



**ACTAS ELECTRÓNICAS DEL UNDÉCIMO SIMPOSIO ANUAL DE
ESPAÑOL
SAINT LOUIS UNIVERSITY, MADRID CAMPUS (2022)**

Definir el cuerpo fantástico: Hacia un entendimiento de nuestro mutar

Carla Aparicio Gallardo, Saint Louis University, Madrid

Etnas, estigios y cocitos: Un pormenor en un soneto de Cervantes

Raúl López Redondo, Universidad Autónoma de Madrid

¿Magia o ciencia? Problemas de categorización en el medioevo español

Sergio Montalvo Mareca, Universidad Complutense de Madrid-Instituto Universitario
Menéndez Pidal

Cortázar y el doble neofantástico

Julia Valgenti, Saint Louis University, Madrid

La revisión de los mitos a través de *Mujer sin Edén*

Julia Valgenti, Saint Louis University, Madrid

Edición: Mariela Ramirez-

Carla Aparicio Gallardo

Saint Louis University – Madrid

Definir el cuerpo fantástico: Hacia un entendimiento de nuestro mutar

The Fantastic in the Body: Towards an Understanding of our Mutation

Resumen

Debido a la naturaleza escurridiza e indefinible de lo fantástico, tanto críticos literarios como autores devotos al género han contribuido sus definiciones y aproximaciones propias, muchas veces contradiciéndose entre ellos —un cuento puede, simultáneamente, ser fantástico según una definición y no serlo según otra—, lo cual dificulta ceñir todo lo que engloba este concepto dentro de un solo punto de vista. Este trabajo propone una aproximación que observa lo que sucede cuando lo fantástico atraviesa el cuerpo: cualidades físicas que son fantásticas por su excepcionalidad que linda lo imposible, condiciones que redefinen achaques o enfermedades, el desarrollo de poderes antes inaccesibles y la expansión perceptual que conllevan, entre otras posibilidades. Para ilustrar esto, nos detendremos en textos como “Funes, el memorioso,” de Jorge Luis Borges; “Carta a una señorita en París,” de Julio Cortázar, y “El acomodador,” de Felisberto Hernández.

Abstract

Due to the elusive and indefinable nature of the fantastic, both literary critics and authors devoted to the genre have contributed their own definitions and approaches, often contradicting each other —a story can simultaneously belong to the fantastic according to one definition and not belong according to another—, which makes it difficult to fit everything that this concept encompasses within a single point of view. This work proposes an approach that observes what happens when the fantastic crosses the human body or exists within it: physical qualities that are fantastic because of their exceptionality, conditions that redefine ailments or illnesses, the development of previously inaccessible powers and the perceptual expansion that they bring along, etcetera. To illustrate this, we will look at texts such as “Funes, el memorioso,” by Jorge Luis Borges; “Carta a una señorita en París,” by Julio Cortázar, and “El acomodador,” by Felisberto Hernández.

Palabras clave

fantástico, cuerpo, Cortázar, Borges, Hernández

Key words

fantastic, body, Cortá

Definir el cuerpo fantástico: Hacia un entendimiento de nuestro mutar

Un acercamiento al estudio del género fantástico revelará, sin tardanza, la naturaleza escurridiza, tan apropiada, de hasta los aspectos más básicos del mismo. Colocándolo en coordenadas que se encuentran a veces cerca de la ciencia ficción; otras, del terror, la fantasía o el realismo mágico, su definición sigue sin ser consensuada. No es, sin embargo, por falta de intentos: tanto críticos literarios como escritores devotos al género han contribuido sus definiciones personales de lo que consideran fantástico, muchas veces contradiciéndose entre ellos —un cuento puede, simultáneamente, ser fantástico según una propuesta y no serlo según otra—, lo cual dificulta ceñir todo lo que engloba el género dentro de una sola descripción. Y es que el tema a tratar es tan amplio, la temática y sus posibilidades tan vastas, que ninguna definición es enteramente cierta, pero tampoco descartable: todas describen un aspecto indiscutiblemente esencial; la diferencia está en qué se decide resaltar y las implicaciones que tendrá para el entendimiento de lo fantástico el concentrarse en un aspecto y no en otro.

En *Introducción a la literatura fantástica*, Tzvetan Todorov esboza una de las

intratextual

que hemos convenido definen lo que ser un humano— y la entrada de lo fantástico — como habilidad, como cualidad insólita, como condición—, que problematiza dicho funcionamiento y límites.

Cabe mencionar que algunos de los argumentos recurrentes alistados por Bioy Casares y Borges se solaparían con esta categoría; por ejemplo, un cuerpo inmortal o la posibilidad de ser invisible. Sin embargo, no proponen como categoría propia el cuerpo como un espacio que pueda alojar lo fantástico, así sea temporalmente. También es de destacar que fenómenos como estos ocurren también en los géneros que colindan con el género fantástico. Por ejemplo, en el género del terror, un tema recurrente podría ser el tema de los *zombies*, o cuerpos reanimados. Así mismo, en el género de la ciencia ficción es frecuente el tema de las mutaciones o superpoderes como resultado de procesos científicos.

Será provechoso explorar cómo se desarrolla este fenómeno dentro del género de lo fantástico y cómo esta representación difiere de los planteamientos que se dan en géneros literarios aledaños. Para esta exploración, propondremos una mirada panorámica a cómo se desarrollan estos sucesos en tres cuentos fantásticos de esta temática: “Funes, el memorioso,” de Jorge Luis Borges, “Carta a una señorita en París,” de Julio Cortázar, y “El acomodador,” de Felisberto Hernández.

El cronométrico Funes y la expansión del sentido

Empezaremos deteniéndonos en “Funes, el memorioso” ya que hay algo que lo diferencia de los otros dos, y es la observación de lo fantástico desde el exterior: conocemos al personaje de Ireneo Funes a través de la perspectiva del narrador del relato. Esto significa que, por un lado, el texto nos ofrece en la figura de este narrador a un testigo intratextual del suceso fantástico, corroborando así su veracidad. Por otro

Funes parece disfrutar de su nueva facultad, entendiendo su vida anterior como un estado inferior: "...él había sido lo que son todos los cristianos: un ciego, un sordo, un abombado, un desmemoriado" (96). Explora los talentos a los que ahora tiene acceso, desde la oscuridad de su habitación, donde pasa la mayoría del tiempo en solitaria contemplación. Conviene enfatizar esta soledad, ya que más allá del suceso fantástico desarrollándose en el cuerpo humano, los cuentos de esta categoría suelen registrar la relación del sujeto recipiente de lo fantástico y su entorno; experimento que, como veremos más adelante, suele resultar en representaciones de conflictos entre individuo y sociedad, o bien, norma y otredad. En el caso de Funes, esto es representado mediante el planteamiento del nuevo sistema numérico que desarrolla, así como también del idioma *a la* Locke en el que no solo cada objeto y persona tuviera un nombre individual, sino también que tomara en cuenta los cambios progresivos por los que pasa cada cosa en el universo:

No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico perro abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro

Esta convivencia, mayoritariamente armoniosa, solo se ve afectada cuando el funcionamiento con el que el narrador está familiarizado se altera. Esto sucede de dos maneras: la primera, un conejo aparece a deshoras y esto desencadena la ruptura del orden —cronológico y de frecuencia— bajo el cual hasta ahora había funcionado su

Ver lo que otros no

“El acomodador” de Felisberto Hernández resulta particular en este estudio, porque es el único de los tres textos expuestos que ofrece una narración en primera persona de cómo nace lo fantástico en el cuerpo del protagonista. Luego de presenciar la muerte de un hombre, el narrador se sumerge en un estado depresivo del que solo sale ante la aparición de lo fantástico:

... apareció ante mis ojos algo que me compensó de mis males. Había estado insinuándose poco a poco. ... Desde el primer instante tuve la idea de que ocurría algo extraordinario, y no me asusté. Moví los ojos hacia un lado y la mancha de luz siguió el mismo movimiento ... No me quedaba la menor duda; aquella luz salía de mis propios ojos, y se había estado desarrollando desde hacía mucho tiempo. (Hernández 212)

El protagonista no parece extrañarse del desarrollo de esta cualidad —como menciona, no siente miedo—; y a medida que va intensificándose, él explora esta nueva visión ampliada mediante la observación minuciosa de objetos. Tiene, dentro de todo, una

9); lo cual es reiterado por Roas en su insistencia en la conexión que debe siempre existir entre el texto y el mundo extratextual. De igual forma, Roas insiste en que la definición de lo fantástico necesariamente evolucionará “al ritmo en que se modifica la relación entre el ser humano y la realidad” (33). Este cambio constante sucede entre los teóricos, pero también ocurre en el acto de escribir literatura fantástica. Un ejemplo de lo primero es el rechazo que planteó Todorov hacia una posible lectura alegórica o poética de lo fantástico. Al esbozar su definición, presenta esta como una de las características que “constituyen verdaderamente el género” (40). En relación con lo excluyente que resultan máximas de este tipo, discute extensamente Jaime Alazraki en su definición de lo neofantástico, haciendo énfasis en la importancia de la metáfora como un “lenguaje segundo” que opera en el texto, y que es la “única manera de aludir a una realidad segunda que se resiste a ser nombrada por el lenguaje de la comunicación” ya que “corresponde a la visión y descripción de esos agujeros en nuestra percepción causal de la realidad” (29-30). Este tipo de evolución en el estudio de este género no es extraño —ni lo es en el estudio de ningún género o tema—, pero en este caso, es representativo del proceso de cambio constante al que se refiere Roas: nuestro sentir ha mutado, la manera en que nos entendemos se ha expandido, y así, nuestro entendimiento de lo que clasificamos como natural y sobrenatural. A esto responde la necesidad del estudio de nuestro ser como plató para lo insólito.

El psicoanálisis abrió las puertas a lo simbólico de los estados psíquicos, el progreso de la industrialización nos ha mostrado el decrepito rostro de la alienación, el avance incesante de la globalización nos ha desprendido de muchos de los límites que antes definían la identidad humana; y en medio de todo esto, surge aún algo extraño; algo que sobresale, a veces, sin concordar del todo: ese sentimiento fantástico, como lo bautizó Cortázar, no nos abandona. En esa nuestra mutación, nuestra expansión,

captamos brevemente nuestro reflejo, distorsionado por tanto, y no resulta descabellado pensar que podríamos albergar en el cuerpo lo fantástico, cohabitar con lo insólito o alojar, así sea temporalmente, lo previamente impensable. Resulta necesario, entonces, considerar el cuerpo como un espacio más, un escenario más donde esto también puede tomar lugar, si hemos de seguir encontrando en la literatura un espejo en el cual entendernos mientras nuestros límites se deshacen y nuestra identidad muta. No muy lejos queda esta propuesta de considerar cómo tantos aspectos de la realidad de hoy la literatura un espejo e

Obras citadas

Alazraki, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico?” *Mester*, XIX, ser. 2, 1990, pp. 21–33. 2.

Bioy Casares, Adolfo, et al. *Antología de la literatura fantástica*. Sudamericana, 1976.

Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Espasa, 1973.

Borges, Jorge Luis. “La literatura fantástica.” Escuela Camillo y Adriano Olivetti, 1967.

Cortázar Julio. *Bestiario*. Editorial Sudamericana, 1969.

Cortázar Julio. “El sentimiento de lo fantástico.” U.C.A.B.

Hernández, Felisberto. *Narrativa Reunida*

Raúl López Redondo

Universidad Autónoma de Madrid

Etnas, estigios y cocitos: Un pormenor en un soneto de Cervantes

Etnas, stigios and cocitos: A detail in a sonnet by Cervantes

Resumen

Encontrar el significado de ciertas palabras de los poetas no es siempre una labor fructífera. Traemos aquí un caso particular, un pormenor en un poema cervantino perteneciente a la “lírica pública”, en la que se inscriben aquellos poemas que figuran en los preliminares de las obras de autores amigos; poesías festivas, en certámenes y actos públicos, epitafios...Este soneto pertenece al género del homenaje a una celebridad fallecida, Diego Hurtado de Mendoza, poeta, soldado y diplomático, con motivo de la publicación de sus obras en 1610. El enigmático verso en cuestión, “los Etnas, los Estigios, los Cocitos”, puede ser comprendido en su sentido más profundo, gracias al encuentro de Cervantes con otros autores y otros libros, es decir: literatura que explica a la literatura. Y siempre con el doble rasero en la interpretación que nos propone el autor del *Quijote*: “Si bien lo miras...”

Abstract

Finding the meaning of certain words of the poets is not always a fruitful task. We bring here a particular case, a detail in, A3<0048>2tful task. We bring

Etnas, estigios y cocitos: Un pormenor en un soneto de Cervantes

Este artículo valdrá, a lo sumo, para formar parte de una nota a pie de página que explique el significado de un verso de la composición cervantina: “En la memoria vives de las gentes”; un pormenor, perteneciente a esa denominada “lírica pública” o “de circunstancias” (en la que contamos poemas en fiestas, certámenes públicos, epitafios para ingenios fallecidos, poesías que un autor pide a sus amigos poetas, para presentar su obra...⁴). El soneto elogia a Diego Hurtado de Mendoza, con motivo de la publicación de sus obras en 1610, autor admirado, por lo que podría, bien haber recibido el encargo de escribirlo (sabiendo de su homenaje disfrazado en *La Galatea*, a través del pastor Meliso, recreando y asistiendo a sus exequias funerales), bien estar en el círculo próximo de esa edición, que él mismo se ofrecería a prologar.⁵

Por su fecha, podemos encuadrar esta poesía dentro de la denominada, “época barroca”, frente a la “etapa renacentista y/o manierista” de sus inicios,⁶ aunque más parezca, por su estilo, de la primera que de la segunda, a cuya fecha se adecúa.

Trataremos de esclarecer estos versos, en especial uno concreto, que sepamos, hasta ahora, con inédita explicación de su fuente, en la composición que a continuación transcribimos:

Miguel de Cervantes a don Diego de Mendoza y a su fama:
En la memoria vive de las gentes,

Las ansias en honesta llama ardientes, 5
los Etnas, los Estigios, los Cocitos
 que en ellos suavemente van descritos,
 mira si es bien, ¡oh Fama!, que los cuentos
 y aunque los lleves en ligero vuelo
 por cuanto ciñe el mar y el sol rodea 10
 y en láminas de bronce los esculpas;
 que así el suelo sabrá que sabe el cielo
 que el renombre inmortal que se desea
 tal vez le alcanzan amorosas culpas.⁷

Don Diego Hurtado de Mendoza y Pacheco, nació en Granada, entre 1503 y 1504, y murió en Madrid en 1575. Hijo del conde de Tendilla y de Francisca Pacheco, fue descendiente del mismísimo Marqués de Santillana; se educó con un preceptor traído de Italia, Pedro Mártir de Anglería, y creció en la Alhambra, en el ambiente morisco granadino, con supuesta formación universitaria en Salamanca; sabía latín, griego, hebreo, árabe... Fue embajador en la Santa Sede y en la República de Venecia, y gobernador de Siena. Es desterrado a Granada donde siguió la sublevación de los moriscos y representó a Carlos I en el Concilio de Trento. Incluimos una cita biográfica larga, pero sabrosa:

Hurtado de Mendoza excitó la universal admiración con el discurso que pronunció en lengua latina, en la conferencia de 8 de Abril, (...); en cuya ocasión, a la par que de su sabiduría, dio muestras de su altivez castellana, pretendiendo sentarse inmediatamente después de los legados, y antes del Cardenal Madrucci; siendo el resultado de la disputa que promovió y sostuvo con dignidad, colocarse de modo que *ni cedió ni precedió*. Si en 1546 no se disolvió el Concilio, al acercarse a la Ciudad el ejército protestante del Tirol, debido en gran parte, fue a la firmeza de D. Diego Hurtado de Mendoza, quien, ateniéndose siempre a las instrucciones del Emperador, cuya representación ostentaba secundando lealmente su política, se opuso a la intentada disolución, con aquella energía y aun con aquella impetuosidad que se dibujan en su carácter: (...) Don Diego amenazó al Cardenal de Santa Cruz con *echarle al río* si persistía en aconsejar que el Concilio se disolviese.⁸

⁷[1610] VP, 226-7.

⁸“Noticias...” I. DHM I.

Como Cervantes, tuvo su estancia en Italia, combinó armas y letras, hizo labores de provisión para la Armada, fue acusado de irregularidades financieras y desterrado por orden de Felipe II, con quien, se rumoreaba, pudo tener alguna rivalidad de amores. Dicen que para obtener el perdón real, tuvo que donarle al rey su biblioteca personal, repleta de cuidadas ediciones italianas, que pasaron a engrosar la biblioteca del Escorial.⁹ No es extraño, pues, la simpatía de Cervantes ante un ejemplo al que parecía seguir sus pasos, en lo literario y en lo biográfico.¹⁰

Parafraseando el soneto-homenaje, de este soldado, político y poeta, que ya vive “en la memoria de las gentes,” y ya posee la fama por “siglos infinitos” (sin necesidad de mencionar sus hazañas, puesto que son ellas quienes le otorgan, incuestionablemente, los méritos que atesora: solamente dos palabras, “varón famoso,” ya contienen implícitos sus hechos, puesto que ‘varón,’ según el DRAE, en su segunda acepción: del latín *varon,-onis*, “fuerte, esforzado”; y la tercera nos descubre “hombre de respeto, autoridad y otras prendas”). En cambio, la fama es el “premio que le merecen tus escritos”, la fama duradera, “por graves, puros, castos y excelentes”; porque los posee ‘graves’, como pueda ser la crónica de la *Guerra de Granada hecha por el rei de España don Philipe II*,¹¹ por la que fue llamado el “Salustio español”; ‘excelentes,’ como sus redondillas, que juzgó Lope: «¿Qué cosa iguala a una redondilla de Garci Sánchez o don Diego de Mendoza?»¹²; o su *Epístola a Boscán* y el poema mitológico *Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta*, elegías, églogas, epístolas, canciones... Pero, ¿todos?, ¿todos sus escritos? ¿Puros? ¿castos? ¿Son todos sus sonetos

⁹ En 1574 regaló a Felipe II su gran biblioteca, reunida principalmente en Italia (mandó al italiano Nicolás Solferino y al griego Arnolfo que le copiaran códices) en los tiempos en que Felipe II estaba creando la biblioteca de El Escorial. *DHM* ².

¹⁰ Latén, de nuevo, las relaciones entre Felipe II y Cervantes (más bien, viceversa), que no denotan en todos sus escritos una admiración tan sin fisuras.

¹¹ Publicado póstumamente por Luis Tribaldos de Toledo en 1627; desde 1610 difundida en copias manuscritas.

¹² *Isidro, poema castellano*, Prólogo, Madrid: 1599.

‘graves’? Inevitablemente surge cierta sonrisa en el último verso del primer cuarteto. Recordemos que, entre la producción de Hurtado de Mendoza, figuran la *Fábula del Cangrejo* y otros escritos mordaces, subidos de tono. Incluso, la sospecha de su autoría del *Lazarillo*.

Recordamos, como curiosidad, que uno de los sonetos atribuidos durante muchos años a Cervantes “Maestro era de esgrima Campuzano”¹³, tiene más seria atribución al propio Diego.

Pero vayamos a la cuestión: “los Etnas, los Estigios, los Cocitos,” parecen una

mañana, salir y amanecer desde el oriente;¹⁵ aunque los escribas en mármoles y bronce, que se reservan para los textos que merecen permanecer contra el tiempo, no olvides, Fama que, si das a conocer estos escritos o estos deseos, los mortales habitantes del suelo, conoceremos lo que, hasta ahora, solamente el cielo sabe y conoce (es decir, los dioses o los hados), que esa fama inmortal que se busca (y se posee, pues son conocidas sus gestas), quizá, tal vez, a esos merecimientos los enturbia o estén manchados por las “culpas de amor.”

Para averiguar si nuestro fortuito encuentro con la fuente tiene respaldo, buscamos en el CORDE los usos de estos términos (Etnas, Estigios, Cocitos), su presencia en otros autores. Limitamos temporalmente las apariciones hasta 1610, fecha de publicación del soneto cervantino (aunque recojamos también algunas otras posteriores relevantes). Encontramos dieciséis casos en catorce documentos, con el de Cervantes; de ellos, cuatro usos de la palabra ‘Etnas’ anteriores a 1610, encabezados por la primera ocasión, 1492 en la *Gramática castellana* de Antonio de Nebrija, finales del siglo XV. A continuación, en autores y obras como la del poeta, amigo de Cervantes, Luis Gálvez de Montalvo, en *El Pastor de Fílida*, 1582; en el *Romancero general* de 1604; y sólo una aparición más, entre 1607 y 1645, por Diego Duque de Estrada, en su obra *Comentarios del desengañado de sí mismo*. Tan solo cuatro ocurrencias en corpus tan amplio. Desde esa fecha, aunque se multiplican las apariciones, solo son doce, de autores como Juan Ruiz de Alarcón, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Antonio Mira de Amescua (que lo utiliza en cuatro ocasiones), Cosme Gómez de Tejada, Pedro Soto de Rojas y Pedro Calderón de la Barca, entre los años 1620 y 1681; como puede

verse, una ilustre compañía, de ingenios más jóvenes a los que antecedió en su uso el poeta Miguel de Cervantes.¹⁶

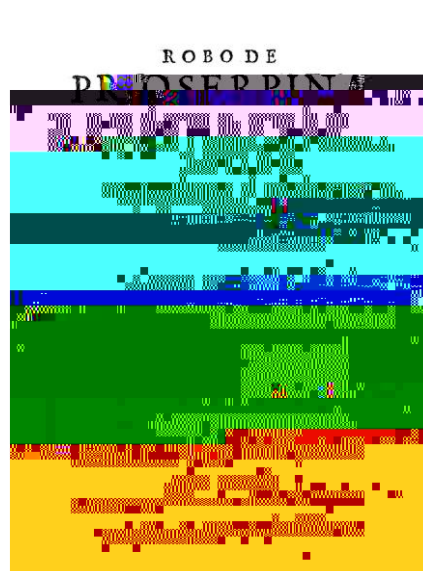
De 75 usos de 'estigio,' 44 son anteriores a 1610 y, si tenemos en cuenta que Cervantes lo utilizó por primera vez en 1581, de nuevo salta a la vista su precocidad, pues solamente se registran en W*ñ

Arauco domado (1596), Fray Diego de Ocaña (1601), Mira de Amescua (1603), Diego Duque de Estrada (1607-45), Bernardo de Valbuena en su *Siglo de Oro en las selvas de Erífle* (1608) y Diego de Mejía (1608). Desde entonces hasta 1683: Fray Diego de Hojeda, en *La Cristiada* (1611), Alonso Fernández de Avellaneda, con su *Don Quijote* (1614), José de Villaviciosa con *La Mosquea* (1615), José de Valdivielso (1622), *El Bernardo* de Balbuena (1624); Tirso de Molina, Pedro Soto de Rojas, Antonio Enríquez Gómez, Baltasar Gracián, en la segunda parte de *El Criticón*, Juan de Espinosa Medrano, Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Vélez de Guevara

Moratín, Bretón de los Herreros, Pedro Antonio de Alarcón y Juan Goytisolo, último uso, en 1970, en su *Reivindicación del Conde don Julián*.

El uso de estos tres términos, anterior a 1610, parece querernos decir que son palabras cultas de utilización restringida, ni siquiera muy al uso de los poetas e ingenios, divulgándose exponencialmente su utilización a partir de la publicación de un librito, la traducción del latín por Francisco de Faría, *De raptu Proserpinae*, trasladado por el poeta granadino que lo tituló *Robo de Proserpina*. He aquí la clave. Utilizamos la edición electrónica del transcriptor y autor de las notas e introducción, Jesús M. Morata¹⁸, de la que nos servimos, para nuestra pesquisa. El editor nos la presenta y contextualiza:

Los datos que sobre esta preciosa obrita nos han llegado son también escasos. Además de por su calidad, destaca, en mi opinión, por la originalidad que supone pergeñar una especie de *Proserpina a lo divino*, merced a la interpretación alegórico-moralizante que Faría aplica a diversos elementos de la fábula, y que desarrolla al comienzo de cada uno de los tres *libros* de que consta el inacabado poema de Claudiano.



¹⁸ Faría, notas 1-2, p.1-3.

Obras citadas

- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid 1605. Dtor.: Francisco Rico, Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998. [Q1]
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, Madrid, 1615. Ídem supra cit. [Q2]
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Comedia famosa intitulada La gran sultana, doña Catalina de Oviedo, [Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos, nunca representados]*, Madrid, 1615. Edición, introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995. [GS]
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Tragedia de Numancia*, íd. sup. cit. [N]
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, Madrid, 1616. Edición, introducción y notas de José Montero Reguera y Fernando Romo Feito, Madrid: Real Academia Española, 2016. [VP]
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, Madrid, 1616. Edición crítica de Elías L. Rivers. Madrid: Espasa Calpe, 1991. [ELR]
- Avellaneda, Alonso Fernández de. *Segundo Tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*; Tarragona: 1614. Edición de F. García Salinero, Madrid: Castalia, 1971.
- CORDE. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos [en línea]. *Corpus Diacrónico del Español*. <<http://www.rae.es>> [30 de abril de 2022]
- DHM¹. *Obras de D. Diego Hurtado de Mendoza / coleccionadas por D. Nicolás del Paso y Delgado*, Diego Hurtado de Mendoza, 1503-1575. Granada: Imprenta El Porvenir, 1864. Cito por Edición digital basada en la edición de Granada,

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2000;

<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjm267>

*DHM*². ~~D~~ *TJE*³. ~~E~~

¿Magia o ciencia? Problemas de categorización en el medievo español

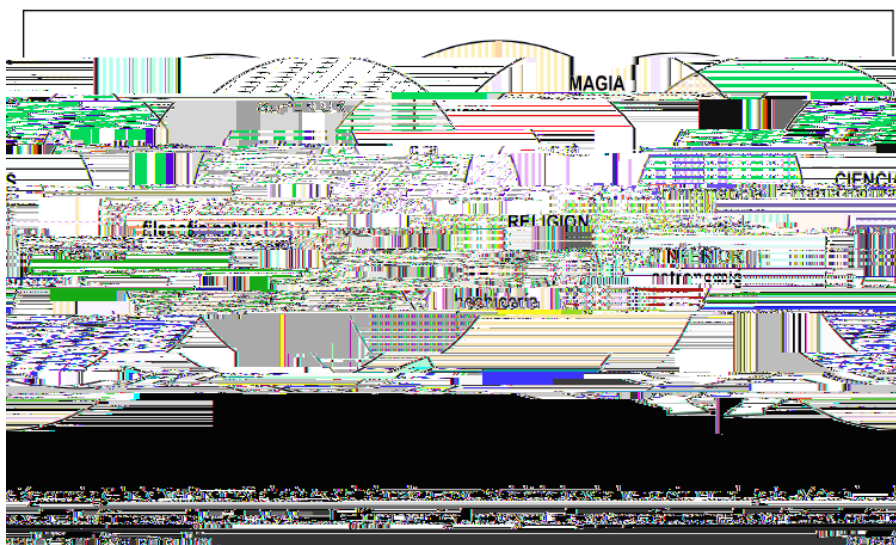
Estos saberes mágicos —aunque resultaría más conveniente denominarlos ‘científico-mágicos’ dado su carácter híbrido para la sociedad medieval— no fueron elementos marginales o desconocidos para la población común ni para la élite intelectual. Como señala García Fernández (13), el análisis de los fondos de las bibliotecas medievales revela que muchas de ellas, especialmente de los últimos dos siglos, guardaban diferentes códices que trataban materias científico-mágicas. La mayor parte de estos conocimientos se habían transmitido a través de recopilaciones y traducciones de obras helénicas y orientales que llevaron a cabo musulmanes y judíos entre los siglos XI y XIII. El hecho de que estos conocimientos hubiesen llegado gracias al esfuerzo de manos de infieles aumentó el recelo que la Iglesia ya sentía. A este, le siguió más tarde una lucha contra las nuevas artes, acusándolas de heréticas y peligrosas para el alma, pues se consideraba que tenían una vinculación directa con el demonio (García Ballester 53-57). Se inició, pues, una persecución contra quienes conocían, enseñaban o practicaban estas destrezas: astrólogos, alquimistas, curanderos o adivinos, entre otros.

De la ingente cantidad de volúmenes que exponían estos conocimientos, hubo algunos que despertaron especial interés entre los sabios españoles. Es el caso, por ejemplo, del *Introductorium* de Albumasar, el *Tetrabiblos* de Ptolomeo u otros tratados

Para estas materias mixtas Malinowski (1994) propone el término 'pseudociencia.' Bajo este calificativo incluye todas las disciplinas con algún rasgo mágico, así como los casos controvertidos o ambiguos. De acuerdo con esto, habría solo dos posibilidades para evaluar un conocimiento: que resulte 'ciencia', si se trata de un saber empírico, o que resulte 'pseudociencia,' si no cumple la característica. El principal error que plantea este modelo pasa por no considerar la presencia de una tercera categoría, la 'magia.' Esto provoca que en la categoría de 'ciencia' permanezcan los

mágica, sí atentaba directamente contra la Fe pues, aunque compartía con la anterior la meta de alcanzar sabiduría sobre lo desconocido, empleaba para ello métodos que los religiosos interpretaron como artes ocultas: ritos, invocaciones o, como se denunciaba en la mayor parte de los procesos, la consulta o ayuda del demonio.

Para representar esta información de manera gráfica, ofrezco a continuación el gráfico de círculos concéntricos que esbozó Giralt (17). En él, interrelaciona tres elementos: la ciencia, la magia y la religión. El círculo de la religión posee un papel ordenador; es el encargado de aprobar o censurar las facultades que van a evaluarse, confiriéndoles así el nombre de “ciencia” o de “magia.” El círculo de la derecha (ciencias) se compone de dos mitades: la formada por las ciencias regulares (como la filosofía y la medicina) y las ciencias que, aunque poseen cierta conexión con la magia, quedan permitidas. El elemento central (magia superior) también está constituido por dos grandes bloques: en primer lugar, la magia lícita, es decir, aquella que está vinculada a la ciencia de algún modo; en segundo, la ilícita o aquella que estaba vedada por la Iglesia. Asimismo, dentro de este tipo de prácticas no autorizadas, Giralt destaca una como la más restringida y perjudicial, la hechicería, denominándola «magia inferior.»»



Obras citadas

Bacon, Roger. *Part of the Opus tertium of Roger Bacon*, ed. A. H. Little. Aberdeen: The University Press, 1912.

Pérez de Guzmán, Fernán. *Generaciones y semblanzas*, ed. Jesús Domínguez Bordona. Madrid:
Espasa Calpe, 1941.

Sepúlveda, María Verónica. “Antigüedad y Edad Media. ¿Magia, brujería o religión?”
Cuadernos Judaicos

Julia Valgenti

Saint Louis University

Cortázar y el doble neofantástico

El cuento fantástico “Lejana” de Julio Cortázar es una de sus obras que mejor demuestra el motivo del doble. El doble es una técnica narrativa común en la literatura de varios géneros y muy presente en la literatura fantástica, un género que ha experimentado un gran desarrollo a medida que la humanidad encuentra nuevas maneras de entender el mundo. El doble es la técnica narrativa perfecta para la última etapa de la literatura fantástica—lo neofantástico, cuyo propósito es desafiar a la realidad al asumir que es una mera máscara que cubre sus otras ‘modulaciones,’ como las llama Cortázar. La dualidad del personaje presentada a través del doble refleja y sugiere la dualidad de la realidad. Como uno de los escritores fundamentales de lo neofantástico, Cortázar demuestra el poder que el doble tiene en lo fantástico a través de su cuento “Lejana” que a la vez de rendir homenaje al uso tradicional del doble, crea el ejemplo perfecto del uso del doble neofantástico al poner en peligro lo que entendemos por ‘la realidad’.

En su introducción a la literatura fantástica, Tvetzan Todorov define lo fantástico como una narrativa donde “en un mundo que es el nuestro...se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar” (18). Aunque se pueden considerar como géneros colindantes, la literatura fantástica se diferencia del realismo mágico, lo maravilloso y la fantasía, por cómo el personaje (o personajes) explican el acontecimiento extraño. A diferencia del realismo mágico, donde los personajes aceptan los acontecimientos imposibles como normales a pesar de ser imposible en su mundo, en la literatura fantástica, él que percibe el acontecimiento debe explicarlo con dos posibles soluciones (Todorov, 18). La primera solución afirma que el acontecimiento “se trata de una ilusión de los sentidos [o] de un producto de imaginación” (Todorov, 18). Por lo tanto, las leyes del mundo que conocemos siguen en orden. O, como segunda solución, “el acontecimiento se produjo realmente” y la “realidad está regida

por leyes que desconocemos” (Todorov, 19). Todorov certifica que lo fantástico se produce a través de la “incertidumbre” creada por la vacilación del personaje entre las dos posibles soluciones (Todorov, 19). Este conflicto o incertidumbre explicado por Todorov es parecido a la definición de lo fantástico de David Roas, quien afirma que lo fantástico se caracteriza por “la confrontación problemática entre lo real y lo imposible.”

David Roas, explica la literatura fantástica y su evolución según nuestra concepción de la

Con la llegada del siglo XX, nuestra manera de ver el mundo cambió otra vez. Anteriormente, la superstición fue reemplazada por la razón, pero esta vez la razón fue amenazada por nuevos descubrimientos. Nuestro concepto de la realidad se ve otra vez amenazado, esta vez debido a la teoría de la relatividad de Einstein. Las leyes rígidas de la razón que explicaban el mundo ahora podrían ser sólo una construcción [o] un modelo creado por los seres humanos” (Roas, 28). Einstein revolucionó nuestro concepto del tiempo, que ya no era una constante, sino una ilusión. Su teoría dio lugar a varios descubrimientos y teorías posteriores, haciendo factible la posibilidad de múltiples universos paralelos.

La realidad, antes estable y regida por la razón, dejó de ser “una entidad ontológicamente estable y única” (Roas, 28). Ante esta nueva concepción de la realidad, la literatura fantástica se adaptó a las nuevas necesidades de sus lectores. Ya no podía basarse en la superstición, tenía que “reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de esta y sobre la validez de las herramientas que hemos desarrollado para comprenderla y representarla” y “proponer\$

cioÒ

concepto del cuento moderno que (junto con el motivo del doble) años después heredaría

Cortáez

concepto moderno del cuento, Cortázar fue el pionero de “un nuevo tipo de ficción en busca de

necesidades de lo neofantástico y demuestra la existencia simultánea de dos realidades, ‘la máscara’ y lo que esconde.

Partiendo de los padres fundadores de la literatura fantástica como Poe, Cortázar emplea motivos como el doble. El doble de Cortázar se diferencia de los dobles de Edgar Allan Poe al no utilizarlo “en el sentido usual de duplicación de la personalidad” (Morello Frosch, 323). En los cuentos de Cortázar, el ‘reflejo’ o ‘doble’ tiene tanta importancia como el personaje ‘original’. No hay una confusión entre el personaje original y ‘el otro.’ Esta falta de subordinación del ‘doble’ al ‘original’ alude a la dualidad de las posibles realidades o universos. Dentro de la posibilidad de múltiples realidades, no hay subordinación, hay una coexistencia parecida a la de los personajes de Cortázar.

En el cuento “Lejana” de Julio Cortázar, la protagonista, Alina Reyes, es una mujer que vive en Buenos Aires pero a menudo sueña (de día y de noche) con una ‘otra’ o doble que vive en Budapest. El lector puede ver la progresión de esta intrusión a través del diario de Alina, donde apunta todos sus sueños (nocturnos y diurnos). En el cuento, hay una “intrusión de una realidad en otra” (Lara Zavala, 14) (parecida a la intrusión de lo fantástico en lo real o cotidiano propio de lo neofantástico). La realidad de una ‘otra’ invade la de Alina Reyes. El doble en “Lejana” se diferencia de los dobles de *William Wilson* o *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* porque el doble de Alina no representa su alter ego o su lado oscuro. Su doble es mejor dicho ‘una otra’, no un opuesto sino un contrapuesto (Galbis Reig, 12).

La coexistencia de Alina y su doble refleja la posible coexistencia del mundo que conocemos y sus ‘alternativas.’ Lo neofantástico intenta mostrar la realidad como una máscara que oculta una segunda realidad o realidad alternativa. Cortázar considera que “entre dos cosas que parecen delimitadas y separadas” como Alina y la lejana en Budapest o lo real y lo

descripciones en tercera persona se mezclan con descripciones en primera persona. Alina dice “Ahora estoy cruzando un puente helado....no es que sienta nada.” El personaje “siente al otro simultáneamente y sigue siendo él mismo” (Morello-

actual. De esta fragilidad nace el concepto del doble que es demostrado a través de los personajes desdoblados en la literatura neofantástica. De una manera similar, la fragilidad del ser humano dio lugar al doble tradicional presente en la literatura desde Mesopotamia. En “Lejana,” la identidad de Alina y la lejana demuestran la fragilidad del ser humano. Sus identidades no son entidades firmes, sino algo intercambiable que puede pasar de una realidad a otra. Al mismo tiempo, la mezcla de las experiencias y sensaciones de las dos mujeres y su consiguiente intercambio de cuerpos alude a la fragilidad de las leyes que gobiernan la realidad.

El doble en “Lejana” de Cortázar borra las limitaciones entre dos mujeres y como consecuencia las limitaciones entre la realidad y sus ‘otras modulaciones.’ A pesar de los años que separan Cortázar de Poe, los dos escritores utilizan el doble para demostrar lo fantástico. El desarrollo continuo del género fantástico ha permitido una evolución del uso del doble como motivo común del género. La versión más reciente de la literatura fantástica, lo neofantástico, abraza al motivo del doble no solo por su presencia en lo fantástico tradicional, sino por su capacidad de poner en cuestión la realidad a través de una dualidad del personaje que refleja la dualidad de la realidad. Por lo tanto, el doble es la técnica narrativa perfecta para la última etapa de la literatura fantástica-lo neofantástico, cuyo propósito es desafiar a la realidad al asumir que es una mera máscara que esconde sus otras modulaciones.

Obras citadas

Alazraki, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico?” *Mester*, vol. XIX, no. 2, 1990, pp. 21-33.

Julia Valgenti

Saint Louis University

La revisión de los mitos a través de *Mujer sin Edén*

Revisionist Mythmaking in *Mujer sin Edén*

Resumen

A la hora de su publicación, *Mujer sin Edén* de Carmen Conde fue entendido como una extensión de las tendencias de los años cuarenta en la poesía de la posguerra en España. Pero limitarse a ver esta obra solo dentro del contexto de la época de su publicación, es ignorar su gran influencia en la literatura femenina universal. Este trabajo interpreta a *Mujer sin Edén* como la obra pionera que forjará el camino para la tendencia de la revisión de los mitos - una tendencia en la literatura femenina que tomará importancia en los años ochenta (casi c tom 8>años o.0000

Acabada la guerra civil, surgen dos ramas fundamentales dentro de la poesía española. Por un lado, la poesía *arraigada*, pertinente de la revista *Garcilaso*, “proponía la recuperación de la gracia y la estructura de las formas clásicas” (Cacciola, “Ave/Eva”,13). Rindiendo homenaje a Garcilaso de la Vega más de tres siglos después de su muerte, la poesía arraigada se caracteriza por la serenidad y coherencia de su forma, conseguida a través de una vuelta hacia la poesía tradicional. El movimiento poético opta por no centrarse en el sufrimiento de la guerra y posguerra, eligiendo temas más ‘bellos’ de optimismo y confianza. Por el otro lado, los poetas de la poesía *desarraigada* (el segundo movimiento poético de la posguerra) se oponen a la ‘vuelta atrás’ y cuidada forma ciega de la poesía arraigada. El término ‘desarraigado’ propuesto por el poeta Dámaso Alonso, hace referencia al exilio (interior y exterior) de muchos españoles y el

arraigada pero de manera crítica. Por el otro lado, los desarraigados adoptan una imitación crítica de la idealización de la tradición religiosa adoptada por el régimen político que también miraba hacía el pasado para sus modelos a seguir.

Los poetas desarraigados acuden a este lenguaje tradicional y religioso no para exaltar las formas clásicas (como los poetas arraigados) ni los ideales del nacionalcatolicismo, sino para usarlo para sus propios fines críticos. Los años de la dictadura, y sobre todo los años de posguerra, eran una época en que la glorificación del pasado estaba muy presente en la ideología española. Según la escritora

femenina y los estereotipos de género perpetrados en este género literario, especialmente durante una época en que “el oscurantismo y la represión del régimen subyugaron totalmente a la población femenina” (Cacciola, “Subversión,” 57). Durante la Segunda República, las mujeres disfrutaban de incomparables “conquistas políticas y sociales” que permitieron su “protagonismo y su desarrollo en el ámbito legal, laboral y civil” (Cacciola, “Subversión,” 57). Sin embargo, el fin de la guerra civil y la “instauración del franquismo” suponen una abrupta pérdida de “la emancipación femenina logrado hasta 1939” (Cacciola, “Subversión,” 57). La posición de la mujer española durante los años cuarenta era “poco diferente a la de la mujer durante la Edad Media” (Martin Gaité, 30). Excluida del ámbito público (al no poder tener empleos públicos, ni acudir a sitios en compañía de un hombre al no ser su marido) los derechos civiles de la mujer terminaban con el fin de la guerra civil y las limitaban al ámbito doméstico. La obsesión del régimen con mirar hacia un pasado remoto como modelo no se limitaba a figuras religiosas pero incluía también un “tipo de mujer tradicional antigua...una mera figura decorativa que se limitaba a sonreír” (Martin Gaité, 27-28). El mito (especialmente el bíblico) representaba entonces “uno de los principales hitos a derribar” (Merino Madrid, 9) por los valores y estereotipos de género que transmitía.”

Bajo este “ambiente claustrofóbico,” las escritoras ven en la mitología clásica y bíblica

América a finales de los años sesenta (Ostriker, 60). Adelantándose a la crítica feminista contemporánea, Carmen Conde publica *Mujer sin Edén* en 1947, casi veinte años antes y en plena época de posguerra en España. Bajo la cobija del discurso clásico y bíblico (agradable a primera vista para los gustos del régimen), las poetas se libran de “los esquemas de una ideología

culpa" (Cacciola, "Subversión", 58). En efecto, parte de la nueva visión de la mujer que Conde

La sexualidad de la mujer representa otra gran amenaza para Dios, precisamente porque contribuye al poder creador de la mujer. Eva se iguala a la divinidad de Dios, porque igual que Él, también es creadora de hombres:

¡Oh tu castigo eterno, tu maldición perenne:
brotar y aniquilarme lo que brotó a la fuerza,
porque un día yo quise que el hombre por Ti hecho
repitiera en mi cuerpo su estatua, tu Figura! (Conde, 29)

Es a través de esta igualación a Dios que Conde reivindica el derecho de toda mujer “al placer y al saber” y celebra su poder de procrear liberándose de su vínculo con el pecado (Cacciola, 17-18).

3

El “Canto IV” explora la dicotomía de las figuras de las dos mujeres más famosas dentro de la mitología bíblica - Eva y la Virgen María. Tradicionalmente consideradas representantes de los dos lados de la mujer, la tentadora malicia y la virgen bendita, el tratamiento de esta dicotomía anagramática Ave/Eva desmantela los estereotipos que encajan a la mujer o en una identidad o en la otra (Cacciola, “Ave/Eva”). Conde demuestra que Eva y María no son tan diferentes, lo que efectivamente pone en duda la dicotomía del discurso tradicional.

A Ella la llamas *Ave*, saludándola.
A mí me llamaste *Eva*, que es lo mismo.
El Ave de María es terrenal morada tuya,

Con el “Canto IV,” Conde subvierte la validez del discurso del régimen (recurrente también a lo largo de la historia) sobre la mujer, estableciendo la identidad femenina como más que una suma de sus capacidades procreadoras o pecados sexuales. Rechaza el modelo dualista tradicionalmente fijado como “conceptualización” (Cacciola, “Ave/Eva,” 19) aceptada de la identidad femenina y en su lugar pone una identidad poliédrica (Cacciola “Ave/Eva,” 20). Además, Conde subraya el sufrimiento que ha tenido que aguantar la mujer a lo largo de la historia. Demuestra que la subyugación femenina no es una novedad de la dictadura franquista sino un patrón a lo largo de la historia. Incluso María, la mujer ideal, virgen y casta, es castigada por Dios y como consecuencia hereda el sufrimiento de Eva (y de toda mujer) (Clark, 24). Sin haber ‘pecado,’ María sufre el dolor del parto y observa indefensa la muerte de su hijo. Esta alusión tiene aún más peso considerando la visión de Conde de la mujer durante la guerra como máquinas de parir hombres solo para entregarles a la guerra (plasmado en *Mientras los hombres mueren*).

: Multiplicidad de voces femeninas

Además de reforzar la multiplicidad de la identidad femenina, en “Canto III,” Conde emplea una multiplicidad de voces femeninas extraídas del Antiguo Testamento para subrayar aún más la tradición del sufrimiento y establecerla como herencia de la mujer. La herencia y genealogía de Eva, la primera mujer, se asoma a través de varias voces femeninas como la esposa de Noé (“Diluvio”), Agar y Sarah y las hijas de Lot (“La mujer no comprende”). “¡Ay, Señor” pregunta Sarah, “cuánto duelo en mi cuerpo permites, / dejándome sufrir sin piedad de mi enojo.” A veces las

cuerpo doliente.” Otras veces sufren de “una voluntad fecunda” y agotan sus cuerpos con un “manantial de hijos” (Conde, 73).

El poema demuestra una descendencia de mujeres tod

Aunque la relación entre la realidad literaria y la social es complicada y no siempre directa, no hay duda que el lenguaje puede ser “both the source of oppression and a means for liberation” (Yurttas, 213). Conde demuestra este hecho a través de *Mujer sin Edén*, una obra que marca el principio de una tendencia que se desarrollará tras las siguientes décadas. Lo que intenta hacer Conde a través de su obra pionera *Mujer sin Edén*, es liberar el género femenino de los estereotipos tradicionales y llevar a cabo una crítica social de la época. Demuestra una tradición de varios siglos en que la realidad literaria se manifiesta en la realidad social. La perpetuación de “patrones escasamente equilibrados en el tratamiento del género” (Merino Madrid, 84) es el resultado directo de un discurso mitológico con sujetos casi exclusivamente masculinos. Al retomar la subjetividad, las mujeres a la vez que transmiten su lado de la historia imbuidos con el prestigio implícito del mito quiebran la validez del discurso y del prestigio del mito del cual se aprovechan. La revisión de los mitos es sobre todo un desmantelamiento de lo aceptado como verdad. Esto genera una actitud de: “no faith that the past is a repository of truth, goodness, or desirable social organization.” Esta deslegitimación del pasado protagoniza la obra de Carmen Conde y sirve para llevar a cabo una desvinculación del pasado con la verdad y lo bueno. Esto va en contra de la propaganda ideológica de la época, que miraba hacía el pasado lejano como modelo perfecto. Lo que consigue Conde (aparte de crear un nuevo discurso alrededor de la mujer) es poner en duda a toda la ideología del régimen, basada en una vuelta atrás, o ‘bendito atraso.’

Martín Gaité, Carmen. “Bendito Atraso.” *Usos amorosos de la postguerra española*. Ed.

Anagrama: Barcelona, 1987, pp. 17–35.

Merino Madrid, Antonio. “La Mitología Clásica Como Instrumento Para La Construcción