Romanische Forschungen*, 77(1/2), 75-107. Recuperado el 25 de agosto de 2020 de <http://www.jstor.org/stable/27937128>

- Carosio, A. (2015) Treinta años de democracia en América Latina: procesos de democratización y amenazas. *Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos*. Recuperado de [http://biblioteca.clacso.edu.ar/Venezuela/celarg/20170102042611/pdf\\_316.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/Venezuela/celarg/20170102042611/pdf_316.pdf)
- Carvalho, M. (2019) “Pintamos horrores, Portinari, escribimos horrores, amigo”: Rafael Alberti frente a la pintura de Candido Portinari. En Sánchez, M. (Ed.). *Lecturas transatlánticas desde el siglo XXI: Nuevas perspectivas de diálogos en la literatura y la cultura españolas contemporáneas* (pp. 755-773). La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Trabajos, comunicaciones y conferencias; 41). Recuperado de <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/154>
- Casaldáliga, P. (1971) *Uma Igreja da Amazônia em conflito com o latifúndio e a marginalização social*. Carta pastoral (10 de octubre) Recuperado de <https://www.servicioskoinonia.org/Casaldaliga/cartas/1971CartaPastoral.pdf>
- Casas Ramírez, J. A. (2016) Entre la oscuridad y el silencio: ciegos y sordomudos en el mundo de la Biblia. *Veritas* N° 34. Valparaíso, Chile. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-92732016000100001>
- Casson, A. D. (Web, 21 de junio de 20). *Cantigas de Santa María para cantantes*. Recuperado de <http://www.cantigasdesantamaria.com/>
- Castro Brunetto, C. (2020) Migrantes y retirantes en la pintura brasileña, 1900-1950. *XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana* (2018), XXIII-035. Recuperado de <http://coloquioscanariasamerica.casadecolon.com/index.php/CHCA/article/view/10430>
- Centro Virtual Cervantes (2002) Bibliografía esencial de Cernuda. Obra publicada en vida del escritor. En *Donde habita el recuerdo: memoria de Luis Cernuda 1902-2002*. Monográfico dedicado al poeta. Recuperado de <https://cvc.cervantes.es/actcult/cernuda/bibliografia/obra.htm>
- Cerutti, A.; Martínez, A. (2010) El "velorio del angelito". Manifestación de la religiosidad popular del sur de Chile, transplantada en el territorio del Neququén, (1884-1930). *Scripta Ethnologica*, XXXII, 9-15. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.



- Cerutti, A.; Pita, C. (1999) La fiesta de la cruz de mayo y el velorio del angelito. Expresiones religiosas de los migrantes rurales chilenos en el territorio del Neuquén. Argentina (1884-1930). (Informe preliminar). *Mitológicas*, XIV (1), 47-52. Centro Argentino de Etnología Americana. Recuperado de <https://www.mucam.cl/wp-content/uploads/2017/05/Cerruti-A.-1999-LA-FIESTA-DE-LA-CRUZ-DE-MAYO-Y-EL-VELORIO-DEL-ANGELITO-Argentina.pdf>
- Cesarini, M. (2016) Futuro inconcluso en un pueblo lejano: Niñez y muerte en Comodoro Rivadavia entre 1934 y 1939. En *Atas eletrônicas do VII Congresso Internacional de Ciências Sociais e Humanidades: Imagens da Morte = Actas electrónicas del VII Congreso Internacional de Ciencias Sociales y Humanidades: Imágenes de la Muerte* / Organizador: Renato Cymbalista. USP y UNIRIO. ISSN: 2358-4181 (CD)
- Coluccio, F. (1954) *Fiestas y costumbres de América*. Poseidón.
- Comellas Aguirrezábal, M. (2001). Cualquier memoria es literatura. (Memoria literaria y proceso de creación). *Philologia Hispalensis*, 15(2).  
<https://doi.org/10.12795/PH.2001.v15.i02.03>
- Confederación Hidrográfica del Miño-Sil (s/f) *Anuario de Aforos 2011-2012*. Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, Gobierno de España. Recuperado de [http://saih.chminosil.es/files/informes/anuario/ANUARIO%20AFOROS%20CHMS%202011\\_12.pdf](http://saih.chminosil.es/files/informes/anuario/ANUARIO%20AFOROS%20CHMS%202011_12.pdf)
- Cortázar, J. (1994) Para una poética [1954] En *Obra crítica/2*. Edición de Jaime Alazraki (pp. 265-285). Alfaguara.
- Crehan, K. (2004) *Gramsci, cultura y antropología*. Edicions Bellaterra.
- Cruz, R. (2006) *En el nombre del pueblo. República, rebelión y guerra en la España de 1936*. Siglo XXI Editores.
- Curtius, E. (2004) *Literatura Europea y Edad Media Latina* [1948]. Fondo de Cultura Económica.
- Cuvaradic García, D. (2015) El motivo de la *cuna vacía* en la poesía lírica posromántica española. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 41 (1), 11-29.  
<https://doi.org/10.15517/rfl.v41i1.21187> (PDF)
- Da Silva Coelho, T. (2010) Os Retirantes de Portinari e a questão da seca no Brasil. *XIV Encontro Regional da ANPUH-RIO. Memória e Patrimônio*. Recuperado de [http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276742424\\_ARQUIVO\\_OsRetirantesdePortinarieaquestaodasecanoBrasil.pdf](http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276742424_ARQUIVO_OsRetirantesdePortinarieaquestaodasecanoBrasil.pdf)



- Dalmaroni, M. (2003) La moral de la historia: Novelas argentinas sobre la dictadura (1995-2002). *Hispanamérica*, 32 (96), 29-47. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/20540501>
- Dámaso Martínez, C. (1979) Prólogo a *La cautiva. El matadero. Ojeada retrospectiva* de Esteban Echeverría. Centro Editor de América Latina.
- De Cortanze, G. (2012) *Frida Kablo. La belleza terrible*. Paidós.
- De Torre, G. (1960) *Tríptico del sacrificio. Unamuno. García Lorca. Machado* [1948] Losada.
- Diario ABC. (2020, 05 de agosto) *Hemeroteca Archivo ABC. Blanco y negro. Madrid 03/08/1963*. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/blanco-negro-19630803-57.html>
- Díaz-Plaja, G. (1968) *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española*. Espasa-Calpe.
- Domínguez, A. (2013, 29 de noviembre) *Las nubes*, de Luis Cernuda. En el 50 aniversario de la muerte del poeta en el exilio mexicano. Mundoobrero.es. Recuperado de <https://www.mundoobrero.es/pl.php?id=3334>
- Duque Amusco, A. (2014) Razones para un “exilio interior”. Vicente Aleixandre y la guerra civil española. *Philologica Canariensis* 20, 51-71. Facultad de Filología de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España. Recuperado de <https://ojsspdc.ulpgc.es/ojs/index.php/PhilCan/article/view/342>
- Eisenberg, D. (1976) “Poeta en Nueva York”: historia y problemas de un texto de Lorca. Ariel.
- Eliade, M. (1994) *Lo sagrado y lo profano* [1957] Editorial Labor.
- Feal Deibe, C. (1971). “Romance de la luna, luna:” Una reinterpretación. *Modern Language Notes*, 86(2), 284-288. <https://doi.org/10.2307/2907626>
- Fernández Ferrer, A. (1981) Un poema olvidado de Vicente Aleixandre: “Oda a los niños de Madrid muertos por la metralla”. *Bulletin Hispanique* 83, N° 1-2, 175-180. <https://doi.org/10.3406/hispa.1981.4440>
- Ferrer, E. (2003). *El lenguaje de la inmortalidad. Pompas fúnebres*. Fondo de Cultura Económica.
- Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia o Unicef (United Nations International Children's Emergency Fund) (2014) *Convención sobre los Derechos del Niño y sus tres protocolos facultativos*. (PDF) Recuperado de <https://www.unicef.org/argentina/media/571/file/CDN.pdf>
- Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia o Unicef (United Nations International Children's Emergency Fund) (2004) *Estado mundial de la Infancia 2005. La infancia amenazada*. Recuperado de [https://www.unicef.cl/centrodoc/pdf/estados/sowc05\\_sp.pdf](https://www.unicef.cl/centrodoc/pdf/estados/sowc05_sp.pdf)

- Fundación Federico García Lorca. (2020, 11 de julio) *Federico García Lorca* (Portal web). Recuperado el 11 de julio de 2020, de [http://www.cervantesvirtual.com/portales/federico\\_garcia\\_lorca/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/federico_garcia_lorca/)
- Fundación Guayasamín. (s.f.-a) Mujeres llorando I – VII. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20191003232817/http://www.guayasamin.org/index.php/obra/la-edad-de-la-ira/88-mujeres-llorando-i-vii>
- Fundación Guayasamín. (s.f.-b) Los niños muertos. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20191101193245/http://www.guayasamin.org/index.php/obra/primera-epoca/65-los-ninos-muertos>
- Fundación Guayasamín. (s.f.-c) Ataúd blanco. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20191003192717/http://www.guayasamin.org/index.php/obra/huacaynan/84-ataud-blanco>
- García Montero, L. (2006, 2 de junio) Niño muerto. Diario *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2006/06/03/andalucia/1149286931\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/06/03/andalucia/1149286931_850215.html)
- García Posada (2008) Introducción general [1982] En García Lorca, Federico. *Obra completa I. Poesía 1* (pp. 9-94). Akal.
- García Posada (2008) Introducción [1982] En García Lorca, Federico. *Obra completa II. Poesía, 2* (pp. 9-136). Akal.
- García Posada (1978) Un romance mítico: el “Martirio de Santa Olalla”. *Revista del Bachillerato*, Suplemento del N° 8, 51-62. Recuperado de <https://redined.mecd.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/72780/00820073007563.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Garramuño, F. (2005) Candido Portinari y Graciliano Ramos. La modernidad disfórica de sus emigrantes. En Giunta, A. (comp.) *Candido Portinari y el sentido social del arte* (pp. 184-199). Siglo XXI Editores.
- Gerli, M. (1995) Introducción. En Berceo, G. de. *Milagros de Nuestra Señora* (pp. 11-66) Ediciones Altaya.
- Gibson, I. (1998) *Federico García Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)* [1985]. Editorial Crítica.
- Gibson, I. (1998) *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)* [1987]. Editorial Crítica.
- Gibson, I. (1998) *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Plaza & Janés.

- González Hernando, I. (2014) Niños muertos sin descanso en la Baja Edad Media: el caso de los no bautizados. En Aguirre Castro, M., Delgado Linacero C. y González-Rivas, A. *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso* (pp. 159-180). Abada Editores.
- González Hernando, I. (2013) El Infanticidio. *Revista Digital de Iconografía Medieval* 5 (9), 29-42. Recuperado de [https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-Infanticidio IRENE GONZALEZ.pdf](https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-Infanticidio%20IRENE%20GONZALEZ.pdf)
- Gramsci, A. (1916) Socialismo y cultura. En *Il Grido del Popolo*, 601, 29 de enero de 1916. Recuperado de <https://colectivogramsci.wordpress.com/2013/09/03/587/>
- Guillén, C. (2007) El sol de los desterrados: literatura y exilio. En *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada* (pp. 29-97). Tusquets Editores.
- Gullón, G. (2007) Introducción crítica a la novela de posguerra. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/introduccion-critica-a-la-novela-de-posguerra-0/html/01806f9e-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/introduccion-critica-a-la-novela-de-posguerra-0/html/01806f9e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0)
- Guzmán, I. (9 de abril de 2017) El insilio nace de la ansiedad. Recuperado de <https://www.elcomercio.com/tendencias/insilio-nace-ansiedad-sociedad-opinion.html>
- Herrera, A. (2006) Juan Bautista Zalazar. En Calás de Clark, M. R. (dir.) *Historia de las Letras en Catamarca. IV. Períodos 1943-1962 y 1962-1999*. (pp. 317-339) Editorial Dunken. Ediciones Municipales.
- Herrera, H. (1991) *Frida: Una biografía de Frida Kahlo* [1985] Editorial Diana. Incluye cartas y documentos originales.
- Iglesia Católica. (26 de junio de 2020) *Catecismo de la Iglesia Católica*. [http://www.vatican.va/archive/ccc/index\\_sp.htm](http://www.vatican.va/archive/ccc/index_sp.htm). Versión en español en [http://www.vatican.va/archive/catechism\\_sp/index\\_sp.html](http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/index_sp.html)
- Ingenschay, D. (2010): Exilio, insilio y diáspora. La literatura cubana en la época de las literaturas sin residencia fija [en línea]. En *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 2, n° 1. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen02-1/articulos02.htm>
- Instituto Nacional de Prevención Sísmica de la República Argentina (INPRES) (s/f) Terremotos históricos ocurridos en la República Argentina. <https://web.archive.org/web/20121002062655/http://www.inpres.gov.ar/seismology/historicos3.php>

- Isola, L. (2004) El anatomista del hambre. Suplemento *Radar*. Diario *Página/12* del 08 de agosto. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1580-2004-08-08.html>
- Jacovella, B. (1987) Introducción. En *Selección del Cancionero de Catamarca*. Ediciones Dictio.
- Jamís, R. (2016) *Frida Kahlo* [1985]. Circe.
- Jelin, E. (2020) *Las tramas del tiempo. Familia, género, derechos y movimientos sociales*. CLACSO.
- Jiménez Millán, A. (2003) Rafael Alberti, entre la pureza y el compromiso [1984] En Francisco Rico. *Historia y crítica de la Literatura Española 7/1, Época Contemporánea: 1914-1939*. Primer suplemento (pp. 282-286). Editorial Crítica.
- Jiménez Rodríguez, L. (2004) El poema en prosa en Luis Cernuda: Ocnos. En *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos* 7. Recuperado de <https://www.um.es/tonosdigital/znum7/portada/monotonos/cernuda51.htm>
- Jitrik, N. (2010) Forma y significación en ‘El Matadero’, de Esteban Echeverría [1971]. [Versión electrónica] Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/forma-y-significacion-en-el-matadero-de-esteban-echeverria/html/cd3a0586-523c-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_3.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/forma-y-significacion-en-el-matadero-de-esteban-echeverria/html/cd3a0586-523c-11e1-b1fb-00163ebf5e63_3.html)
- Junqueira dos Santos, C. (2016) O corpo do filho: notas sobre fotografia e morte. En *Atas eletrônicas do VII Congresso Internacional de Ciências Sociais e Humanidades: Imagens da Morte = Actas electrónicas del VII Congreso Internacional de Ciencias Sociales y Humanidades: Imágenes de la Muerte / Organizador: Renato Cymbalista. USP y UNIRIO. ISSN: 2358-4181 (CD)*
- Kettenmann, A. (1999) *Frida Kahlo. 1907-1954. Dolor y pasión*. Taschen.
- Kohut, K. (2009) Literatura y memoria. Reflexiones sobre el caso latinoamericano. *Revista del CESLA* (12), 25-40. Uniwersytet Warszawski, Varsovia, Polonia. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=243321003021>
- Kusch, R. (2007) El pensamiento indígena y popular en América [1971] En *Obras completas*. Tomo II. Editorial Fundación Ross.
- Lara-Kuhlman, L. (2012) Lenguaje, corporeidad e identidad en la obra de Ángela Figuera Aymerich. UFLR, pp. 87-104. Recuperado de <http://epubs.utah.edu/index.php/uflr/article/viewFile/759/670>
- Larrouy, A. (1916) *Historia de Nuestra Señora del Valle (compendio). Primera parte: Nuestra Señora del Valle en el siglo XVII*. Buenos Aires: Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco.

- Lévy-Bruhl, L. (1985). *El alma primitiva* [1927]. Ediciones Península.
- Liaudat, M. (2016). Marxismo, Cultura y Antropología. Los aportes de Gramsci, Thompson y Williams. *Cuestiones de Sociología* (15), e020. En *Memoria Académica*. Recuperado de [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.8182/pr.8182.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8182/pr.8182.pdf)
- Lima-Grecco, G. (2018) Plumas fascistas: los escritores de la Falange Española. *Revista de Historia* N° 25, vol. 1, 87-107, Universidad de Concepción, Chile. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-88322018000100087>
- Link, D. (2014) La infancia como falta. *Cuadernos LIRICO* [En línea], 11. Puesto en línea el 01 diciembre 2014. Recuperado de <https://doi.org/10.4000/lirico.1798>
- Llanés Parra, B. (2011) El enemigo en casa: el parricidio y otras formas de violencia interpersonal doméstica en el Madrid de los Austrias (1580-1700). En Contreras Contreras, J. (editor) y Sánchez Ibáñez, R. (compiladora). *Familias, poderes, instituciones y conflictos* (pp. 441-455) Edit.um. Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- López Alonso, A. (2002) *La angustia de García Lorca: la palabra como síntoma*. Algaba Ediciones.
- López Guil, I. (2016) Del “Romance de la luna, luna” a la “Danza da lúa en Santiago”: el astroduende y la poética lorquiana. *Impossibilia* N° 12, 14-47. Recuperado de <https://drive.google.com/file/d/0B6u7HRUiWBlucFhMOW53eTJCc1E/view>
- Lorandi, A. M. y Schaposchnik, A. E. (1990) Los milagros de la Virgen del Valle y la colonización de la ciudad de Catamarca. *Journal de la Société des Américanistes*. Tome 76, 177-198. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/24605621>
- Loyola, H. (1993) Bibliografía. I. La obra de Pablo Neruda. Guía bibliográfica. En Neruda, P. *Obras III* (pp. 911-1106). Editorial Losada.
- Mainer, J-C. (2013) *Falange y literatura. Antología* [1971]. RBA Editores.
- Mancuso, H. (2005) *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*. Paidós.
- Medina Puerta, C. (2019) La poesía social como testimonio del hambre. La voz ejemplar de Ángela Figuera. *Revista Signa* 28, 1021-1055. Universidad de Educación a Distancia. Recuperado de <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/25105>
- Menéndez Pidal, R. (1993) Proemio a *Flor nueva de romances viejos* [1928] (pp. 9-41). Espasa Calpe.
- Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación Argentina (2014). *Ley N° 26.061. Protección integral de los derechos de niñas, niños y adolescentes* (archivo PDF). Secretaría de Derechos Humanos del Ministerio de Justicia de la República Argentina. Recuperado de

- [http://www.jus.gob.ar/media/3108870/ley\\_26061\\_proteccion\\_de\\_ni\\_os.pdf](http://www.jus.gob.ar/media/3108870/ley_26061_proteccion_de_ni_os.pdf)
- Molina Ahumada, P. (2016) El cronotopo y la ciudad digital. Una lectura bajtiniana del videojuego Watch\_Dogs. En Arán, P. (ed.) (2016) *La herencia de Bajtín. Reflexiones y migraciones* (pp. 221-254). Universidad Nacional de Córdoba, Centro de Estudios Avanzados. (PDF)
- Montejo Gurruchaga, L. (2000) La relación de Ángela Figuera con la censura española: los expedientes de su obra poética. En Florencio Sevilla Arroyo (coord.), Carlos Alvar Ezquerro (coord.). *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Recuperado de [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih\\_13\\_4\\_020.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_4_020.pdf)
- Moreno, J. (2019) *Identidad étnica y memoria personal en la escritura de Joselín Cerda Rodríguez en el panorama de las letras en Catamarca*. [Tesis doctoral inédita] Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.
- Moreno, J. (2017) Muertes simbólicas y memoria andina en Joselín Cerda Rodríguez. En *La Colmena. Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, 95, 71-78. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6252872>
- Moyano, D. (1992) Prólogo. Los exilios de Juan José Hernández. En Hernández, J. *La señorita Estrella y otros cuentos* (pp. I-V). Centro Editor de América Latina.
- Muzzopappa, J. I. (2010) El regreso en *Letargo* de Perla Suez: del *oikos* materno al *oikos* comunitario. *Especulo. Revista de estudios literarios*, N° 44. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero44/letargo.html>
- Nomo Ngamba, M. (2008) La Literatura Comparada y el análisis de las obras narrativas: el estudio de los géneros, los temas y la forma. *Tonos. Revista electrónica de Estudios Filológicos, Número 15*. Recuperado de <https://www.um.es/tonosdigital/znum15/secciones/estudios-25-Literatura%20comparada.htm>
- Ñíguez Bernal, A. (2010) La traductología actual como ciencia útil aplicada al estudio comparado de la literatura hagiográfica y mariana medieval. En María Pilar Blanco García (ed. lit.) *El Cid y la Guerra de la Independencia: dos hitos en la historia de la traducción y la literatura* (pp. 101-112). Universidad Complutense de Madrid.
- Organización Mundial de la Salud (11 de marzo de 2020) La enfermedad de Chagas (tripanosomiasis americana). Recuperado de [https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/chagas-disease-\(american-](https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/chagas-disease-(american-)





- Quiroga, A. (1992) *Folklore Calchaquí*. En *Calchaquí*. [1895] Comentarios de Rodolfo Raffino. Tea. Incluye los libros *Calchaquí* (1895), *Petrografías y pictografías de Calchaquí* (1931) y *Folklore Calchaquí* (1887).
- Reati, F. (2008) Perla Suez: una literatura del silencio. En Espina, E. *Neo, post, hiper, trans, ¿fin? Lecturas recientes de literatura hispanoamericana* (pp. 191-208). RIL Editores.
- Risco Fernández, G. (1991) *Cultura y región*. Tucumán: Centro de Estudios Regionales / Instituto Internacional Jacques Maritain.
- Román Román, I. (2003). Los mitos griegos en la poesía de Federico García Lorca. [En línea] *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXVI, 387-405. Recuperado de [http://dehesa.unex.es:8080/xmlui/bitstream/handle/10662/1028/0210-8178\\_26\\_387.pdf?sequence=7](http://dehesa.unex.es:8080/xmlui/bitstream/handle/10662/1028/0210-8178_26_387.pdf?sequence=7)
- Rosaldo, R. (2000) *Cultura y verdad. La reconstrucción del análisis social* [1989] Ediciones Abya-Yala.
- Rubio, F. (2002) El último Cernuda. En *Donde habita el recuerdo: memoria de Luis Cernuda*. 1902-2002. Centro Virtual Cervantes. Recuperado de <https://cvc.cervantes.es/actcult/cernuda/textos/rubio.htm>
- Salazar Rincón, J. (2007) Ramos, coronas, guirnaldas: símbolos de amor y muerte en la obra de Federico García Lorca [1999]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcw66z3>
- Salvador, M. (2002) El trasfondo vivencial de la poesía en la obra de Luis Cernuda. En *Donde habita el recuerdo: memoria de Luis Cernuda*. 1902-2002. Centro Virtual Cervantes. Recuperado de <https://cvc.cervantes.es/actcult/cernuda/textos/salvador.htm>
- San Bernardino, J. (1996) *Eulalia Emeritam suam amore colit*: consideraciones en torno a la fiabilidad de un testimonio prudenciano (PE. 3.186-215). *Habis* 27, 205-223. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.12795/Habis.1996.i27.15>
- Santos, F. (1999) Exiliados y emigrados: 1939-1999. *Cuadernos de la Fundación Españoles en el mundo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/exiliados-y-emigrados-19391999--0/html/>
- Sanz Morán, A. (1995) Presupuestos para la reforma de los delitos contra la vida. En *Anuario de Derecho Penal y Ciencias Penales*, t. XLVIII, fasc. III. (pp. 783-848). Madrid, Centro de Publicaciones del Ministerio de Justicia e Interior.
- Sarlo, B. (2012) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* [2005]. Siglo XXI Editores.



- Scarano, L., Romano, M. y Ferrari, M. (1994) *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Biblos.
- Schechter, J. (1994). Divergent Perspectives On The "Velorio del Angelito": Ritual Imagery, Artistic Condemnation, and Ethnographic Value. *Journal of Ritual Studies* 8 (2), 43-84. Recuperado de [www.jstor.org/stable/44398816](http://www.jstor.org/stable/44398816)
- Scott, E. (2000) Unpicking a Myth: the infanticide of female and disabled infants in antiquity (pp. 143-151). TRAC 2000, *Proceedings of the tenth Annual Theoretical Roman Archeology Conference*. [http://doi.org/10.16995/TRAC2000\\_143\\_151](http://doi.org/10.16995/TRAC2000_143_151)
- Scott, E. (1999) The Archaeology of Infancy and Infant Death [archivo Word] *Archaeopress, Publishers of British Archaeological Reports*. BAR International Series 819, Oxford. Recuperado de <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:jvDTDNW9eRUJ:https://eleanorscottarchaeology.com/s/the-archaeology-of-infancy-and-infant-death-wordfile-ktjd.docx+&cd=4&hl=es-419&ct=clnk&gl=ar>
- Sevilla Conde, A. (2012) Morir *ante suum diem*. La infancia en Roma a través de la muerte. En Justel Vicente (ed.) *Niños en la Antigüedad. Estudios sobre la infancia en el Mediterráneo antiguo*. Universidad de Zaragoza.
- Soprano, P. (1889) *La Virgen del Valle y la Conquista del Antiguo Tucumán*. Imprenta y Estereotipia del "Courrier de La Plata".
- Sosa, P. (2017a) Ficcionalización de muertes tempranas y violentas en cinco textos de la literatura argentina: de Echeverría a Juan Bautista Zalazar. En Dalmagro, M. C. y Parfeniuk, A. *Reflexiones comparadas. Desplazamientos, encuentros y contrastes* (pp. 143-169). Universidad Nacional de Córdoba (Libro digital PDF).
- Sosa, P. (2017b) Niños muertos y muerte accidental: una mirada desde el análisis tematólogo. En *Aportes Científicos Desde Humanidades 11*, Tomo II. Universidad Nacional de Catamarca (CD)
- Sosa, P. (2016a) Niños muertos en la poesía de García Lorca. En Prósperi, G. (coord.) *Debates actuales del Hispanismo: balances y desafíos críticos* (pp. 702-713). Universidad Nacional del Litoral. (Libro digital PDF)
- Sosa, P. (2016b) Religiosidad popular, leyendas y cancioneros folclóricos. Apropiación, refundición y ficcionalización de relatos sobre muertes tempranas en el Noroeste argentino (NOA). En *Atas eletrónicas do VII Congresso Internacional de Ciências Sociais e Humanidades: Imagens da Morte = Actas eletrónicas del VII Congresso Internacional de*

*Ciencias Sociales y Humanidades: Imágenes de la Muerte* / Organizador: Renato Cymbalista. USP y UNIRIO. ISSN: 2358-4181 (CD)

- Sosa, P. (2014) *Milagros, ficción e ideología*. Vinculaciones literarias y transculturación narrativa en *Loor de Nuestra Señora la Virgen del Valle* de Juan Oscar Ponferrada. Catamarca: edición de autor.
- Sosa, P. (2012) La muerte de niños: aproximación a una retórica en torno a los modos de nombrar el suceso. En *Aportes Científicos desde Humanidades 9*, 1450-1464. Universidad Nacional de Catamarca. ISSN: 1851-4464 (CD)
- Soto Aguirre, T. (2010). La muerte como cercanía natural en el mundo popular a partir de los versos de Violeta Parra. En *Anais eletrônicos do IV Congresso Latino-americano de Ciências sociais e Humanidades: Imagens da Morte*. Universidade Salgado de Oliveira. (CD)
- Steiner, G. (2001) El lector infrecuente [1978]. En *Pasión intacta* (pp. 19-44). Siruela.
- Thomas, L-V. (2015) *Antropología de la muerte* [1975]. Fondo de Cultura Económica.
- Trapiello, A. (1994) *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*. Editorial Planeta.
- Tudela-Fournet, M. (2020). «Insilio»: formas y significados contemporáneos del exilio. *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*, 76 (288), 75-87. <https://doi.org/10.14422/pen.v76.i288.y2020.004>
- Un capitán de la guardia civil se parapeta detrás de la hija del alcalde de Caspe, asesinado por los fascistas. (03 de septiembre de 1936). *Solidaridad Obrera*, p. 11. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20201007232847/http://www.cedall.org/Documentacio/Prensa%20Libertaria/Soli/19360000/19360903.pdf>
- Valdés, M. (1993) Introducción. En Unamuno, M. de. *San Manuel Bueno, mártir* (pp. 13-91). Altaya.
- Vera Barros, T. (2011) Un cuerpo en cuestión. Sobre la construcción de corpus de investigación en poesía. En *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados 11*, 59-68. Universidad Nacional de Litoral.
- Villareal Acosta, A. (2013). *La representación de la muerte en la literatura mexicana. Formas de su imaginario*. [Versión electrónica] Universidad Complutense de Madrid. (Tesis doctoral). Diciembre, 10 de 2013. <http://eprints.ucm.es/22384/1/T34654.pdf>
- Vitale, R. (1991) *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*. Editorial Pliegos.
- Wilcox, J. (1992) A Reconsideration of Two Spanish Women Poets: Angela Figuera and Francisca Aguirre. *Studies in 20th Century Literature. Vol. 16: Iss. 1, Article 5*. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1291>
- Zabala, J. R. (2007) Presentación de Ángela Figuera Aymerich. “Mi corazón quiso nacer allí”. Portal dedicado a la poetisa del Departamento de Cultura, Juventud y Deportes de la

Diputación Foral de Gipuskoa. Recuperado de <http://angelafigueraaymerich.gipuzkoakultura.net/index-es.php>

Zabala, J. R. (1987) Erotismo, maternidad y poesía de Ángela Figuera. *Zurgai. Revista literaria del País Vasco*. Número especial “Dedicado a Ángela Figuera”, 20-23. Recuperado de <http://www.zurgai.com/archivos/201304/FIGUERA-020.pdf?1>

#### D. Diccionarios, enciclopedias y manuales

Academia Argentina de Letras (2008) *Diccionario del habla de los argentinos* (2º ed. corr. y aumentada) Emecé Editores.

Albarracín, L. (2011) *La Quichua. Gramática. Ejercicios y Diccionario Quichua-Castellano*. Vol. 2. Editorial Dunken.

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1993) *Diccionario de los símbolos*. Herder.

Donnini, M. (2000) Catalina de Alejandría. En Leonardi, C.; Riccardi, A.; Zarri, G. (directores) *Diccionario de los Santos*. Vol. I (A-I). Editorial San Pablo.

Frenzel, E. (1980) *Diccionario de motivos de la literatura universal* [1976] (Versión española de Manuel Albella Martín). Gredos.

Frith, S. (2008) Cultura popular. En Payne, M. (comp.) *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales* [1996] (pp. 124-126). Paidós.

Garrido Gallardo, M. (2015) (dir.) *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales* (DETLI). Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Recuperado de <http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/>

González Holguín, D. (1608) *Vocabulario dela lengva general de todo el Perv llamada lengua Qquichua, o del Inca: corregido y renovado conforme ala propiedad cortesana del Cuzco*. Impreso en la Ciudad de los Reyes. Por Francisco del Canto. (Edición facsimilar). Recuperado de la Biblioteca Digital Mundial en <https://www.wdl.org/es/item/13775/>

Greiner-Mai, H. (ed.) (2006) *Diccionario Akal de Literatura General y Comparada*. Akal.

Grimal, P. (1989) *Diccionario de mitología griega y romana* [1951]. Paidós.

Real Academia Española (2014) *Diccionario de la lengua española* (23º ed.) En línea. Recuperado de <https://dle.rae.es/>

### E. Archivos de video disponibles en la web

Biblioteca Virtual Carlos D. Mesa Gisbert (19 de julio de 1991) *De Cerca - Oswaldo Guayasamín*  
[Archivo de video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=y8kHOAeYg70>

CR La Chulla Historia (6 de julio de 2019) *Oswaldo Guayasamín - 100 Años*. [Archivo de video].

Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=ZxmaTVaQ\\_MQ](https://www.youtube.com/watch?v=ZxmaTVaQ_MQ)

LalululaTV (1976) *Oswaldo Guayasamín a fondo* [Archivo de video de Radio y Televisión Española]

Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=is6BUnBjq28>

## ANEXOS

La *sección A* ofrece la transcripción y/o digitalización íntegra de poemas, cuentos y relatos pertenecientes al corpus, pero cuyas versiones completas no han sido incorporadas en el cuerpo de la tesis. La procedencia de las versiones se indica con precisión en las *Referencias bibliográficas*.

La *sección B* es una lista, incompleta por cierto, de algunas obras de arte (literatura, pintura y canciones) que tematizan muertes tempranas. No hay en ella pretensión de exhaustividad ni de valoración estética. Tiene por objeto ofrecerla al curioso lector, ya que, habiendo sido parte del recorrido de la investigación, comprende títulos excluidos del corpus definitivo. Es nuestro deseo que pueda ser de provecho para futuras investigaciones. No desconocemos que la lista podría ampliarse notoriamente. Quede la tarea para el curioso investigador. Lejos está de nuestra intención citar aquello que no hemos corroborado a lo largo del trayecto formativo ni de la escritura de la tesis, razón por la cual no enumeramos textos que probablemente tematicen muertes tempranas pero que no hemos efectivamente consultado.







**Testimonio N° 1. Don Juan Antonio de la Vega – 25 de Abril de 1764. (Frag. sobre las muertes y resurrecciones del niño Gordillo y del mulato Juan)**

— 223 —

*Inf. tgo. 1.º*

tando coula mano a N<sup>ra</sup> S.<sup>ra</sup> q' aquella era la que los avia destrosado a todos ellos en las guerras;

y q' sabe asi mesmo, que en el tiempo mismo, en que se hallaban los españoles en las referidas guerras de Calchaqui, se desaparecia esta soberana Reyna desu nicho, y con este cuidado el Sacristan de dha Igl.<sup>a</sup> (q' dice este declarante, fue un hombre secular, sencillo, y de buena vida) p.<sup>r</sup> muchas diligencias, q' hasia en guardarla, y asegurar las puertas, se hallaba sin ella, y bolbiendo á registrar el nicho, la hallaba con el manto lleno de abrojos, y espinas, y de polbo, las quales quitaba sin hacer concepto mayor p.<sup>r</sup> ser el suso dho hombre sin reflexion; y q' esto sabe q' sucedio repetidas ves.<sup>s</sup> y q' duda este declarante, el q' hubiesse en aquellos tiempos Persona alg.<sup>a</sup> q' lo ignorase.

A cuiu causa ardia tanto la debosion en los Corazon.<sup>s</sup>; y extendida tanto la fama de sus milagros, concurrían muchos de otras partes á Romeria y q' sabe q' assi la Corona de Oro, q' tiene esta S.<sup>ra</sup> Imag.<sup>a</sup>, toda enbutida de perlas y piedras presiosas y las mas de las Joias q' tiene de mucho valor, son resultas de sus milagros, q' obligados de sus benefisios, y reconocidos, han consagrado á su Mag.<sup>d</sup> como obsequios de agradecim.<sup>to</sup> varias Personas, que en aq.<sup>i</sup> tiempo experimentaron conseguir la salud no esperada, y remedio total de muchos males.

Dijo assi mismo q' le oio decir al M<sup>re</sup> de C<sup>po</sup> D.<sup>o</sup> Ignacio Moreno Gordillo ia difunto, q' de dos hijos q' tubo, solo le vivia uno, y este p.<sup>r</sup> milagro de N<sup>ra</sup> Señora del Valle; pues aviendo muerto, dho su hijo, (q' fue el D.<sup>r</sup> D.<sup>o</sup> Ju.<sup>o</sup> Alonzo Moreno Gordillo) selo ofresio a N<sup>ra</sup> S.<sup>ra</sup>, proponiendole el dedicarlo ala Iglesia para Capellan suio, le suplicó, le diese vida, si combiniessé; y q' pesó aquel Cuerpesillo muerto, y le dio en Cera su peso y aviendolo traído ala Iglesia apresensia de esta S.<sup>ra</sup> Imag.<sup>a</sup> resucitó; y aplicado desp.<sup>s</sup> ala Iglesia, murió de sin || cuenta y mas años, aviendose mantenido p.<sup>r</sup> mucho tiempo de Vicario, Juez Eccl.<sup>o</sup> deesta dha Ciud.<sup>a</sup>, y de Cura Rector propietario, y comisario de ambos tribunales Inquisis.<sup>o</sup> y Cruzada, en los quatro años antes de su muerte.

Y q' asi mesmo sabe p.<sup>r</sup> averlo oido al M<sup>ro</sup> D.<sup>o</sup> Ju.<sup>o</sup> Navarro de Velasco, Presbitero, ia difunto, q.<sup>o</sup> se lo conto á este declarante: q' D.<sup>a</sup> Mariana Navarro herm.<sup>a</sup> del expre-

Desapariciones del nicho.

El sacristán.

Devoción

Exvotos.

Resucita al Dr. Gordillo, niño. — (Referencias del padre del Dr.).

*niño muerto  
cera  
resurrección*

Fol. 23 r.

A1 mulatillo Juan. — (Referencias del Mtro. Navarro).

año mojado  
 cerna  
 resurrección  
 arrepentimiento

sado M<sup>tro</sup>. Nabarro, tubo una mulata, esclaba esteril; y deseosa de q' esta pariese, le ofresio á N<sup>ra</sup> S.<sup>ra</sup> del Valle la dha D.<sup>a</sup> Mariana darle el primer hijo q' pariese; y á poco tiempo, resulto haviase hecho preñada la referida mulata (llamada Ana) la q' pario un mulatillo llamado Ju.<sup>a</sup>; y siendo este aun de pecho de edad de año; estando en conversacion la dha D.<sup>a</sup> Mariana con su hermano el M<sup>re</sup>. de Campo D.<sup>a</sup> Alonso Nabarro, en la sala de su vivienda, tratando sobre dho Mulatillo, le dijo este, q' suponía solo habia de dar á N<sup>ra</sup>. Señora; y respondió la dha Señora, que para q' queria la Virg.<sup>a</sup> al mulato, q' le daría por el, lo que pesase en sera; y entrando apoco rato la mulata de afuera en busca de su hijo al aposento, en donde le avia dejado, poco antes dormido, lo halló ierto, ia difunto, con lo qual llorosa dio noticia á su Señora, y esta, como el dho D.<sup>a</sup> Alonso, se quedaron pasmados con esta noticia: y reconociendolo luego hallaron estar difunto el dho mulatillo; y reconociendo la dha Señora, ser aquel castigo de N<sup>ra</sup> S.<sup>ra</sup> del Valle por lo q' poco antes avia ella dispuesto en contrario de su promesa; acudio con arrepentim.<sup>to</sup> y muchas lagrimas á esta Piadosa Señora prometiendole de nuevo darle el mulato si lo resucitaba; y aviendolo traído asu Iglesia, salió vivo dela presensia de su Mag.<sup>d</sup>. Y enefecto, cumplió lo prometido entregandolo, quando fue capaz de serbir; y es este mismo el mulato Ju.<sup>a</sup> q' hasta el pres.<sup>to</sup> es esclavo, y esta sirviendo aesta Iglesia Matriz de N<sup>ra</sup> Señora con mas de sinq.<sup>ta</sup> años de edad al pareser.

Cadena de oro  
 (trunca) (1)

Dijo assi mesmo este declarante, q' desde moso, de pocos años de edad [tiene noticia] p.<sup>r</sup> sus PP.<sup>a</sup> y otros antiguos, q' bajo de asia el Peru un Caballero enfermo Gato de pies y manos, desansiado de barios medicos, q' con dilig.<sup>a</sup> avia buscado por conseguir su salud; y desengañado, bajó asia esta Prov.<sup>a</sup> con noticia q' tubo de ser tan prodigiosa N<sup>ra</sup>. S.<sup>ra</sup> del Valle, aq.<sup>ta</sup> se encomendó, y prometió visitarla. Y llegado aesta Ciud.<sup>d</sup> se hizo llebar a su presensia, y alli con muchas lagrimas le suplico le diese salud; y

(1) Los muchos testigos que refieren este caso concuerdan en la sustancia de él. Pero unos lo dejan cuando se encuentra la cadena bajo la almohada del enfermo, y es la que llamo narración *trunca*; otros añaden que aquel volvió a Catamarca y sanó definitivamente; es la narración que digo *completa*. Cuando, según el redactor, el testigo narra simplemente el hecho como los anteriores, sólo se dirá *Cadena de oro*, sin ningún agregado.



Testimonio N<sup>o</sup> 48. Juan Castro Pardo, esclavo de la Virgen – 19 de Octubre de 1764  
(muerte y resurrección del propio testificante)

*Inf. tpo. 48.<sup>o</sup>*

— 318 —

Agustina que le pidiese a su *Mama achachila*, que sanase a su hermana, y le respondió, que ia selo avia pedido; y ala tarde, de este mesmo dia, bolbio esta declarante a decirle; ve como esta de allixida tu hermana, y no la â querido sanar tu Madre, y respondió la dña M.<sup>a</sup> Agustina; hoí no a de sanar, mañana a de sanar, y sucedio a la letra; pues al otro dia por la mañana se hallo sana, sin averle aplicado remedio alguno.

Esto es lo que sabe, y pasa bajo de su juram.<sup>to</sup> en q' se afirma, y ratifica, leida su declaracion: y es de edad de veinte y quatro años: y no sabe firmar, y firmó su mrd de q' doi fe. ---

*Mtro. Fran.<sup>co</sup> de Cubas y Nieva. — Antemi Mtro.  
Ju.<sup>n</sup> Bern.<sup>do</sup> de Nieva Not.<sup>o</sup> Eccl.<sup>co</sup> y de  
Diosmos.*

48.<sup>o</sup> testigo, Juan Castro Pardo, esclavo de la Virgen. — 19 de  
Octubre de 1764.

*(Letra del Mtro. Cubas)*

En la Ciu.<sup>d</sup> de S.<sup>n</sup> Fer.<sup>do</sup> Valle de Cath.<sup>n</sup> en Dies y nueve dias de oct.<sup>o</sup> de mil set.<sup>n</sup> y sesenta y quatro a.<sup>n</sup> paresio presente Juan de Castro Pardo esclavo de N<sup>ra</sup> S.<sup>a</sup> del Valle, natural deeste dho Valle, el mismo aq.<sup>n</sup> se nombra en varias declar.<sup>o</sup> que se hallan en estos antos aver sido resucitado por n<sup>ra</sup> gran reyna, y hallando el S.<sup>r</sup> Jues ser bien instruydo en lo neces.<sup>o</sup> le resivio juram.<sup>to</sup> q. hizo segun dño y vajo del prometio decir verdad de lo q' supiere, y se le preguntare, y dijo: si juro: amen

Resucita al lgo.

y aviendoso enterado en lo pedido p.<sup>r</sup> el procu.<sup>r</sup> Gen.<sup>l</sup> dijo: q. desde q' tiene uso de razon save por su M.<sup>e</sup> y toda su casa, q. estando difunto lo resucito N<sup>ra</sup> S.<sup>a</sup> del Valle, y q' el ser su esclavo, es resulta de su resurrec.<sup>n</sup>. De modo; q' siendo la Madre de este declar.<sup>to</sup> esteril, su Señora D.<sup>a</sup> Mariana Navarro prometio a la SS.<sup>as</sup> Virgen del Valle, q' si su mulata pariese, le daria â su Mag.<sup>d</sup> el primer hijo, y aviendo parido â este declarante, mudó el intento, en darle su peso en cera; y q. estando la dña D.<sup>a</sup> Mariana uu

dia en conversacion con un hermano suyo, dejando la madre a este declar.<sup>te</sup>, Chico de pechos echado en la hamaca, sano y dormido, salio y se fue al horno a cozer pan, y q̄. en este t̄po. save, q' el dño hermano dela señora tocando en la conversacion sobre la promesa, le dijo, q' no le agradaba el que retratase la promesa q' || avia hecho a n̄ra S.<sup>a</sup> del mulatillo y le respondio la citada D.<sup>a</sup> Mariana, q' p.<sup>a</sup> q̄. queria la Virgen al mulatillo, q' mejor seria darle otra tanta cera quanto tuviese el mulatillo de peso, y una alfombra q' p.<sup>a</sup> ese fin estaba actualm.<sup>te</sup> hasiendo; estando en esta reierta; volvio la madre deeste declarante de afuera y cuidadosa fue aver al hijo, y moviendolo, halló, ó le parecio estaba muerto, con lo q̄. lo levanto y conosio ciertam.<sup>te</sup> q' era difunto corrio ala sala llorando, dio cuenta a la dicha su Señora, y entrando ambos hermanos al aposento lo reconocieron muerto, y ia clado: con lo qual quedo yerta la dha D.<sup>a</sup> Mariana, acusada de lo mismo q' poco antes le avia dho al referido su herm.<sup>o</sup> y ambos, y en especial la dha Señora puesta de rodillas clamó con muchas lagrimas, arrepentida, y pidiendole a n̄ra Sra. del Valle, que si le volvia la vida era desde luego suyo el mulatillo: no obstante, de ver, y tener por cierto q' estaba muerto, los q' alli se hallaban procuraron aplicarle bayetas calientes por si fuese algun mal biento la causa, y tal vez estuyese vivo, y en aquella priesa, i sin advertir, fue tal el calor, ó fuego, q' le aplicaron, q' le abrasaron las carnes sobre el mismo corazon en la tetilla izquierda, y alli tiene la señal mui clara y patente, de la quemadura: pero q' con ninguna diligen.<sup>a</sup> pudieron conseguir lo q' deseaban; y despues de largas oras, dando el cuerpo mayores muestras de ser verdaderam.<sup>te</sup> muerto, y perseverando la dha S.<sup>a</sup> y la madre cada una por su rumbo, en suplicas, y llanto, ofreciendolo a N̄ra S.<sup>a</sup> volvio a la vida el mulatillo, como de un sueño, y dandole el pecho lo tomo sin dar muestras de aber padecido quebranto alguno, con lo q' confirmaron el milagro a su Juycio; y manteniendose firme la dha D.<sup>a</sup> Mariana en su proposito, lo entrego ala Igl.<sup>a</sup> siendo capaz ia de servir, y se halla oy en ese exercicio.

Tambien declara q̄. vino de la jurisdic.<sup>o</sup> del tucuman un mozo llamado Jorje abra beinte y cinco años encogido

Sana a un mozo tucumano.

Dig.  
(PHE)  
tela de lana

Fol. 73 v.

XX

**Romance de la luna, luna**

La luna vino a la fragua  
 con su polisón de nardos.  
 El niño la mira, mira.  
 El niño la está mirando.  
 En el aire conmovido  
 mueve la luna sus brazos  
 y enseña, lúbrica y pura,  
 sus senos de duro estaño.  
 Huye luna, luna, luna.  
 Si vinieran los gitanos,  
 harían con tu corazón  
 collares y anillos blancos.  
 Niño, déjame que baile.  
 Cuando vengan los gitanos,  
 te encontrarán sobre el yunque  
 con los ojillos cerrados.  
 Huye luna, luna, luna,  
 que ya siento sus caballos.  
 Niño, déjame, no pises  
 mi blancor almidonado.

(Federico García Lorca. *Romancero gitano*,  
 1928)

**Martirio de Santa Olalla**

*A Rafael Martínez Nadal*

I  
 PANORAMA DE MÉRIDA

Por la calle brinca y corre  
 caballo de larga cola,  
 mientras juegan o dormitan  
 viejos soldados de Roma.  
 Medio monte de Minervas  
 abre sus brazos sin hojas.  
 Agua en vilo redoraba

El jinete se acercaba  
 tocando el tambor del llano.  
 Dentro de la fragua el niño,  
 tiene los ojos cerrados.

Por el olivar venían,  
 bronce y sueño, los gitanos.  
 Las cabezas levantadas  
 y los ojos entornados.

Cómo canta la zumaya,  
 ¡ay cómo canta en el árbol!  
 Por el cielo va la luna  
 con un niño de la mano.

Dentro de la fragua lloran,  
 dando gritos, los gitanos.  
 El aire la vela vela.  
 El aire la está velando.

las aristas de las rocas.  
 Noche de torsos yacentes  
 y estrellas de nariz rota,  
 aguarda grietas del alba  
 para derrumbarse toda.  
 De cuando en cuando sonaban  
 blasfemias de cresta roja.  
 Al gemir la santa niña,  
 quiebra el cristal de las copas.  
 La rueda afila cuchillos

y garfios de aguda comba.  
 Brama el toro de los yunques,  
 y Mérida se corona  
 de nardos casi despiertos  
 y tallos de zarzamora.

## II

## EL MARTIRIO

Flora desnuda se sube  
 por escalerillas de agua.  
 El Cónsul pide bandeja  
 para los senos de Olalla.  
 Un chorro de venas verdes  
 le brota de la garganta.  
 Su sexo tiembla enredado  
 como un pájaro en las zarzas.  
 Por el suelo, ya sin norma,  
 brincan sus manos cortadas  
 que aún pueden cruzarse en tenue  
 oración decapitada.  
 Por los rojos agujeros  
 donde sus pechos estaban  
 se ven cielos diminutos  
 y arroyos de leche blanca.  
 Mil arbolillos de sangre  
 le cubren toda la espalda  
 y oponen húmedos troncos  
 al bisturí de las llamas.  
 Centuriones amarillos  
 de carne gris, desvelada,  
 llegan al cielo sonando  
 sus armaduras de plata.  
 Y mientras vibra confusa

(Federico García Lorca. *Romancero gitano*,  
 1928)

pasión de crines y espadas,  
 el Cónsul porta en bandeja  
 senos ahumados de Olalla.

## III

## INFIERNO Y GLORIA

Nieve ondulada reposa.  
 Olalla pende del árbol.  
 Su desnudo de carbón  
 tizna los aires helados.  
 Noche tirante reluce.  
 Olalla muerta en el árbol.  
 Tinteros de las ciudades  
 vuelcan la tinta despacio.  
 Negros maniquís de sastre  
 cubren la nieve del campo  
 en largas filas que gimen  
 su silencio mutilado.  
 Nieve partida comienza.  
 Olalla blanca en el árbol.  
 Escuadras de níquel juntan  
 los picos en su costado.

\* \* \*

Una Custodia reluce  
 sobre los cielos quemados,  
 entre gargantas de arroyo  
 y ruiseñores en ramos.  
 ¡Saltan vidrios de colores!  
 Olalla blanca en lo blanco.  
 Ángeles y serafines  
 dicen: Santo, Santo, Santo.

### **Casida del herido por el agua**

Quiero bajar al pozo  
 quiero subir los muros de Granada  
 para mirar el corazón pasado  
 por el punzón oscuro de las aguas.

El niño herido gemía  
 con una corona de escarcha.  
 Estanques, aljibes y fuentes  
 levantaban al aire sus espadas.  
 ¡Ay qué furia de amor! ¡qué hiriente filo!  
 ¡qué nocturno rumor! ¡qué muerte blanca!,  
 ¡qué desiertos de luz iban hundiendo  
 los arenales de la madrugada!  
 El niño estaba solo  
 con la ciudad dormida en la garganta.  
 Un surtidor que viene de los sueños  
 lo defiende del hambre de las algas.  
 El niño y su agonía frente a frente  
 eran dos verdes lluvias enlazadas.  
 El niño se tendía por la tierra  
 y su agonía se curvaba.

Quiero bajar al pozo  
 quiero morir mi muerte a bocanadas  
 quiero llenar mi corazón de musgo  
 para ver al herido por el agua.

(Federico García Lorca. *Diván del Tamarit*,  
 1931-1934)

### **Niña ahogada en el pozo**

(*Granada y Newburg*)

Las estatuas sufren por los ojos con la oscuridad de los ataúdes,  
 pero sufren mucho más por el agua que no desemboca.  
 ... que no desemboca.

El pueblo corría por las almenas rompiendo las cañas de los pescadores.  
 ¡Pronto! ¡Los bordes! ¡Deprisa! Y croaban las estrellas tiernas.  
 ... que no desemboca.

Tranquila en mi recuerdo, astro, círculo, meta,  
 lloras por las orillas de un ojo de caballo.  
 ... que no desemboca.

Pero nadie en lo oscuro podrá darte distancias:  
 sino afilado límite: porvenir de diamante.  
 ... que no desemboca.

Mientras la gente busca silencios de almohada  
 tú lates para siempre definida en tu anillo.  
 ... que no desemboca.

Eterna en los finales de unas ondas que aceptan  
 combate de raíces y soledad prevista.  
 ... que no desemboca.

¡Ya vienen por las rampas! ¡Levántate del agua!  
 ¡Cada punto de luz te dará una cadena!  
 ... que no desemboca.

Pero el pozo te alarga manecitas de musgo  
 insospechada ondina de su casta ignorancia.  
 ... que no desemboca.

No, que no desemboca. Agua fija en un punto.  
 Respirando con todos sus violines sin cuerdas  
 en la escala de las heridas y los edificios deshabitados.  
 ¡Agua que no desemboca!

(Federico García Lorca. *Poeta en Nueva York*,  
 1929-1930)

### Noiturno do adoescente morto

*Imos silandeiros orela do vado  
pra ver o adoescente afogado.*

*Imos silandeiros veiriña do ar,  
antes que ise río o leve pro mar.*

Súa ialma choraba, ferida e pequena  
embaixo os arumes de pinos e d'herbas.

Ágoa despenada baixaba da lúa  
cobrindo de lirios a montana núa.

O vento deixaba camelias de soma  
na lumieira murcha da súa triste boca.

¡Vinde mozos loiros do monte e do prado  
pra ver o adoescente afogado!

¡Vinde xente escura do cume e do val  
antes que ise río o leve pro mar!

O leve pro mar de curtiñas brancas  
onde van e ven vellos bois de ágoa.

*¡Ay, cómo cantaban os albres do Sil  
sobre a verde lúa, coma un tamboril!*

*¡Mozos, imos, vinde, aixiña, chegar  
porque xa ise río m'o leva pra o mar!*

(Federico García Lorca. *Seis poemas galegos*,  
1932-1934)

ODA A LOS NIÑOS DE MADRID  
MUERTOS POR LA METRALLA

Se ven pobres mujeres que corren en las calles  
como bultos o espanto entre la niebla .  
Las casas contraídas ,  
las casas rotas , salpicadas de sangre ;  
las habitaciones donde un grito quedó temblando ,  
donde la nada estalló de repente ,  
polvo lívido de paredes flotantes ,  
asoman su fantasma pasado por la muerte .  
Son las oscuras casas donde murieron niños .  
Miradlas . Como gajos  
se abrieron en la noche bajo la luz terrible .  
Niños dormían , blancos en su oscuro .  
Niños nacidos con rumor a vida .  
Niños o blandos cuerpos ofrecidos  
que , callados los vientos , descansaban .  
Las mujeres corrieron .  
Por las ventanas salpicó la sangre .  
¿ Quién vió , quién vió un bracito

salir roto en la noche  
con luz de sangre o estrella apuñalada ?  
¿ Quién vió la sangre niña  
en mil gotas gritando :  
¡ crimen , crimen !  
alzada hasta los cielos  
como un puñito inmenso , clamoroso ?  
Rostros pequeños , las mejillas , los pechos ,  
el inocente vientre que respira :  
la metrala los busca ,  
la metrala , la súbita serpiente ,  
muerte estrellada para su martirio .  
Ríos de niños muertos van buscando  
un destino final , un mundo alto .  
Bajo la luz de la luna se vieron  
las hediondas aves de la muerte :  
aviones , motores , buitres oscuros cuyo plumaje  
encierra  
la destrucción de la carne que late ,  
la horrible muerte a pedazos que palpitan  
y esa voz de las víctimas ,  
rota por las gargantas , que irrumpe en la ciudad



como un gemido .

Todos la oímos .  
 Los niños han gritado .  
 Su voz está sonando .  
 ¿ No oís ? Suena en lo oscuro .  
 Suena en la luz . Suena en las calles .  
 Todas las casas gritan .  
 Pasáis , y de esa ventana rota sale un grito de muerte .  
 Seguis . De ese hueco sin puerta  
 sale una sangre y grita .  
 Las ventanas , las puertas , las torres , los tejados  
 gritan , gritan . Son niños que murieron .  
 Por la ciudad , gritando ,  
 un río pasa ; un río clamoroso de dolor que no acaba .  
 No lo miréis ; sentido  
 Pequeños corazones , pechos difuntos , caritas  
 destrozadas .

No los miréis ; oídllos .  
 Por la ciudad un río de dolor grita y convoca .  
 Sube y sube y nos llama .  
 La ciudad anegada se alza por los tejados

[ 32 ]

y alza un brazo terrible .  
 Un solo brazo . Mutilación heroica de la ciudad  
 o su pecho .  
 Un puño clamoroso , rojo de sangre libre ,  
 que la ciudad esgrime , iracunda , y dispara .

Vicente Aleixandre

Madrid 1936

[ 33 ]

Vicente Aleixandre. En Neruda, P. y  
 Cunard, N. *Los Poetas del Mundo  
 defienden al pueblo español* (París 1937)

**El niño campesino**

¿Quién ensangrentó el sembrado?  
 ¿Quién ha apuñalado el cielo?  
 ¿Quién ha cegado la fuente,  
 quebrando su limpio espejo?  
 ¡Fueron traidores, traidores;  
 hombres sin conciencia fueron!  
 Vinieron de allí, de abajo,  
 por la tierra y por el cielo,  
 como manada de lobos,  
 como bandada de cuervos.  
 ¿Quién ensangrentó el sembrado?  
 ¿Quién ha apuñalado el cielo?  
 ¿Quién ha cegado la fuente,  
 quebrando su limpio espejo?

Le vieron desde el camino;  
 en aquel campo le vieron  
 con un trozo de metralla  
 clavado dentro del pecho.  
 Apenas su sangre era  
 roja fuente que en silencio  
 iba regando la tierra  
 de los campos en barbecho.  
 Eran sus manos morenas  
 como dos pájaros muertos,  
 sin vida para ser vistos,  
 sin alas para los vientos.  
 ¡Ay, mi niño campesino!  
 ¿Quién puso tanto veneno  
 en la mano del canalla  
 que ha desangrado tu cuerpo?  
 ¿Qué culpa tenías tú?  
 ¿En ti, qué enemigo vieron,  
 si ibas con tu taleguilla  
 cantando por el sendero

a levantar las alondras  
 de entre los surcos abiertos?  
  
 Hambrientos de nuevas lunas  
 bajan los lobos de Gredos.  
 En cada colmillo llevan  
 el relucir de un lucero.  
 Duerme, mi niño, tranquilo,  
 entre sábanas de lienzo,  
 con un surco por almohada,  
 constelaciones por techo,  
 abrazado al cabezal  
 de estrellas que lleva al viento.  
 ¡Ya no te despertará  
 el gallo que canta recio,  
 ni gritarás, como un hombre,  
 a la manada de cerdos!  
 ¡Ay! Tusavecicas, libres,  
 sin redes y sin mochuelos.  
 ¡Te han matado, te han matado;  
 dejaron tus ojos ciegos,  
 tus piernecillas desnudas  
 y ensangrentado tu pecho!

¡No lloréis, porque la muerte  
 nunca ha tenido remedio!  
 Le decíais que los ángeles  
 bajan volando del cielo,  
 y del cielo su mortaja  
 vino con alas de cuervo.  
 ¡No lloréis, porque la muerte  
 nunca ha tenido remedio!

Le vieron desde el camino;  
 en aquel campo le vieron.

¡Ya no se despertará  
para almorzar pan moreno!  
¡El campo nunca guardó  
por nada tanto silencio!

(Beltrán Logroño.

*Romancero General de la Guerra Española, 1944)*

¡Fueron traidores, traidores;  
hombres sin conciencia fueron  
los que con dientes de hiena  
le desgarraron el cuerpo!

### Los desterrados

Con mis ojos los he visto:  
desterrados, miserables,  
vagando por los caminos,  
campesinos andaluces;  
hombres, mujeres y niños,  
caminan, yo no sé adónde;  
caminan, y van perdidos.

Con mis ojos los he visto:  
al pie de las carreteras,  
que hacia Córdoba son ríos  
de bestias y muchedumbres,  
buscando entre los olivos,  
si no refugio, la sombra;  
si no paz, siquiera el olvido.

Con mis ojos los he visto:  
de la más terrible ofensa  
que en España se ha vivido  
son testimonio sangriento  
sus pasos de perseguidos,  
sus pies hinchados, su voz,  
que suena como a vacío  
relatando los horrores  
que en su pueblo han cometido  
los fascistas y los moros,  
los bárbaros señoritos  
que a su pueblo, en bajo precio,  
al extranjero han vendido,  
como en otro tiempo hicieran  
con el Cristo redivivo.

Los he visto con mis ojos:  
destrozados, no vencidos  
en el desigual combate

(Arturo Serrano Plaja. *Romancero General de la  
Guerra Española*, 1944)

que con moros han tenido;  
emigrantes en su patria,  
del fascio son buen testigo;  
las mujeres de Baena  
que ya no tienen marido,  
los hijos de aquellos padres  
que en El Carpio han perecido,  
y en Villafranca, Posadas,  
Pedro Abad, Lora del Río,  
luchando con escopetas  
contra fusiles sombríos;  
que emigran por los caminos,  
porque todo le han robado  
los fascistas enemigos;  
largas filas de mujeres,  
hombres ancianos y niños,  
los he visto con mis ojos:  
por los campos van, perdidos.  
Pero les queda coraje  
para pedir a otros hijos  
de otros padres de otros pueblos  
justicia para enemigos;  
pero queda en sus gargantas  
un mensaje malherido,  
un grito de los que han muerto  
luchando contra el fascismo:  
¡Guerra a muerte, puño en alto;  
venganza de nuestros hijos,  
justicia seca queremos  
para el fascismo asesino!

Justicia seca pidiendo,  
con mis ojos los he visto.

## La toma de Caspe

Todos los hombres del pueblo,  
 a la cabeza el alcalde,  
 contra guardias inciviles  
 están luchando en las calles.  
 La guardia incivil, rebelde,  
 lucha contra los leales  
 que, sin armas, se defienden  
 de los fusiles y sables.  
 Un cuerpo a cuerpo terrible  
 en las arterias de Caspe:  
 de un lado, los uniformes;  
 las blusas por otra parte;  
 un pueblo de campesinos  
 contra una turba salvaje  
 de mercenarios que quieren  
 gobernar sobre cadáveres.  
 ¿Qué haréis vosotros, civiles,  
 sin el pueblo que trabaje?  
 Él pagó vuestros salarios  
 a costa de pasar hambre.  
 ¿Es que además del dinero  
 queréis beberle la sangre?  
 No podréis del todo hacerlo;  
 ved el victorioso avance  
 de las heroicas Milicias  
 que nos llegan de Levante.  
 ¡Ánimo, mis campesinos!  
 ¡Ánimo, pueblo de Caspe!  
 El Ejército del pueblo  
 pone en fuga a los cobardes.  
 El capitán no ha podido  
 retroceder, y el infame,  
 con el cuerpo de una niña  
 se atrinchera. ¡Miserable!  
 La niña, sobre su hombro

sostiene el cañón del máuser.  
 El guardia civil dispara  
 sin que le conteste nadie.  
 La niña ve que los tiros  
 que desde su espalda salen  
 han herido mortalmente  
 a su hermano y a su padre.  
 La niña pide a sus hombres  
 que no teman el matarle;  
 pero nadie le dispara  
 y el guardia civil se evade.  
 El guardia civil dejó  
 la niña en unos trigales;  
 pero cuando por el campo  
 intentaba refugiarse,  
 una granada certera  
 cayó iracunda del aire.  
 Nada quedó de su cuerpo;  
 fue deshecho en un instante;  
 borrado del mundo fue  
 quien no mereció habitarle.

(Manuel Altolaguirre. *Romancero  
 General de la Guerra Española*, 1944)

**Los niños**

En el Vietnam hay niños. Nacen niños.

Traídos a la tierra cada día  
por la corriente inextinguible  
del poderoso amor, confiadamente,  
osadamente nacen. Son pequeños.  
Son dulces y dorados  
como la piel del plátano maduro.  
No saben nada, solo  
vivir. Y solo quieren  
estar al sol, al beso y a la brisa;  
beber amor por todos los sentidos;  
comer, reír, llorar... Y enderezarse  
como los tallos del arroz, primero;  
luego, como los troncos de la selva.

Pero, en Vietnam, matar es la consigna.

Mirad y ved los niños aplastados,  
acuchillados, rotos,  
perforados, roídos,  
quemados. Ved sus carnes  
llagadas hasta el hueso,  
las cuencas de sus ojos sin mirada.  
(El yanqui escribe a su familia  
y manda besos a sus pequeñuelos.)

(Ángela Figuera Aymerich.

*13 poetas testimoniales*, [1974] 2000)

## EL HACHA

Sube y baja, se eleva para tomar impulso y cae de nuevo cada vez con mayor precisión. Con los golpes certeros la uña de acero va abriendo un surco en la madera reseca que cruje y gime. Las astillas saltan por todos lados y el retumbo de los hachazos rebota contra la tierra, se eleva y culebreando por entre los árboles va dejando caer astillas sonoras hasta que se apaga a lo lejos.

El hacha tiene cabo nuevo y está recién afilada. Se nota cómo en su trayectoria veloz despide destellos al reflejar la luz de la mañana. La mujer maneja la herramienta con tanta destreza que da gusto verla. Su pollera baila de un lado a otro siguiendo el compás de los hachazos. De vez en cuando se toma un respiro que aprovecha para enjugarse el sudor que cubre su rostro. Se alisa el pelo con las manos mientras sostiene la peineta con los dientes. Acomoda el pañuelo que le cubre la cabeza y lo sujeta debajo de las quijadas. Mientras la madre trabaja los dos hijos juegan arrastrándose por la tierra blanda. Más que mirarlos, parece acariciarlos, se diría que los latidos de su corazón se escapan por sus ojos para protegerlos. Es lo único valioso que le ofrece la vida. Se escupe las manos restregándolas para lubricarlas, toma de nuevo el mango y la danza del hacha continúa. Cuanto más trabaja, cuanto más hondo penetra en el corazón de la madera, más brillante se pone el acero y llega a ser casi azulado de limpio. Su marido la usó muchos años, justamente hasta que el chagas traicionero le reventara el corazón antes que cumpliera cuarenta. Ahora la usa ella... después serán los hijos...

Los dos changuitos cargan la leña hachada y toman el largo callejón. Unos pasos adelante trota parsimonioso el burrito gris. Casi no se le ve entre los troncos, apenas quedan visibles la cabeza gacha y las cuatro patas veloces y sucesivas. Los tres humildes caminantes levantan una nube de polvo que les sigue de cerca. Josho tiene apenas cinco años. El pelo largo y lacio le cae a modo de alero sobre la frente. Tiene la mala costumbre de andar rascándose. Sus ojos son vivaces y traviesos confiándole un aire de simpatía. A su hermano le dicen Racho y tiene siete años. Ya va a ir a la escuela. Él quiere ir, no porque no le guste su trabajo de recoger leña en los campos y salir luego a venderla en el pueblo. Se cansa mucho, es cierto, pero se entretiene con su hermano

corriendo liebres, cazando conejos y quirquinchos. Que no se diga tampoco que quiere ir a la escuela porque tiene miedo del Alcón, simplemente quiere aprender a leer, su mamá es analfabeta y no puede enseñarle. El quiere saber qué dice Tarzán o el Vago Patagonia que le hacen morir de risa con sus gestos y ademanes y travesuras ingenuas. Tiene la cabeza rapada con la cero, sólo le han dejado un jopo odioso que cae hacia adelante que le da una curiosa semejanza con un cabrito. La miseria se les cae por todos lados: los pantalones demasiado largos, por debajo de las rodillas y arrugados en las corvas; camisas de bramante hechura de la madre. Pata pila o con alpargatas clinudas; gorras con visera de cartón resquebrajadas, demasiado grandes; siempre andan llenos de cicatrices, raspones y costras enconadas, mocosos hasta decir basta. Y a pesar de este humilde aspecto son dos niños felices. Por qué será que en los niños ni siquiera el hambre borra del todo la alegría que se manifiesta en un canto, en un silbido imitando a los pájaros, o en el estallido sonoro de una carcajada? Además la alegría de los niños es contagiosa, se trasmite a las plantas, al aire, a las demás personas.

Joshó y el Racho siempre van armados hasta los dientes con bondas y varillas de alambre con ojivas de plomo. Cuando lanzan un hondazo se levanta una bandada de pájaros asustados que huyen con alharaca que termina intempestivamente cuando se zambullen de nuevo en algún cerco. De ese modo han llegado por fin a las primeras casas del poblado. Ya van haciéndose cancheros en las artimañas del negocio y aprenden a mentir:

—Compra leña, doña? Barata y sequita —lo primero es cierto, lo segundo, una perra mentira. La doña mira con displicencia y sólo ve leña de jume, la peor de todas: puro humo, resina y chisporroteo.

—No, ahora no —contesta por entre la madre selva del cerco.

Los changos azuzan el burro y prosiguen la marcha lenta. Mientras caminan van jugando a las bolillas con sus "ancheras" de porcelana. Se topan con otros leñateritos que, con mejor suerte, ya han vendido y regresan con algunas monedas que muchas veces las juegan a las "chapas". A las cansadas también ellos meten gato por liebre y enhorquetados sobre los palos del aparejo pegan la vuelta. Como el animal es de "pelitos" reacciona de inmediato a la pellizcada y sale al galope pedorreándose de lo lindo y los changos a las carcajadas festejan las ventosidades del botico.

—Esta güelta vamos a ir maj lejos pa la leña —dice el Racho mientras salta con el galope.

—Por ay anda el Alcón —protesta atemorizado el más chico.

—Si me dice algo le güa encajar un hondazo en el ojo "ñeque"  
—fanfarronea el Racho.



—Mama dice que no le digamos nada...

Pero los chicos olvidan al instante sus preocupaciones por el chango malo que anda suelto por los campos.

El regreso a las casas es siempre alentador. Les espera un trozo de pan recién horneado y un jarro de "yerbiao" calentito. En realidad la casita es una pieza de adobe, una cocina de quincha, un horno y una ramada. En el ancho patio se ve una carretilla, leña apilada, troncos, en uno de los cuales está clavada como un tábano el hacha. La herramienta de trabajo descansa.

—Mañana lleven l'hacha... tienen que aprender a usarla —dice la madre esperanzada. La novedad alegra a los niños porque calculan que será un entretenimiento más en ese largo coloquio que sostienen con los campos. No obstante su corta edad ya saben los rigores de una vida de privaciones, porque no se crea que todo es "chala i'choclo" es esa aventura que se corre día a día en la soledad salvaje, sobre todo cuando son criaturas los que las recorren. Decir campos es lo mismo que decir desolación, abandono y hostilidad. Fuera del hambre y la sed hay otros peligros que acechan permanentemente: víboras y arañas venenosas; perros cimarrones, chanchos del monte. Además es fácil extraviarse en esas inmensidades en donde más bien parecen cantos rodados que arrastra la zonda. Se les encuentra ateridos entre las escarchas y heladas del invierno, manos y pies chorreando sangre de sus lastimaduras, los mocos congelados en sus caritas paspadas; o aislados por los torrentes que forman las lluvias apocalípticas, o van flotando como diminutos fantasmas en la vaporosa resolana de un sol que quema las arenas, sin una gota de agua. Muchas veces se les ocurrió haber visto la reverberante imagen del duende jugándoles mil travesuras. Y sin embargo el mayor peligro es esa bestia bípeda que ellos apenas vislumbran en medio de la ingenuidad de la infancia.

Habíanse refugiado bajo la sombra de unos "cachiyuyos" y de inmediato se durmieron juntitos tal cual acostumbraban hacerlo en el catre de tientos. Estaban agotados de tanto caminar y acarrear los pedazos de leños. Los despertó un tropel cercano. Lo vieron pasar como un pájaro de guerra sobre un caballo brioso, iba montado en pelo y sin riendas, cubierto por un sombrero aludo. Más bien parecía Mandinga que un ser humano. El Alcón tiene 15 años, flaco y desgarrado. Uno de sus ojos es una sola nube blanca que le confiere a su rostro cierta fiereza que asusta. Así son sus incursiones por esos campos que él considera sus dominios. En un instante desapareció como una polvareda. Un pavor inmenso los hizo temblar como el frío de la mañana.

—Yo creo que es el Alcón el que nos "afana" la leña —fue el único comentario que hicieron, pero quedaron impresionados e intranquilos por

la fugaz incursión. Un día de esos amaneció lloviznando. El nublado espeso ocultaba hasta los matorrales cercanos. La herradura de cerros había desaparecido en medio del temporal. Las dos criaturas encogidas por el frío salieron a juntar leña, protegidos con ponchos y medias de lana confeccionadas por la madre. El hacha amarrada con tientos a los palos del aparejo. Como se les había ocurrido ahora, debían andar mucho camino hasta llegar a los parajes donde podían encontrar leña seca, a más de algarrobo. Conversaban a los gritos mientras juntaban dos lindos montoncitos. Acomodaron los leños tratando de balancear el peso en ambos lados. Alegremente se dispusieron al regreso. Era ya medio día pasado y el sol debía estar alto y la madre preocupada por la tardanza desacombrada. Fue entonces cuando lo vieron, como un viento que arrastraba arena y polvo, pero era demasiado tarde para esconderse. Con un salto de puma se apea del caballo lanzado al galope. El Alcón es una ráfaga detrás de ellos que lo eluden haciendo esquives. En un desplante heroico e inútil el Racho se para, increpa al forajido, le apunta con la honda y la piedra apenas si roza la cara del demonio.

.....

Los arbolitos son talados al ras... el hacha sube y baja con precisión describiendo una elipse siniestra. Una, dos, varias veces. Tan fácil resulta, se tronchan como espigas. Las astillas verdes no saltan y la savia nueva mancha la arena al derramarse.

Al día siguiente guiados por los rebuznos les encontraron diseminados. Josho sin su poncho, una de sus alpargatas, allá lejos, parecía un pájaro muerto con las alas abiertas. En una mano apretaba un pedazo de "pan de mujer" como si en su pavor, hubiese querido aferrarse al corazón de su mamá. El Racho estaba irreconocible. No encontraron la leña, pero a su lado, sucia y sin brillo, ya sin poder despedir relámpagos de luz, opacada por una gruesa costra de sangre, estaba el cuerpo del delito: el hacha asesina.

Catamarca febrero 1964.

## DE OREJA A OREJA

Los indicadores o carteles de tránsito en rutas y caminos con dibujos, números y escuetas palabras nos orientan hacia determinado lugar, cada vez más precisos y útiles a medida que el tráfico se hace más multitudinario y al mismo tiempo más engorroso. Nos indican y advierten sobre distancias y rumbos, sobre curvas, giros e imprevistos, advertencias necesarias que facilitan el tránsito de vehículos y peatones. Lo permitido y lo prohibido.

Pero cuando transitamos por caminos vecinales alejados de los grandes centros urbanos estos cartelitos generalmente muy modestos pasan desapercibidos para la mayoría o si llaman la atención de inmediato se borran de la memoria al dejarlos atrás. De tanto en tanto como llamándonos la atención se nos aparecen de repente como hace el vuelo de la perdiz o el zorro que pasa a la carrera delante nuestro.

Tantas veces que nos hemos topado con alguno de esos cartelitos hecho a mano en una madera cualquiera, no les damos valor a no ser que circunstancias o estados de ánimo especiales nos obliguen a leerlos. Las altas velocidades a que nos hemos acostumbrado juegan en contra.

Con esta vez lo habría leído una tragalada de veces pasando siempre de largo; tal vez larvas de conjeturas, pensamientos truncos, se fueron incubando dentro suyo pero nada más, ahí quedaron encerrados, ocultos.

Muchos años rodando sobre rieles o neumáticos por leguas y soledades sin fin, pero esta vez... por qué causa disminuyó la marcha y se detuvo en la banquina a escasos metros del humilde cartelito. Lo leyó con parsimonia, "demasiado fúnebre", pensó. 800 metros y la flecha que le indicaba el rumbo a seguir. Miró a su alrededor como sopesando pro y contras, una profunda depresión le inundó el ánimo como imitando la ilimitada sole-

dad. El silencio era abrumador interrumpido sólo por el sordo rumor de un viento rastrero que soplabá nubecillas de polvo sobre la ocre mansedumgando con la imaginación. Una nada total y abarcativa. "Hasta en estos parajes la muerte acecha agazapada", pensó con desaliento.

Con un impulso involuntario y repentino giró a la izquierda y se perdió en ese laberinto de tétricas formaciones terrosas que dan preeminencia y nombre a Los Pozuelos, profundas depresiones que en las épocas de lluvias torrenciales forman peligrosos charcos en cuyas trampas se empantanán los desprevenidos y audaces que intentan pasarles; curvas cerradas en seguidillas interminables con una vaporosa alfombra de tierra suelta que se espanta al menor resuello. Camino casi intransitable, pedregoso por trechos, irregularidades escabrosas y quebradas. A los tumbos y envuelto en densas columnas de polvo llega por fin a lo que debe ser la punta del camino. Las lomadas del color y el tamaño de lo que debían ser los restos fósiles de esos animales fabulosos que se ven en los museos.

Impresionan y comprimen el ánimo las gruesas pieles rugosas que han endurecido y petrificado los milenios, y en el hueco de una de esas pieles empedemidas una cruz humilde entre cuyos brazos astillados se desmayan algunas flores de papel, puchos de velas, el sebo que se ha endurecido, alguna vela todavía titilando se consume y hacia un lado una piedra plana como un cadalso.

Los escasos pobladores diseminados por los alrededores con alardes de imaginación y retazos sueltos hilvanan el trágico suceso.

Un día sin que se sepa de dónde cómo y cuándo apareció la criatura desgarbada, de figura miserable, patizambo, con mirada de "ido" y en su media lengua bola en una boca que babea espuma expresa su pedido "un jarro de agua" o "una troncha de pan", un ruego al que sigue una negativa en un rostro que imita repulsión. Nunca exige ni repite su pedido, y en cada puerta su súplica que cae como un baldón, una injuria y cuando se aleja deja una estela de tristeza irremediable y por todos los callejones del pueblo va entretejiendo la vida del niño desvalido. ✓

Nadie supo su nombre, ¿cómo llamarlo entonces? ¿De dónde vino, y a

quién podía interesarle?  
 Sin embargo tiempo después a alguno se le ocurrió bautizarle con un adecuado nombre con el que pasaría a los anales de la población.  
 De repente, de la misma manera misteriosa en que había aparecido se ausentó sin dejar rastros y fue borrándose de la memoria de todos.  
 Tiempo largo que no se computa, que no se registra dos changuitos regresen a la carrera, sin resuello, espantados olvidando en el campo la carga de leña y el burrito compañero. Pudieron hablar para dejar en todos estampados en los rostros el horror de lo que habían encontrado, sólo dijeron dos palabras "el degolladito...!", "el degolladito...!". Lo habían encontrado, sobre la laja oscura una oscura mancha de sangre coagulada que había derramado por el amplio tajo que cercenaba su cabeza. Apiadados y quizás como un mea culpa, le dieron sepultura en el lugar del macabro hallazgo, pero no tardaría en volver el horror a atormentar a los campesinos, en cada puerta, en cada patio, en cada rostro se presentaba el espectro de la criatura. El niño macilento había regresado y ante cada puerta, en cada patio el degolladito se presentaba llevando en una de sus manos la cabeza ensangrentada, y el espanto se ausentaba de tiempo en tiempo y como nadie adivinaba el secreto de tales visitas regresaba cundiendo de nuevo la alarma.

→ FLAKO -

El cuadro de horror hizo comprender que el decapitado quería reposar en campo santo y así se le dio sepultura adecuada a un cristiano y en el lugar del siniestro se levantó el pequeño y llamativo santuario que la gente no pudo olvidar jamás en donde se derrama en su recuerdo el chorrillo de agua que se le negó y las migas de pan tal como se acostumbra conformar a las aves de corral y a los pajarillos silvestres.

Son las dos palabras fúnebres que se leen en el cartelito de tablas el que sigue ahí a la vera del camino.

(Joselín Cerda Rodríguez. *Cuentos de la realidad y la ficción*, 2001)



## EL INOCENTE

*A José Bianco.*

Estábamos acostumbrados a que se dijera de Rudecindo que era una desgracia para su madre, que hubiera sido preferible que naciese muerto, y otras frases por el estilo que empezaban con un piadoso “Dios nos libre y guarde”, o “Que Dios no me castigue, pero. . .” y que terminaban con un suspiro de resignación.

Cuando hablaba de su hijo doña Teresa ponía los ojos en blanco:

— ¡Qué habré hecho para merecer esta cruz! —se lamentaba. Mis tías al oírla, se esforzaban por simular una expresión de tristeza adecuada a las circunstancias:

—Una madre es siempre una madre —decían luego, sentenciosamente.

Doña Teresa se ganaba la vida cosiendo vestidos para las mujeres del barrio. Nunca le faltaba trabajo. “Puesta a pedalear en la Singer, Teresa es un portento. En menos de una hora se despacha un batón de entrecasa”, decían de ella con admiración. Pero había otros motivos por los cuales la madre de Rudecindo era tan solicitada. Gracias a su profesión, estaba al tanto de la intimidad de muchos hogares, y de una manera velada descubría la avaricia, la dejadez o la infidelidad conyugal de una vecina sospechosa.

Por lo general doña Teresa llegaba a mi casa después de mediodía, con la valija donde guardaba el centímetro, las tijeras, el alfiletero, la tiza y el papel para los moldes. Detrás de ella, enredado en los pliegues de su falda, caminaba Rudecindo. Al entrar, doña Teresa se disculpaba por traer a su hijo. “No puedo dejarlo solo. Es un peligro. Todo se lo lleva a la boca”, explicaba. En efecto, era corriente verla abandonar la máquina donde cosía, sentada bajo el parral del segundo patio, para precipitarse sobre Rudecindo y arrebatarse la hoja de helecho, la piedrita del cantero, o la hormiga que estaba a punto de tragar.

Por más que las personas mayores y en especial tío



Esteban nos habían advertido hasta el cansancio que era de niños mal educados mirar con insistencia y que lo correcto es adoptar un aire indiferente, terminábamos por olvidar estas recomendaciones y acercarnos fascinados al rincón del patio donde Rudecindo, con los ojos entornados y las piernas cruzadas, parecía dormitar en una actitud idéntica a la del Buda de porcelana que había en la vitrina de la sala. De vez en cuando se mojaba los labios con la punta de la lengua —una lengua carnosa, curiosamente vivaz en su cara redonda, inexpresiva.

Tío Esteban, hermano de mi difunta madre, vivía con nosotros y nos odiaba a Julia y a mí porque hacíamos ruido a la hora de la siesta mientras él descansaba. A veces, furioso, abría la ventana de su cuarto y nos arrojaba un zapato que esquivábamos hábilmente mientras corríamos a refugiarnos en el cuarto de mi abuela. De tío Esteban habíamos oído hablar que era un extravagante, un solterón y un ocioso; de mi abuela, que estaba loca; de Julia y de mí que no éramos primos sino hermanos.

Tío Esteban ocupaba buena parte de su tiempo en peinarse; ordenaba cuidadosamente frente al espejo los escasos mechones de su pelo hasta formar con ellos una especie de casco uniforme y retinto, tarea inútil porque el pelo, al secarse, se entreabría y dejaba al descubierto su calvicie. Además de cuidarse el pelo, tío Esteban tenía otra pasión: un gato que se llamaba Roberto, aborrecido por las mujeres de la casa desde el día que atrapó de un zarpazo a un colibrí; al advertirlo, corrimos hacia el gato para salvar al pajarito. Pero ya era tarde: Roberto se relamía, con los ojos más brillantes que de costumbre, como alimentados por aquella trémula llama verde que acababa de devorar. Una semana después del episodio, Roberto desapareció. Al principio nadie se preocupó por ello; quizá anduviera por los techos, como otras veces, y en cualquier momento apareciera de nuevo en la cocina, con el rabo caído y una oreja lastimada, maullando frente a la botella de leche. Pero no fue así. Poco tiempo después Julia y yo lo descubrimos muerto en la quinta del alemán. Ocultamos nuestro hallazgo. Nos habían prohibido subir a la pared del fondo que daba a la quinta, pero a menudo desafiábamos el peligro para robar naranjas. Nunca saltábamos la tapia; hacerlo hubiera sido correr la misma suerte del gato. Provistos de un palo de escoba en cuyo extremo habíamos dispuesto un alambre en forma de gancho, cortábamos de un violento tirón las naranjas de los árboles cercanos. Abajo, los perros guardianes de la quinta ladraban, echaban espuma por la boca, mostraban los dientes, gemían de furia y de im-



potencia. El alemán, un ingeniero agrónomo que vivía en el centro de la ciudad, sólo les daba de comer una vez por semana para volverlos más feroces. En su quinta había un tipo de naranja de piel muy fina, extremadamente dulce, que a Julia y a mí nos desagradaba pero que hacía las delicias de la abuela, no sólo a causa de su sabor, sino también porque las características del fruto le permitían un curioso entretenimiento. Con sus manos pequeñas apretaba la naranja hasta volverla blanda como una pelota de goma; luego con un alfiler la pinchaba en un extremo y por allí comenzaba a sorber el jugo, con expresión de éxtasis, lentamente. Sobre la mesa de luz quedaban amontonadas las naranjas, exangües y arrugadas como las mejillas de mi abuela.

Tío Esteban no se resignó fácilmente a la desaparición del gato. Revisó las habitaciones, abrió todos los roperos, temeroso de que Roberto estuviera encerrado en alguno. Desconsolado, trepó al techo. "Robertito, minino querido", repetía hasta el cansancio, y por las noches dejaba en el patio un plato de carne picada por si volvía el ingrato.

Mis tías dijeron que la ingratitud es propia de los felinos, que los gatos tienen mal olor, que a los animales no se los debe llamar con nombres de cristiano, que tío Esteban, en vez de lamentarse por esas tonterías debía ponerse a trabajar en algo útil, y que después de todo había en el mundo desgracias mayores, como el caso de doña Teresa, la costurera.

¿Motivó la desaparición del gato que tío Esteban comenzara a interesarse en Rudecindo y emprendiera con él una tarea no demasiado apropiada a su carácter irritable? Bastaba con que Julio o yo no supiéramos la tabla de multiplicar o cometiéramos el menor error de ortografía para que tío Esteban arrojara el cuaderno contra la pared y nos cubriera de insultos. A pesar de que no ignorábamos por las conversaciones de los demás que sus enojos eran pasajeros ("Amaneció con la luna —decían—. Es mejor no contradecirlo") temíamos sus estallidos de cólera, sobre todo Julia, que a veces lloraba cuando él, fuera de sí, exclamaba: "Cerebro de mosquito, como tu madre; no me extraña: de tal palo tal astilla", olvidando que se refería a su propia hermana.

Como mi abuela, tío Esteban era muy religioso; rezaba el rosario por las tardes, se persignaba al pasar frente a una iglesia, y en las procesiones de Semana Santa marchaba detrás del Cristo y de la Virgen de los Dolores. Las mujeres de la casa se burlaban en secreto de tío Esteban y lo llamaban santurrón y anticuado cuando él criticaba la desvergüenza de una parienta que, a su juicio, iba a mi-



sa “escotada y pintarrajeada como una perdida”.

Su decisión de enseñar a leer y escribir a Rudecindo fue considerada un disparate: “Qué ganas de perder el tiempo. Una piedra aprendería con más facilidad.” Sin embargo, él persistió en su propósito. Tres veces por semana, al atardecer, doña Teresa aparecía con su hijo. “No quisieron admitirlo en ninguna escuela, don Esteban —le decía—, pero ya verá que el chico es inteligente.”

Tío Esteban sentaba a Rudecindo en una silla frente a la mesa del vestíbulo, y ponía fuera de su alcance el lápiz y la goma de borrar, sobre todo esta última que Rudecindo miraba con ojos de codicia, entreabriendo la boca. Nosotros observábamos la escena desde el corredor, y a menudo sofocábamos la risa cuando tío Esteban, empeñado en que Rudecindo copiara una letra del abecedario, inclinaba la cabeza sobre el cuaderno, movimiento que hacía despegar un largo mechón de pelo que su alumno atrapaba, también con la intención de llevárselo a la boca. Meses después, tío Esteban mostró a la familia el resultado de su esfuerzo: una hoja cubierta de garabatos, en la que podía leerse con buena voluntad “papá”, “mamá”. Ya por entonces tío Esteban nos permitía, después de sus lecciones, jugar al escondite o a la mancha con su alumno, llevarlo a la heladería y a la plaza. A Julia y a mí nos divertía pasear con Rudecindo; la gente se asomaba a los balcones para verlo; después, en la plaza, los chicos interrumpían sus juegos y nos rodeaban, absortos. Julia prodigaba a Rudecindo las mismas delicadezas que a su muñeca preferida; lo sentaba cuidadosamente sobre el césped, le peinaba el flequillo, le arreglaba el cuello del traje marinero. Si bien es cierto que Rudecindo no había adelantado mucho en sus estudios, el esfuerzo mental y la disciplina impuestos por mi tío desarrollaron en él cualidades que yacían aletargadas en su naturaleza. Algo, como una luz interior, empezó a despejar la informe superficie de su cara; los párpados se alzaron; las comisuras de su boca adquirieron movilidad; sus manos, de palmas carnosas y rosadas, una gran destreza. A veces, mientras las personas mayores dormían la siesta, Julia y yo tomábamos algunas revistas ilustradas e íbamos al patio donde doña Teresa trabajaba en la máquina de coser; Rudecindo, a su lado, llenaba de números dos la hoja de un cuaderno: “El dos es un patito”, murmuraba en voz baja, recordando la lección de tío Esteban. Julia le pedía prestadas las tijeras a doña Teresa para recortar figuras de flores y pegarlas en un álbum. Un día, ante nuestra sorpresa, Rudecindo tomó la tijera y recortó a la perfección un crisantemo.

Tío Esteban, que aprovechaba cualquier oportunidad



para instruirnos, nos aseguró una vez que Rudecindo, de haber nacido entre los antiguos musulmanes, hubiera gozado de un prestigio comparable al de un santo. Lo cierto es que Julia y yo habíamos observado ya que Rudecindo ejercía ciertas influencias misteriosas sobre los pájaros y otros animales. Era frecuente que los gorriones se acercaran a él y se posaran en su cabeza; las palomas, al verlo, hinchaban el buche y daban vueltas a su alrededor, confiadas, rumorosas. Pero el episodio más sorprendente ocurrió una tarde cuando volvíamos de la plaza. Al pasar junto a la quinta del alemán, los perros guardianes que mataron el gato de mi tío nos reconocieron y empezaron a mostrar los dientes, amenazadores, detrás del alambre tejido. Rudecindo se zafó de nosotros y echó a correr en dirección al portón. En el acto los perros se calmaron: moviendo la cola, gemían cariñosamente, las orejas echadas hacia atrás; luego se revolcaron en el pasto, agitando en el aire sus patas encogidas y flojas, satisfechos y mimosos, como si una mano invisible les rascara la barriga.

Sin embargo, Rudecindo no cambió por completo; de vez en cuando tenía raptos durante los cuales recuperaba su aspecto oriental: entornaba los párpados, el labio inferior le caía sobre el mentón huidizo; burbujas de saliva adornaban nuevamente las comisuras de su boca.

Otro detalle que nos llamó la atención fue la simpatía que mi abuela demostró por Rudecindo no bien lo conoció, hasta el punto de regalarle uno de los caramelos de leche que guardaba debajo de la almohada. Hacía más de veinte años que mi abuela no se levantaba de la cama, y en los últimos tiempos hablaba y se conducía como una muchacha soltera. El médico explicó a la familia que mi abuela, al olvidar los años que siguieron a su casamiento, había recuperado la felicidad. Algunas malas lenguas dijeron que era una lástima que hubiese perdido la memoria porque la anciana, dos veces viuda y una famosa belleza en su juventud, tendría sin duda muchas cosas interesantes para recordar.

La perturbación de mi abuela la llevó a evitar el trato de las personas mayores y a enfurecerse cuando alguno de sus hijos, en un momento de descuido, la llamaba mamá. Su tema favorito eran los noviazgos y rivalidades amorosas de hombres y mujeres, la mayoría muertos, que había conocido a principios de siglo. En eso era distinta de doña Celina, una de las pocas amigas de su generación, que solía visitarla los domingos, a la salida de misa, y que no recordaba nada, absolutamente nada, salvo el nombre de la medicina contra la arteriosclerosis, o el de la pomada para aliviar el reumatismo. Al irse la



visita, mi abuela sonreía con dulzura. Decía: “¡Qué pena! Con ese peinado tan sin gracia y esos dientes tan feos, Celinita nunca se casará.”

A Julia y a mí nos gustaba que mi abuela dijera que éramos novios. Yo pensaba casarme con Julia cuando terminara mis estudios. ¿Tío Esteban, acaso, no nos había explicado que el matrimonio entre hermanos, en las familias reales de Egipto, estaba permitido?

Precisamente el año en que terminé sexto grado, durante las vacaciones, mi abuela cambió de actitud hacia Rudecindo. Estábamos en su dormitorio, hojeando viejos ejemplares de “Caras y Caretas”, cuando me llamó y me dijo en voz baja, con la mirada fija en Rudecindo: “¿Quién es ese hombre? No lo conozco. Que se vaya inmediatamente de mi cuarto.” Divertido por esta nueva rareza de mi abuela, al día siguiente le repetí a Julia sus palabras. “Tiene razón —me dijo—. A mí, de sólo verlo, me da escalofríos.”

Habían pasado dos veranos desde que tío Esteban tuvo la idea de educar a Rudecindo, sin obtener ningún éxito en su empresa, pero doña Teresa continuaba enviándolo por las tardes a casa. “Pobrecito, conmigo se aburre —explicaba—, pero si molesta demasiado me lo mandan de vuelta con toda confianza.” Mis tías dijeron que Rudecindo no molestaba, que era muy juicioso, y que nosotros deberíamos aprender de él, tan calladito, mirando durante horas la figura del almanaque del vestíbulo (una bañista en el extremo del trampolín) o aguardando pacientemente que asomara el cucú del reloj.

La reacción de mi abuela hizo que yo reparara en el aspecto de Rudecindo. Contrariamente a Julia y a mí, que crecíamos hacia arriba y teníamos las piernas largas y flacas, el cuello frágil, la cara angosta, triangular (“Crecen como la mala hierba —decían de nosotros—; de un año a otro ninguna ropa les queda bien”), Rudecindo crecía a lo ancho, sin aumentar su estatura, hasta adquirir el aspecto de un enano musculoso. Sus mejillas se cubrieron de vello; el timbre de su voz era ronco y monótono; hacía pensar en el canto de los sapos, o de un repollo (si los repollos tuvieran voz).

También Julia había cambiado, aunque en otro sentido. En vez de salir conmigo prefería pasear con sus amigas; cuchicheaban entre sí y de sus conversaciones me excluían como a un intruso. Cuando una vez le propuse robar naranjas, me contestó que una señorita no se trepa a las tapias, y que aquellos eran juegos para chicos de mi edad.

—Sí —continuó Julia—, Rudecindo es un puerco.

Siempre mirando el almanaque, con la mano en el bolsillo del pantalón.

Ruborizado, sin atreverme a levantar los ojos, balbuceé:

—No entiendo lo que querés decir.

Luego, en mi cuarto, lloré amargamente, culpable ante mí mismo, despreciado por Julia y por el mundo.

Un buen día Julia decidió abandonar su nuevo estilo de señorita recatada para que fuéramos a cortar naranjas de la quinta del alemán. Tuvo también la idea de llevar a Rudecindo con nosotros: “Con él no hay peligro de que los perros se alboroten y despierten a tío Esteban, que en castigo nos dejará el domingo sin ir al cine.” ¿Acaso Rudecindo no ejercía sobre los animales un extraño poder, comparable al de Androcles, que acariciaba impunemente la rojiza melena de un león ante la decepcionada muchedumbre de espectadores romanos? Yo tenía mis dudas acerca de la eficacia de su poder porque, como decía mi tío, la fuente de la gracia se agota con los malos pensamientos, y no eran precisamente buenos aquellos que turbaban a Rudecindo delante del almanaque del vestíbulo.

Esa tarde fuimos a buscarlo. Doña Teresa levantó a su hijo de la cama donde dormía la siesta.

“Ustedes son unos santos —nos dijo—. Miren que molestarse por él, y con este calor.” Llevamos a Rudecindo hasta el portón de la quinta. Habíamos decidido que entretuviera a los perros mientras nosotros, desde la tapia del fondo de mi casa, cortábamos naranjas con la mayor tranquilidad. Agil como un mono, Rudecindo trepó por el alambre tejido y de un salto cayó del otro lado del cerco. Avanzó entre los árboles, se sentó a esperar. Nos disponíamos a volver a casa cuando vimos a los perros que corrían presurosos en dirección a Rudecindo. Entonces nos detuvimos a contemplar la consabida escena, la conversión de las fieras en corderos, pero el milagro no ocurrió. Ante nuestras miradas atónitas, los perros despedazaron a Rudecindo a dentelladas. Luego lo arrastraron hacia el interior de la quinta.



Lo que es el destino, no!

El chico salió a pillar quirquinchos, a quirquinchar, como se dice, y a pillar esos conejos grandes como liebres, que salen en el campo. Se habían juntado siete muchachos: Manuel Córdoba, El Leco, Lalo, Froilán Díaz y tres más, que eran este chico, el Torito como le decíamos, Cristóbal —que ha fallecido— y Alfredo. Y han salido tempranito los muchachitos. Comieron nomás y salieron. Y habían ido hasta aquí cerca nomás y han cruzado de la finquita nuestra para el río, en un campito que es monte y el chico se había parado. Como ser en esa pampita. Y los muchachos se han entrado al bosque y el chico estaba parado ahí y miraba para el lado de don José Angel. Y entonces que ve un hombrecito. Que lo vio así, peticito nomás. Y el Torito que miraba, miraba, coligiendo que era él, don José Angel. Pero no lo columbraba muy bien. Y el chico tenía un perro, que lo miraba a la cara y parece que el perro esperaba que él lo animara. Y el chico no lo animó. Y cuando han salido los muchachos del medio del monte, entonces que dice el Leco: ¡Velo al Diablo!

Y han tomado disparando. No han visto cerco, no han visto nada, alambrados, nada. Han ido y han parado en esa cancha, ahí del Leco para el otro lado, en ese potrero. Y la luna estaba como de día.

Y el chico ha llegado a casa. En casa no había luz, como la luna estaba tan linda! Nosotros ya nos habíamos acostado. Y es que había sido un baile en Salicas. Y el chico me dice:

—Ay, mama, por qué no se habíamos ido para Salicas. Oiga el baile de lindo que se siente. Nos hemos ido a quirquinchar y nos ha corrido el diablo.

Bueno, nosotros no le hicimos juicio. Nada. Nada. Como si tal cosa. Y el chico empezó a ir a menos, a menos, a menos. Y cuando hemos querido hacerlo curar ya el chico no tenía vuelta. Ya estaba sin sombra en el corazón. Ya estaba mal, no había caso. Caminaba, conversaba, pero al último ya se había dado cuenta que no tenía vida. Los médicos lo curaban por diabetis. Con un curandero de Tinogasta que han hecho traer —muy buen médico— dos veces lo hizo ver Domingo. Y le dijo que era susto. Pero no le hizo nada. Parece que lo curaba como en secreto, así. No le dio ningún remedio el hombre ese. Un tal Bestani. Otra señora lo curaba como curan el aire, así con remedios caseros, con sahumos, llamándolo del nombre. Pero no había remedio que le haga bien al chico. Nada. Así ha durado un año y cuatro meses. Se fue secando, secando hasta quedar sequito. Lo que se dijo sequito. Iba a cumplir los quince años, fíjese. Le faltaban tres meses. Ha muerto en agosto y él iba a cumplirlos en octubre. Pero el perro ha muerto primero que él. El perro se secó lo mismo. Y era muy bueno el perro, muy compañero, muy cuidador.

Así me lo supo contar doña Justina.

Pero todo el vecindario del Chañaral cuenta que los muchachos habían sa-

lido a quirquinchar para el lado de las Torrecitas, adonde sabían asustar. Y que les había salido una sombra, grande. Que el chico que le decían el Torito se quedó enredado en el cerco y el perrito, un cuzquito de esos caseros, se había quedado junto al chico hasta que la sombra los ha tapado a los dos. Por eso se secaron los dos. Y otro de los muchachitos que había llegado a la casa, que estaba la luz prendida y que había reventado en sangre. El Lalo. Pero que sea verdad, no sé. Así han dicho.

## El Malogradito

Me lo contó el propio padre, Leoncio Zanagua, un día que llegué a su casa a dar cumplimiento a mi promesa del día anterior.

—Mañana voy a hacer un lugarcito para caerle las maderas— le había dicho acordándome de los rodrigones que me prestara en ocasión de levantar unos parrones de la viña del Bajo. Y vino a cuento porque al llegar me salió un cumplido viendo sus dos hijitos que jugaban.

—¡Tan churitos los niños! Lástima que parecen muy arisquitos.

—No es para menos —gangozeó Zanagua— Ya estamos medio acobardados. Hasta ellos, los pobrecitos.

Y entonces me contó, seguramente porque la mujer estaba ausente. De esto hacía ya más de un par de años. Su mujer andaba de encargue de pocos meses. Como el diablo nunca duerme, un día caído de la mala suerte amaneció enfermo el más chico, en el que la madre estaba mirándose. Ya estaba tamaño el niño, pero tenía un aire como perdido. En un tiempo había padecido de la paletilla, pero a la semana ya estaba buenito. Bastante mejoradito. Ahora volvía a caer, como si propiamente hubiera nacido picadito. Aunque la mujer parecía muy *shullusca* y era tan arriada, hizo sin embargo la diligencia de hacerlo ver. Lo llevó a doña Severa, que era tan mano para curar.

—Lo han ojeado— había dicho la Vacazur. Pero no dijo quién. Y entonces comenzaron a capujar nombres. A la mujer se le puso que tenía que ser Don Ramón, el Medihora, que pasaba por frente de la casa todos los días mañana y tarde para su labranza. Leoncio no creía y en varias ocasiones le tenía dicho a su mujer.

—Pero si jamás le ha hecho un cariño a nadie. 'Cómo va a ser él! Ni a los hijos de él los toca nunca, va a querer tocarlo al nuestro. Para ojear a una criatura hay que desear tocarlo y quedarse con las ganas. Y don Ramón se duerme todos los días castigándolos a los hijos de él. Pero a la mujer se le había puesto y andaba con la idea. Para peor comenzó a perseguirla el mal agüero de doña Bartolina que le había dicho una vez:

—Este chico no es para este mundo.

Y así vivía ya con el llanto parado. Con la preocupación de la enfermedad del chico. Como un mundo sin sol. Cada vez que pasaba don Ramón lo quería comer con los ojos. Y él, ignorante de todo se llevaba el odio de arriba nomás.

Un día tomaron lengua que había venido al pueblo un doctor. Como caído de los altos cielos. Y como por suerte se sujetó en el pueblo un par de días lo llevaron al niño una tarde. El médico les dijo que era el mal de chagas. La mujer seguía con la idea. Se le había puesto que Don Ramón lo había ojeado.



Y un día se dijo —Conmigo no va a saltar la zanja— Y se fue a esperarlo en la puerta del callejón, detrás de un chañar grande por donde el viejo tenía que volver. Lo había visto pasar hacia el Tubo arriando la tamberita chorreada, el torito durazno y llevando de tiro al rosillo nevado. Ni siquiera se comidió en avisarle que el agua se había levantado el viernes. Era a la siesta, flechaba el sol y brillaban los llipis. Todo ese santo día había pasado el diablo en los remolinos. Cuando lo vio venir le salió al encuentro y sin decir agua va le echó en cara la enfermedad del chico. No en balde se había cargado los nudos esperando la ocasión. Pero don Ramón estaba al grito para teparle la boca. Se gritaron incendios.

—Que va de vaca a sillón— había contestado don Ramón, con su voz aflautada— Lo que pasa es que no saben cuidar los hijos. Esa es la madre del cordero. Ya se van a convencer solos. Cuando se les canse el diablo.

La mujer se enalteró demasiado. El calor. La discusión. Se le pusieron unas ganas de llorar, un hipo y cuando volvió a la casa cayó a la cama. Y esa misma noche lo perdió al chico que llevaba en el vientre. Desde entonces en la casa se lo nombra como el Malogradito.



## Sección B

### Nómina de obras de arte que tematizan muertes tempranas

#### *En la literatura española*

1. En la muerte de un hijo. Miguel de Unamuno. En *Poesías* (1997) Ed. de Manuel Alvar. Cátedra.
2. La muerte del niño herido. Antonio Machado. En *Poesías de guerra* (1936-1939). *Poesías completas* (1991). Espasa Calpe.
3. Elegía del niño marinero. En *Marinero en tierra* (1924) de Rafael Alberti.
4. Canción a una muchacha muerta (1932). Vicente Aleixandre. En *Espadas como labios. La destrucción o el amor* (1993). Ed. de José Luis Cano. Castalia
5. *La Familia de Pascual Duarte* (1941) Camilo José Cela. En la novela se relata la muerte de tres niños (el hermano de Pascual, al que le comen las orejas los chanchos; el hijo de Pascual, que muere antes de nacer, al ser abortado cuando su madre cae de la yegua y un tercer niño que muere “por el viento”).
6. Pavane pour un enfant défunt. Leopoldo María Panero. En *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979)
7. *El manuscrito carmesí* (1990). Antonio Gala. En la novela se relata la muerte de los hijos de Boabdil, el último rey moro de la casa de los Nazaríes de Granada.
8. *El comprador de aniversarios* (2002) de Adolfo García Ortega.

#### *En la literatura hispanoamericana y argentina*

9. El hijo. Horacio Quiroga. Forma parte del libro *Más allá* (1935). El niño muere enredado en un alambre de púas
10. La vida no es muy seria en sus cosas (1945). Juan Rulfo. El texto suele ser incorporado junto a *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*, aunque no forma parte de los libros mencionados. Se publicó por primera vez en la revista *América*, N° 40, 30 junio de 1945, pp. 35-36.
11. “Diré tu infancia buena...”. Juan José Hernández. En *La señorita Estrella y otros cuentos* (1992). Centro Editor de América Latina. El poema, cuyo primer verso transcribimos, se incluye en *Negada Permanencia* y *La siesta y la naranja* (1952).
12. María, la sirvienta. Juan Gelman. En *Gotán* (1962).

13. *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar. Especialmente el capítulo 28, en el que se narra la muerte de Rocamadour. El capítulo 32, transcripción de la carta que la Maga le escribe a su hijo, completa la escena de la muerte del niño.
14. El hijo. Juan Bautista Zalazar. En *La voz en el canto* (1963). El poema, organizado en dos partes, expresa en la primera la alegría que genera la espera de un hijo; en la segunda, el dolor por su muerte.
15. *Cien años de soledad* (1967). Gabriel García Márquez. Especialmente la escena de Aureliano Babilonia y del niño recién nacido, hijo de Amaranta Úrsula, a quien lo comen las hormigas.
16. El ángel planeador. Armonía Somers. En *Todos los cuentos. 1953-1967. Vol. 2*. Montevideo, Arca, 1967. El cuento ofrece una mirada diferente a todos los casos sobre muertes tempranas estudiados aquí. Celos de los hermanos del niño fallecido, atención excesiva de la madre, a través de la observancia de variados rituales cotidianos que conservan la memoria del hijo muerto, y la tragedia final hacen del texto un ejemplar peculiar en la tematización de muertes tempranas.<sup>255</sup>
17. Primer amor. Juan Bautista Zalazar. En *Brújulas brujas* (1986). Es un poema de amor. Debajo del título el poeta añade la frase “Por Ángel Nicolás”, única pista que nos permite leer el poema en clave paterno-filial.

#### *En la pintura latinoamericana*

18. *Enterro de anjo* (Velório no Pedregal) (1980), de Adir Sodré. Acervo MASP, Brasil
19. *Enterro* (1945), de José Pancetti (Campiñas, San Pablo, Brasil 1902-1958) Colección Gilberto Chateaubriand MAM RJ
20. *El velorio* (1893) de Francisco Oller
21. *El velorio* (1889) de José Jara Peregrina

#### *En la pintura española*

22. *Guernica* (1937) de Pablo Picasso. Detalle de la madre con el hijo muerto en sus brazos (extremo izquierdo del cuadro)

---

<sup>255</sup> Agradecemos a María Cristina Dalmagro el envío del texto. El cuento bien podría haber sido parte del corpus de estudio de esta tesis. Haber dado con él en la última etapa de la redacción hace que tengamos lamentablemente que excluirlo. Su estudio, en el marco de las muertes tempranas, es, entre otras tantas, una tarea pendiente.

23. *Ni por esas* (ca. 1810-1815) de Francisco de Goya, estampa perteneciente a la serie *Desastres de la guerra*. Si bien el cuadro acentúa la violencia contra las mujeres, y el niño que aparece semidesnudo a los pies no está muerto sino que llora desconsoladamente, la situación global en la que se inserta la escena y la serie transmiten la sensación de que este niño indefenso podría ser una víctima fatal más de esos desastres. No se lo representa muerto pero nada en la pintura hace pensar que podría subsistir. Sería un caso similar al que hemos analizado en § 5.2.3., cuando nos hemos referido al niño famélico en uno de los textos del *Romancero General de la Guerra Española* (1944).
24. *Estragos de la guerra* (ca. 1810-1815) de Francisco de Goya, otra de las estampas pertenecientes a la misma serie. Aquí definitivamente el niño representado está muerto y aparece, junto a su madre, con la cabeza hacia abajo.

*En la música*<sup>256</sup>

25. Era en abril (Letra de Jorge Fandermole y grabada originalmente por Juan Carlos Baglieto y Silvina Garré en el álbum *Tiempos difíciles* (1982) – #159226 | ISWC T0371838662 - Registrada el 15/12/1982 (SADAIC)
26. Cuando muere el angelito (Letra y Música: Eugenio Carlos Inchausti, Marcelo Ferreyra) #117230 | ISWC T0371376009 - Registrada el 30/08/1977 (SADAIC)
27. Vidala del angelito (Cacopardo, José y Pérez Fernández, Joaquín) #113097 | ISWC T0371330470 - Registrada el 12/02/1975 (SADAIC)

---

<sup>256</sup> Los datos de autoría y de registro han sido extraídos de la página web oficial de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC).



Universidad Nacional de Córdoba  
2021 - Año del homenaje al Premio Nobel de Medicina Dr. César Milstein

**Hoja Adicional de Firmas  
Informe Gráfico**

**Número:**

**Referencia:** SOSA, Pablo - Tesis. Doctorado en Letras.

---

El documento fue importado por el sistema GEDO con un total de 415 pagina/s.