
ORALIDAD Y RETÓRICA: MÍMESIS CONVERSACIONAL EN *EL VIAJE DE TURQUÍA*

**TESIS QUE PRESENTA, PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRÍA, LIC. JESSICA MARCELA MORA CAMARENA**

Director de tesis;
Dr. Gustavo Illades Aguiar

Lectoras especializadas

Dra. María José Rodilla León

Dra. Lillian Von Der Walde
Moheno

JULIO DE 2016
UAM IZTAPALAPA



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00295

Matrícula: 2143802100

ORALIDAD Y RETÓRICA: MIMESIS
CONVERSACIONAL EN *El viaje
de Turquía*

En la Ciudad de México, se presentaron a las 15:00 horas del día 18 del mes de julio del año 2016 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO
DR. GUSTAVO ILLADES AGUIAR
DRA. MARIA JOSE RODILLA LEON



Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: JESSICA MARCELA MORA CAMARENA

JESSICA MARCELA MORA CAMARENA
ALUMNA

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

APROBAR

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

REVISÓ

LIC. JULIO CESAR DE LARA ISASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH

DRA. JUANA JUÁREZ ROMERO

PRESIDENTA

DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO

VOCAL

DR. GUSTAVO ILLADES AGUIAR

SECRETARIA

DRA. MARIA JOSE RODILLA LEON

AGRADECIMIENTOS

A mi asesor, el Dr. Gustavo Illades, por su inagotable paciencia y por la calidez y generosidad con que siempre comparte su conocimiento. Gracias por hacer de éste un proceso tan productivo en mi formación académica y, debo subrayar, por haberme guiado siempre bajo la premisa de que la investigación se debe disfrutar, que a menor estrés mayor productividad: probablemente ésa fue la enseñanza más valiosa que me llevé de estos dos años en la maestría. Por eso y por su confianza ¡gracias!

A mis sinodales, las Doctoras María José Rodilla León y Lillian Von Der Walde Moheno, muchas gracias por su disposición para recibir este trabajo. Para mí es un honor que académicas-investigadoras a las que admiro y respeto sinceramente, y de quienes he aprendido tanto en el aula, dictaminen este trabajo. Sus comentarios, consejos y correcciones son siempre aprendizajes muy valiosos para mí.

A las dos personas que más me han impulsado y me han brindado toda su confianza, mis padres. Yo sé que este proceso no ha sido sencillo, ha implicado mucho trabajo y esfuerzo, porque la vida no es barata; y ha requerido de mucha paciencia y tolerancia, sobre todo de su parte, porque yo no soy fácil y lo sé; pero el cariño y la solidaridad incondicional que siempre me brindan jamás han faltado, por difíciles que se tornen las cosas. Reconozco y agradezco su trabajo y su compromiso como padres, de todo corazón ¡gracias!

Agradezco al CONACYT por haber financiado esta investigación, espero que el resultado del trabajo esté a la altura de los apoyos recibidos. A la UAM-I, mi alma máter, institución a la que le debo tantas satisfacciones. No tengo cómo agradecer tanto a mi casa de estudios, pero debo decir que es un orgullo pertenecer a esta comunidad universitaria.

ÍNDICE

Introducción.....	3
I. Estado de la cuestión.....	5
1.1. Mímesis conversacional en <i>El Viaje de Turquía</i>	5
1.2. Mímesis conversacional: panorama teórico.....	29
II. Marco teórico: mímesis conversacional.....	35
2.1. Creación verbal.....	35
2.2. Oralidad conversacional prototípica.....	44
2.3. Mímesis conversacional: confluencia entre retórica y técnicas y procedimientos dramáticos y narrativos.....	52
III. La <i>Inventio</i> en <i>El Viaje de Turquía</i>	61
3.1. <i>Ut pictura poesis</i>	62
3.2. Función exordial.....	75
IV. <i>Dispositio</i>	80
4.1. <i>Dispositio</i> general del <i>Viaje: ordo artificialis</i>	80
4.2. <i>Narratio</i>	85
V. <i>Elocutio</i> : Mímesis conversacional.....	108
Conclusiones.....	123
Bibliografía.....	132

INTRODUCCIÓN

El estudio de la “oralidad” en los Diálogos Humanistas del siglo XVI y en textos canónicos como *Celestina* y *La Loçana andaluza* ha sido generalmente identificado con el análisis de la «mímesis conversacional». Y la finalidad de este último es esclarecer el artificio literario que, valiéndose de rasgos de la lengua oral, vuelve verosímiles los diálogos fabulados. En el caso específico de los Diálogos Humanistas, algunos críticos han señalado cómo se imbrican en la estructura dialogal los recursos retóricos y argumentativos con los elementos lingüísticos procedentes de la oralidad prototípica, en la cual se basa la ficción conversacional.

En ese sentido, la presente investigación tiene como objetivo el estudio de la mímesis conversacional en el diálogo del *Viaje de Turquía*, ya que se trata de uno de los textos más complejos de la producción humanista del siglo XVI, debido a la confluencia de retórica, dialéctica y diversos géneros y discursos presentes en la obra. Así, según las propuestas teóricas del presente trabajo, es en el interior de esta hibridez estructural donde se edifica la mímesis conversacional como producto de la *elocutio*.

Asimismo, en lo referente a la llamada “oralidad” que han destacado varios estudios, encontramos, en *El Viaje de Turquía*, la presencia abundante de elementos refranescos, jerga coloquial, chistes, digresiones, etc., propios de una lengua popular, o bien de “un lenguaje familiar cotidiano que «hablan» muchos personajes en los varios géneros (empezando por el celestinesco)” (Frenk 2005: 50). No obstante, los trabajos teóricos al respecto no abordan el fenómeno desde su génesis o producción verbal. Es decir, no nos

explican si se trata de un diálogo escrito con residuos de composición oral o de una manipulación retórica sobre la oralidad viva.

Por otra parte, los estudios en torno al *Viaje*, en su mayoría, no se han ocupado de analizar el particular desarrollo de la mimesis conversacional en el mismo. Es decir, los enfoques a partir de los que se ha abordado, en general, han sido con respecto al estudio de los modelos e influencias dialogales presentes en el texto, con la salvedad del estudio general sobre la mimesis conversacional publicado por Ana Vian Herrero en la revista *Edad de Oro*. En este estudio, la autora utiliza como ejemplo el diálogo del *Viaje*, entre otros. Empero, ello no implica un estudio particular del fenómeno en la obra. Además, aunque dicho trabajo aporta una sistematización muy esclarecedora en torno a los elementos con que se edifica la mimesis conversacional, tampoco aclara la génesis de su producción verbal.

Por lo tanto, la presente investigación ofrece una doble aportación: primero, siguiendo las propuestas de Margit Frenk y Gustavo Illades, en el marco teórico me propongo establecer qué es la mimesis conversacional a partir de su producción verbal; y segundo, analizar cómo se desarrolla este fenómeno elocutivo en *El Viaje de Turquía*.

Con base en lo anterior, el trabajo parte de contextualizar la técnica de la mimesis conversacional dentro de los postulados de la teoría de la oralidad, para con ello establecer su génesis como producto de la escritura. Vale decir, partiendo de la ecuación oralidad-escritura propuesta por Illades Aguiar, analizo cómo la obra imita la oralidad viva en el texto escrito a través de una manipulación retórica. De este modo, el análisis retórico elucida la mimesis conversacional en sus dos facetas, ornato y captación, lo que implica una selección estilística y argumentativa que presenta el diálogo textualizado como si se tratase de la transcripción de una conversación oral prototípica.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

1.1. MÍMESIS CONVERSACIONAL EN *EL VIAJE DE TURQUÍA*

El estudio de la mimesis o ficción conversacional, en términos generales, comenzó en la década de los ochenta del siglo pasado; el punto de partida es el trabajo de la doctora Ana Vian Herrero, quien ha centrado su análisis en la producción de Diálogos Humanistas del siglo XVI. Los estudios de Vian han tenido como finalidad esclarecer el artificio literario a través del que lo oral pasa al plano textual, con lo que se crea lo que llama la “ficción conversacional” dentro del diálogo escrito. No obstante, algunos de los elementos que Vian Herrero observó ya habían sido estudiados en *El Viaje de Turquía*, pero sin definir claramente el fenómeno.

Asimismo, además de los estudios filológicos de Vian, han surgido otras propuestas que estudian desde la lingüística la mimesis conversacional como producto de la escritura y de la manipulación retórica. Con base en lo anterior, en el presente capítulo realizaré un balance general del *corpus* crítico que analiza tanto la estructura dialogal de la obra como los rasgos de oralidad viva, ya que es ahí en donde dichos estudios sitúan el fenómeno de la mimesis conversacional. Asimismo, revisaré también los estudios en torno a la mimesis conversacional como técnica específica en el *Viaje*. Finalmente, haré también un repaso general en torno a las diversas propuestas teóricas que elucidan la mimesis conversacional desde los enfoques filológicos y lingüísticos.

En el terreno de los estudios literarios, el crítico francés Marcel Bataillon fue el primero en destacar la ficcionalidad de la obra a partir de su contenido erasmista. Ya en un primer estudio definió al *Viaje* como un “coloquio erasmiano” (Bataillon 1966: 403-423);

no obstante, algunos años después, cambió su postura y propuso que la obra se estudie como “una estupenda novela de viajes” (Bataillon 1953: 122). Con ello planteó dos aspectos: primero, que, según afirmó, efectivamente se trata de una “novela dialogada” (*Ibid.* 123); y segundo, que el diálogo es “el artificio literario de la obra” (*Ibid.* 122).

En este sentido, Fernando Salinero sigue las propuestas del crítico francés, pero afirma que la primera parte (cautiverio y fuga) puede ser en parte autobiográfica, en el sentido historicista; y que la segunda parte (vida y costumbres de los turcos) corresponde completamente a la ficción. De ahí que acepta “el carácter de autobiografía novelesca dialogada” (Salinero 1986: 28-29). De este modo, define la obra como un “coloquio cuyo objetivo final es informar sobre Turquía” (*Ibid.* 27) y le atribuye características de desparpajo y humor que “nos remiten a Luciano, Erasmo y Juan de Valdés” (*Ibid.* 28). En este sentido, cabe resaltar dos aspectos: primero, que utiliza el término “coloquio” como el sinónimo latino del “diálogo” griego; y segundo, Salinero subraya que acepta el carácter de “autobiografía novelesca dialogada” de manera provisional, no obstante, concluye el estudio introductorio de la obra sin ningún cambio conceptual a dicho carácter. Asimismo, en lo que respecta a la estructura dialógica, pone de relieve las influencias del diálogo clásico y el lucianesco. Este último en relación con el humor.

Por otra parte, Salinero analiza la lengua, el estilo y el léxico, que imprimen los aspectos coloquiales y conversacionales a la obra; lo anterior siguiendo los postulados de Saussure y la lingüística general en torno a la distinción entre *langue* o lengua y *parole* o habla (Salinero 1986: 42). Sobre esta base, revisa ciertas formas gramaticales constantes a lo largo del diálogo, mismas que “dan al lenguaje del *Viaje* un tono coloquial” (*Ibid.* 48). A nivel del léxico subraya también el uso de giros y modismos propios del habla coloquial que “perfilan el estilo de la obra y le dan un vigor y lozanía de especial singularidad” (*Ibid.*

48). Estilo que se enriquece gracias al uso de la jerga popular del mundo de los navegantes, del ámbito médico y giros y modismos propios del habla conversacional: refranes, adagios y sentencias (*Ibid.* 48-51).

En consecuencia, Salinero explica el estilo del *Viaje* a partir del postulado valdesiano en torno a la naturalidad del estilo: “escribo como hablo” (Salinero 1986: 52). De lo anterior, expone, deviene el estilo de la obra, compuesto por “espontaneidad, vis cómica e interés y consecuencia con lo que preceptuaba el decoro, es decir, adecuación del lenguaje al carácter de los personajes que intervienen en el coloquio” (*Ibid.* 53). Por tanto, concluye que “el *Viaje* refleja más un habla que una lengua” (*Ibid.* 53) y, en ese sentido, agrega que “hay pocas narraciones que puedan igualarse al *Viaje* en aproximación a la realidad, en fresco y colorista naturalismo” (*Ibid.* 53).

El estudio de Jesús Gómez-Montero, por su parte, comienza con el análisis de la verosimilitud ficcional de la obra a partir de una estructura en la que se entrecruzan la forma autobiográfica-dialogística y la estructura narrativo-digresiva, de lo cual deviene la verosimilitud del relato (Gómez-Montero 2006: 227-253). Empero, subraya que dicha estructura en el *Viaje* es heredera de los *Colloquia familiaria* de Erasmo.

En cuanto a la estructura dialogal, a partir del análisis comparativo entre los *Colloquia* erasmistas y el *Viaje*, pone de relieve la influencia del *Symposion* platónico en algunos coloquios erasmistas y en general de la tradición platónica de banquete y sobremesa como marco espacial. Observa, además, la influencia de Luciano, “quien había renovado el diálogo platónico meramente didáctico-doctrinal” (Gómez-Montero 2006: 230) y destaca las características comunes en Erasmo y Luciano: la importancia humorística, la finalidad satírica, la narración realista, su brevedad, etc. (*Ibid.* 230). Todo lo anterior,

presente en el *Viaje*, implica el soporte de la crítica religiosa de la obra y de su función didáctica.

Gómez-Montero expone que dentro de este entramado de influencias dialogales y mezcla de diálogo y narración se intercalan breves secuencias diegéticas: relatos, cuentos, anécdotas y apotegmas paremiológicos provenientes de la tradición popular (Gómez-Montero 2006: 255). Secuencias cuya función es “agilizar la disertación sobre la vida y costumbres de los turcos, sea para completar la exposición del protagonista con un ejemplo, sea para conceder un momento de recreación a sus interlocutores” (*Ibid.* 257). Explica que este recurso, también inspirado en la obra de Erasmo, gracias al marco conversacional, estructuralmente “potencia indefinidamente la posibilidad de engarzar a voluntad tal tipo de secuencias que se coleccionaban en las misceláneas” (*Ibid.* 257). Recurso que tiene en cuenta el ideal conversacional del momento:

Junto a la perspectiva autobiográfica y el afán realista de la escritura señalados por F. Lázaro Carreter y Francisco Rico, se debe poner de relieve que la inclusión explícita de elementos didácticos en un relato ficcional, la revitalización de un esquema literario propio de la Antigüedad como el diálogo, la organización textual de amplios pasajes en base a [*sic.*] procedimientos de composición característicos de la literatura paremiológica y la configuración estilística del discurso según las reglas de verosimilitud de una mimesis conversacional indican que nos hallamos ante un concepto específico de literatura de imaginación que surge y se desarrolla a mediados de siglo (Gómez-Montero 2006: 254).

Con base en lo anterior, sitúa la mimesis conversacional, inspirada en Erasmo, en el nivel estilístico y discursivo del texto: rasgos propios de las paremias y del lenguaje popular, como resultado de la confluencia entre diálogo, narración y misceláneas. Así, en consonancia con Salinero, define la mimesis conversacional de la siguiente manera:

Los diálogos erasmistas tienen en cuenta la mimesis conversacional tanto estilísticamente como en las frecuentes alusiones al marco en que se desenvuelve la plática, que según las exigencias de la *ioconditas* contiene frecuentemente incisos burlones e irónicos de gracias a raudales. El postulado valdesiano “escribo como hablo” se plasma de manera plenamente realista en el nivel estilístico del texto y por ello el *Viaje de Turquía* es un testimonio válido de la lengua familiar de la época. Como anteriormente en el *Lazarillo* el lenguaje se pone al servicio de una comunicación directa, ajena a la retórica de la prosa idealista contemporánea. La realización del ideal valdesiano se manifiesta igualmente en la frecuencia con que se engarzan refranes y expresiones populares [...] Vemos, por

tanto, que la exigencia de objetividad y verosimilitud afecta también a los usos lingüísticos que configuran al texto (Gómez-Montero 2006: 265).

Por otro lado, Marie-Sol Ortolá analiza, en primera instancia, las influencias literarias en la parte autobiográfica, que corresponde al diálogo del primer día, tales como la alegoría clásica del descenso del héroe al infierno. Dicha alegoría, explica, nos remite tanto a la sátira menipea de Luciano de Samosata como al *Asno de Oro* de Apuleyo (Ortolá 1983: 77). Por ello, considera la dedicatoria como un recurso literario de verosimilitud (*Ibid.* 32-33) y afirma que *El Viaje de Turquía* está estructurado mediante “yuxtaposición de géneros, pues combina diálogo con autobiografía” (*Ibid.* 33).

En lo que se refiere al diálogo, analiza las distintas etapas de la conversación: en primer lugar, el diálogo callejero del camino francés, cuya finalidad es establecer y resaltar “los componentes que elaboran la plática. Los dos amigos proponen las cualidades principales de toda conversación verdadera” (Ortolá 1983: 111). Ello, a través del tono controvertible del diálogo y de la tendencia del personaje Mata a la refutación, lo que impone el principio dialéctico: la verdad como regla dialógica. Se impone también “la libertad de expresión siempre que ésta no se utilice para lastimar al prójimo” (*Ibid.* 111). Es decir, se reglamentan el uso de la palabra y las intervenciones. Lo anterior, en conjunto con el humor y la ironía, “se traducen en figuras parabólicas [...] en refranes que destacan actitudes y rasgos de personalidad o en las situaciones absurdas en que se encuentran los personajes” (*Ibid.* 111). Elucida también el diálogo que se desarrolla en casa de Juan de Voto a Dios, el cual abarca la mayor parte de la obra: autobiografía el primer día y comentario sobre los turcos el segundo día. A esta segunda fase la clasifica dentro del diálogo socrático “de tipo tradicional” (*Ibid.* 120), cuyo principio de sobremesa nos remite

a Platón: *principio dialéctico*, es decir, tendencia a la refutación (*Ibid.* 111) y a la estructura de pregunta-respuesta.

Sobre esta base, Ortolá estudia el mecanismo utilizado por el autor, a fin de esclarecer “el procedimiento estilístico que le permite edificar su andamiaje ideológico” (Ortola 1983: 109). Dicho procedimiento, expone, se desarrolla con base en dos elementos fundamentales: la teatralización y la digresión. En cuanto al primero, la autora refiere que para: “reproducir lo más vívidamente posible el mundo variado de los personajes, el autor se sirve de ciertos recursos de la obra dramática: la escena, la acotación y el aparte” (Ortolá 1983: 120). Recursos que, en términos generales, explica de la siguiente manera:

La teatralización anima una conversación que podría ser aburrida y crea un parecido de acción dramática que nos vierte en la comedia de un Plauto o un Terencio. El mundo de los personajes se desconventionaliza gracias al esfuerzo del autor por recrear sus peculiaridades físicas y mentales dentro de un ambiente natural, realista y verosímil.

La narración autobiográfica de Pedro se incorpora en este ambiente teatral y conversacional a la vez, donde reinan Juan y Mata (Ortolá 1983: 123).

Con respecto a la escena subraya los elementos verbales y el humor (la risa), señala que estos tienen por objetivo crear el paisaje y delinear a los personajes. En cuanto a los elementos verbales analiza el “uso de calificativos degradantes, sustantivos cualitativos y cláusulas interrogativas” (Ortolá 1983: 110). En este sentido, menciona dos mecanismos: el abuso verbal (aunque afirma que éste no es tan constante en el *Viaje*) y la concentración visual en detalles determinados. Mecanismos cuyo objetivo es resaltar, a partir del aspecto exterior, la forma ridícula de los personajes y del paisaje: “Tanto la acumulación verbal como la concentración visual en detalles determinados trazan el espectáculo con viveza tal que el lector se siente sumergido en el ambiente del camino. No cabe duda, uno tiene la impresión casi física de asistir personalmente al desfile de máscaras y disfraces que preparan la llegada fulgurante del tercer compañero” (Ortolá 1983: 110).

En lo referente al humor y al mundo de la risa, siguiendo a Bajtín, Ortolá afirma que en *El Viaje de Turquía* la risa no sólo es el vehículo difusor de la verdad, sino que es, además, el elemento que “crea el ámbito teatral en el que el desfile de máscaras que pasa por el camino ocurre, cada uno alegorizando un vicio” (Ortolá 193: 113). De esta forma, la risa enmarca tanto la crítica religiosa como la risa situacional o teatral (la llegada de Pedro, por ejemplo). Esta última, nos dice, se expresa a nivel verbal a través del lenguaje popular y del uso de expresiones altisonantes (*Ibid.* 113-115). Es por ello que la autora define la obra del anónimo como “literatura reformista inspirada en la sátira menipea” (*Ibid.* 113).

En cuanto a la acotación, Marie-Sol Ortolá explica que gracias a este recurso se expresa la afectividad emocional de los personajes, su curiosidad ante los temas tratados, la risa y las lágrimas, e incluso el modo de contar las anécdotas de cada personaje:

La acotación plasma los cambios de genio, posturas y movimientos de los personajes. Es el recurso que más se usa en este diálogo, que nos hace penetrar profundamente en el alma humana. Gracias a este truco dramático, el lector no pierde nunca de vista a los personajes. Pues está al tanto de sus reacciones y sentimientos. El autor le da una personalidad propia que se refleja en sus ademanes (Ortolá 1983: 121).

Asimismo, agrega que por la acotación se marcan también los silencios de los personajes y el límite temporal que “alude a la duración de la conversación y da al lector cierto control sobre el tiempo [...] El lector está al tanto del tiempo que pasa. Vive el acontecimiento con el oyente” (Ortolá 1983: 122). De esta manera, y debido a que no hay narraciones extradiegéticas introductorias que describan el escenario o a los personajes, el aparte toma una gran importancia al nivel de la conversación, ya que:

En el *Viaje de Turquía*, lo vemos todo desde la perspectiva de distintos yos que se dibujan dentro de la confrontación dialógica. De ahí el papel importante de la acotación. El personaje juega varios papeles, incluso el de la voz narrativa. Este método de poner en evidencia al otro mediante un sistema de acotaciones injeridas en el texto permite una penetración total del lector dentro del contexto mental de los personajes, los cuales se convierten en «consciencias en acción» (Ortolá 1983: 123).

En relación con el aparte, Ortolá explica que este procedimiento es poco frecuente en el *Viaje*. Lo anterior porque, al tratarse de un diálogo, este procedimiento dramático no venía al caso, ya que el diálogo más bien requiere del método retórico de la *disputatio*, mismo que permite al personaje estar al tanto de lo que el otro dice. En este sentido, afirma lo siguiente:

el diálogo se escribe para ser leído, prescindiendo así de un auditorio. En el teatro el aparte crea una cierta intimidad entre el personaje y el espectador, excluyendo mediante este procedimiento a los demás personajes. Esta complicidad se funda mediante la acción dramática. Ahora bien, en el *Viaje* no hay una acción dramática sostenida de cabo a rabo que permita de cuando en cuando la exclusión de uno de sus miembros. Por tanto, no puede establecer el tipo de complicidad que requiere la comedia. Aquí el aparte desempeña una función ideológica al traducir la disconformidad de uno de los personajes con la opinión ajena [...] Dentro del mundo del diálogo el aparte es, pues, casi una contradicción. Sin embargo, encuadra perfectamente con la personalidad de Mata, quien, cuando no disiente, demuestra su independencia e inconformidad como puede (Ortolá 1983: 123)

La autora subraya también que el desarrollo de la teatralización, misma que pone de relieve el carácter conversacional cotidiano, sucede predominantemente en las escenas de la calle y se reduce en el diálogo de tipo tradicional en casa de Juan (Ortolá 1983: 120-128), el cual comprende la mayor parte de la obra: autobiografía y comentario sobre los turcos¹. En esta segunda fase, expone que “El diálogo que se entabla entre los episodios autobiográficos funciona mediante el recurso de la digresión. En el contexto del inciso intervienen comentarios sobre los detalles que los oyentes quieren elucidar” (*Ibid.* 128).

Dicho recurso funciona mediante la dinámica de las preguntas, ya que éstas establecen orden y una unidad narrativa que “se logran mediante la imposición de un orden cronológico y una estructura clara que se refleja en las preguntas organizadoras” (Ortolá 1983: 124). De tal suerte que dicha organización fija los temas generales del discurso y limita las interrupciones. No obstante, las interrupciones se hacen presentes, en unos casos

¹ Al respecto, agrega que “La teatralización del proceso dialógico es menos frecuentes [sic.] en esta parte. Deben mencionarse, sin embargo, las escenas de la cena y del despertar del héroe el día siguiente. Tienen por función la de asentar la postura filosófica de los personajes en circunstancias familiares” (Ortolá 1983: 120).

para impulsar el relato mediante una serie de preguntas acumuladas en la misma oración. En voz de Mata, sobre todo, ayudan ya sea para demorar o bien para precipitar el relato y, a su vez, sirven “de memoria proporcionando una continuidad que engendra la unidad narrativa” (*Ibid.* 125). Además, también “dan sentido y dirección al relato y sirven, de cierto modo, de esbozo de éste. Son una especie de índice general antepuesto al episodio que va a narrarse para indicar la materia que contendrá. Introducen. Organizan. En fin, le permiten al narrador contar ordenadamente sin sufrir interrupción inmediata” (*Ibid.* 124, 125). En otros casos, enlazan los momentos narrativos que atañen a temas específicos, como la religión (*Ibid.* 125). Por tanto, es en este entramado dialógico en donde se insertan los incisos que contienen las digresiones, cuyo funcionamiento Marie-Sol Ortolá explica en los términos siguientes:

Las digresiones funcionan a través de comentarios, preguntas y anécdotas. Interrumpen el flujar narrativo y vierten a los interlocutores en discusiones sobre aspectos de la vida profana y espiritual que los tocan íntimamente.

Ciertas digresiones atañen a problemas técnicos y cuestiones de vocabulario. Sirven entonces de fuente informativa, ya que tratan todo lo superfluo en cuanto a la narración propia. Se desarrollan en grupos de réplicas corridas que acentúan un aspecto particular de la cuestión bajo discusión. El sentimiento que va vinculado a este tipo de movimiento dialógico corresponde a la sorpresa, al asombro o a la duda (Ortolá 1983: 128).

La digresión, abunda Ortolá, constituye el método que permite la exploración a fondo de los conflictos y tendencias puestos en la mesa de discusión: preparan las exposiciones filosóficas, ponen de relieve el efecto de veracidad, revitalizan el interés en la discusión y aportan nuevos argumentos para que Pedro pueda rebatir y demostrar plenamente su conocimiento (Ortolá 1983: 128).

Como se puede observar, el trabajo de Marie-Sol Ortolá esboza un primer acercamiento a la concepción de la mimesis conversacional como procedimiento estilístico, más allá del postulado valdesiano “escribo como hablo”, ya que explica la ficción a partir los rasgos conversacionales de espontaneidad y naturalidad en relación con la teatralización

y el humor. Rasgos que se refuerzan con la selección de preguntas, respuestas y diversidad de temas que se integran a través de la digresión. Asimismo, cabe poner de relieve que si bien Ortolá no definió la mimesis de la conversación como tal, su análisis sí plantea las bases de lo que después Vian Herrero conceptualizará como “ficción conversacional”, basada en una “estética del desorden” a través de los elementos dramáticos.

Por otra parte, los estudios de Encarnación Sánchez García se encuentran en consonancia con los de Ortolá en cuanto al género de la obra, ya que la define como “autobiografía verosímil” (Sánchez 1994: 456). Expone, además, que el diálogo, de filiación platónica y lucianesca constituye el marco literario en el que la obra se desarrolla (*Ibid.* 457). En esta línea y a partir de la tipología de los personajes, explica que el diálogo del *Viaje* corresponde al modelo que Tasso definió como “representativo”: los interlocutores intervienen sin que el autor introduzca o comente los parlamentos, las referencias a lugares y acciones se engloban en la mimesis, los espacios son múltiples, los personajes, heterogéneos y ricos de facetas, responden al modelo tassiano de diálogo *dialettico, imitazione della disputa* (*Ibid.* 457).

Lo anterior lo fundamenta a partir de la teoría de la imitación, inspirada en Aristóteles y Horacio y muy en boga en el Renacimiento a través del *ut pictura poesis* clásico. Así, afirma que la mimesis se pone al centro de la discusión debido a la oposición que plantea la Dedicatoria entre «pintura *cliché* vs pintura al bibo» (Sánchez 1994: 454). Vale decir, lo visto contra lo oído. La primera corresponde a estereotipos codificados; la segunda, a la pintura de lo vivo, lo natural y es la que deviene imitación. Oposición en la que se funda la autoridad del héroe y la verosimilitud de la obra (*Ibid.* 454). De ahí que cada elemento “histórico” implique una correspondencia retórica y literaria. Por tanto,

afirma, “es el diálogo como género específico el instrumento que permite al autor una relación activa y dialéctica con los textos que hablan de oídas” (*Ibid.* 455).

Abunda también en ciertos elementos que engloba la mimesis al interior del modelo dialógico representativo, tales como las referencias a acciones y lugares y expone que la andadura mimética se sostiene a lo largo de toda la obra: la *preparatio*, con la conversación peripatética de Juan y Mata; la *propositio*, cuando aparece Pedro y alrededor del espacio narrativo de la autobiografía (Sánchez 1994: 457). Es por ello que define la estructura de la obra en los siguientes términos:

El equilibrio dialéctico entre narración y diálogo (entre el yo solitario que narra y el yo en compañía, juzgado y confrontado por las otras dos voces) es la cifra de una estructura formal que canaliza la exploración y la presentación de la experiencia de un mundo «otro» (Turquía y todo lo que se extiende entre ella y España). Entre *inventio* y *elocutio* los tres personajes afrontan la cuestión de la consideración histórica y humana del «otro». Esa estructura formal que acabo de describir influye de forma profunda en la modelización de la realidad que el *Viaje de Turquía* propone. Esa estructura formal es la depositaria última del estatuto mixto de la obra (coloquio/novela *in nuce*) y colabora activamente en el campo de fuerzas que hacen del *Viaje de Turquía* una obra maestra de la literatura española del s. XVI (Sánchez 1994: 460).

Por su parte, Ana Vian Herrero, en un extenso trabajo sobre diálogos lucianescos, refiere la filiación del *Viaje* a esta corriente. En dicho trabajo, comenta la influencia del diálogo tradicional en el diálogo lucianesco, ya que este último es el reformador del diálogo platónico (Vian Herrero 2005: 51), aunque subraya que la búsqueda de la verdad dejó de ser el principal eje en Luciano, en función de perseguir también el deleite. Asimismo, sostiene que de los distintos tipos de diálogo lucianesco, el que corresponde al diálogo renacentista es el “diálogo conversacional y dramático”, modelo lucianesco por excelencia y el más innovador (*Ibid.* 58-61):

En él conversan de modo desenfadado dos o tres interlocutores con el sistema de pregunta-respuesta o réplica-contrarréplica breve. [...] En este tercer tipo importa, en su configuración lingüística retórica, mostrar el fluir accidental y azaroso de una conversación, mimetizar una charla ligera y espontánea, llena de enunciados interrumpidos, elementos cómicos, fantásticos y de ironía, buscando provocar la risa (Vian Herrero 2005: 61).

Además, añade que la influencia lucianesca en el humanismo español se divide en tres etapas: 1520-1560, 1560-1600 y 1600-1680 (Vian Herrero 2005: 72): “La primera coincide con la influencia de Erasmo y termina con su declive a partir de la década de 1550” (*Ibid.* 72). De tal forma que la década de 1550, señala, es la más delicada, no sólo por el declive erasmista, sino porque es en la que “se componen y revisan las mayores creaciones originales de la época (*El Crotalón* y *El Viaje de Turquía*)” (*Ibid.* 73).

Por otra parte, en lo que se refiere al género del diálogo y a la “ficción conversacional”, en diversos estudios generales, Ana Vian Herrero parte del concepto de Hirzel que define al diálogo como: “discusión en forma de coloquio” (Vian Herrero 1987: 46). Con ello establece la distancia entre diálogo y conversación. Agrega que el diálogo se presenta como si fuese “una transcripción de una conversación realmente acontecida” (*Ibid.* 45) y que es ahí en donde reside su riqueza literaria. Así, desde la retórica tradicional, para Vian la ficción conversacional se construye a partir de la función dialógica de los interlocutores: sobre la base del proceso argumentativo y discursivo (*Ibid.* 50). Por ello propone analizar la maquinaria que sostiene al diálogo como género literario partiendo también de la dialéctica y de la retórica, es decir: “de la moderna teoría de la argumentación” (Vian Herrero 2001: 158). Ya que en la medida en que el diálogo mimetiza un encuentro oral, se presenta como un género literario argumentativo, formalizado y retórico, no como conversaciones comunes, dado que al menos un dialogante intenta persuadir a otro (*Ibid.* 158).

Sostiene, además, que tanto en la Antigüedad como en el Renacimiento no existía la división entre estilística y argumentación dentro del concepto de «retórica». De tal suerte que la figura retórica tenía valor argumentativo y a la vez decorativo, y se consideraba como tal sólo si generaba adhesión en el oyente y un cambio de perspectiva (Vian Herrero

2001: 163). Sobre esta base, plantea un método que no separe procedimientos y sentido, forma y fondo, porque, afirma, la figura retórica-argumentativa implica en sí misma la defensa de la literariedad del género: ornato y captación (*Ibid.* 162-163).

Para lo anterior, la autora propone el análisis de las interacciones verbales, en relación con el efecto argumentativo que produce el diálogo: el estudio de los géneros de discurso sobre los que éste se compone: deliberativo, discurso del tribunal o género judicial y discurso de alabanza y reprobación; el proceso de producción textual en sus cinco etapas: 1) invención, 2) disposición; 3) elocución (en su doble acepción: ornato y argumentación); 4) memorización del discurso «elocución» que atañe a las técnicas orales (voz y actitudes corporales), y que se pronuncia en el momento decisivo retórico; y 5) el momento dramático de la «acción» (Vian 2001: 164). Y, finalmente, las técnicas y procedimientos a través de los que se construye retóricamente la ficción conversacional en cada etapa del diálogo. Técnicas que denotan las marcas orales, cuyo origen se encuentra en la imitación de “las formas de enseñanza oral” (Vian Herrero 1988: 174).

Con base en lo anterior, la autora elucida la armazón con que se construye la ficción conversacional a través de diversos elementos tomados del género dramático así como de técnicas que atañen al discurso: léxico, digresiones, rupturas, etc. Por ello, y en tanto género docente, sostiene que en el diálogo no se trata de “reproducir un encuentro previo, sino, *al modo de* una conversación, suplir sus deficiencias: ser divertido cuando la conversación es aburrida, ser económico cuando ésta derrocha verborrea, ser articulado y lúcido cuando la conversación es enrevesada y obscura”² (Vian Herrero 1988: 175).

² Como se puede observar en esta cita, la explicación de Vian Herrero, misma que se fundamenta tanto en los elementos teatrales como en las rupturas y en la digresión, es muy semejante a la exposición de Marie-Sol Ortolá. No obstante, Vian no cita a Ortolá. Probablemente llegaron a las mismas conclusiones sin conocer sus respectivos trabajos. Véanse páginas 10 a la 12.

Lo anterior es lo que para Vian implica mantener la *ilusión* de una conversación realmente acontecida, es decir, la ficción conversacional, misma que conlleva “el paso de la oralidad a la escritura” (Vian Herrero 1988: 175). Ficción que a su vez “impone un número de transformaciones porque se modifican el ritmo de pensamiento y el sistema de la lengua, porque el autor preselecciona temas y les confiere orden y disciplina” (*Ibid.* 175). En relación con dichas transformaciones, afirma que una de las exigencias del diálogo es “la estilización del lenguaje de los dialogantes, la elección del léxico y del registro de palabras. El autor tiene que esforzarse por conservar la intimidad y fluidez características de un supuesto modelo vivo” (*Ibid.* 175). Exigencia que se edifica a través de una «estética de la negligencia» y su modelo vivo es la conversación corriente.

Sin embargo, la mencionada estética de la negligencia requiere de una técnica y de procedimientos, cuyos efectos son: 1) continuidad e inmediatez escénica, 2) ilusión de intimidad, y 3) familiaridad y distensión. Estos efectos se crean mediante cierto grado de espectáculo y caracterización (Vian Herrero 1988: 174-176). La primera se sirve de la acotación; la ilusión de intimidad del aparte; y la familiaridad y distensión de un registro lingüístico que incluya chistes, pullas y alusiones a la condición hablada informal: saltos, rupturas y digresiones en el diálogo (*Ibid.* 177-186).

Dichas técnicas y procedimientos, en conjunto, disimulan la base libresca y retórica del diálogo, expone la estudiosa. Por ello sostiene que es ahí en donde reside su valor literario, el cual entra en tensión con la alianza entre *retórica* y *dialéctica*. Tensión a la que sólo puede responder “una estética del desorden, de lo discontinuo, de la *satura* y la *mixis*, que se apoye también en un pensamiento filosófico” (Vian Herrero 1988: 177).

En este sentido, es de notar que las técnicas y procedimientos que esquematiza corresponden a las mismas pautas utilizadas por Marie-Sol Ortolá en su análisis del procedimiento estilístico del diálogo del *Viaje*. Aunque, cabe subrayar, Vian Herrero desarrolla dichas pautas más amplia y taxonómicamente.

Por otra parte, en cuanto a la técnica de la ficción conversacional, es importante poner de relieve algunos aspectos señalados por Ana Vian en su artículo publicado en *Ínsula*. Aquí, la autora pone de relieve, en relación con la caracterización de los personajes, que el tiempo, el espacio y las circunstancias no son sólo “usos retóricos neutros sino que tienen valor argumentativo en el contexto del discurso” (Vian Herrero 1992: 9). Por ello, siguiendo a los tratadistas de la época: Sigonio, Tasso y Espinosa, la autora afirma que los interlocutores no se pueden reducir a un carácter exclusivamente funcional, ya que entre los cambios que aportó el humanismo está la caracterización individual de los mismos, y agrega: “La adecuación al tema, carácter y condición, *mores* y afectos, lengua, etc., son aspectos que, si el autor quiere y sabe, recibirán denso tratamiento artístico ateniéndose a las leyes conocidas de la poética y la retórica” (*Ibid.* 9). En este sentido, afirma que la lengua de los interlocutores está condicionada:

en primer lugar por la mimesis, la verosimilitud y el decoro [...] En segundo término, por los personajes y el tema elegidos [...] En tercera instancia, por la teoría del estilo (antigua, medieval y renacentista), junto a las normas habituales de la elocución y el buen uso, con atención especial a la selección del léxico y a su combinación en la sintaxis. En último lugar por la argumentación y las partes del diálogo, que requieren, según Tasso, formas de expresión distintas (Vian Herrero 1992: 10).

Con base en el condicionamiento de la lengua, refiere que los tratadistas no aspiran a “un estilo que transcriba la oralidad real de un discurso, sino que regidos por la mimesis, ven en el diálogo, como antes se dijo, el resultado de la aplicación de las reglas de las tres artes de la palabra: dialéctica, retórica y poética” (Vian Herrero 1992: 10). Por tanto, la autora concluye lo siguiente:

La retórica de la oralidad es tan rígida como la de la escritura, y ambas comparten el código de la literaridad. La mimesis, sobre todo en el siglo XVI, es un problema literario, no lingüístico. En síntesis, más allá de las diferencias entre los tratadistas, se propone imitar una lengua poco probable en la realidad social, pero sí muy codificada en el universo de la literaridad. Media una estilización del lenguaje de los dialogantes, la elección del léxico y del registro de palabras. En todos los casos obliga al autor a un ejercicio estilístico, a *imitar* de forma elegante o familiar el desorden o la ausencia de plan de la comunicación cotidiana, a crear la supuesta fluidez de tono de un presunto modelo vivo, y en ocasiones hasta a disfrazar su armazón retórica por medio de una «estética de la negligencia», para así alejar la lengua dialógica de la del tratado. En definitiva, el lenguaje dialógico es una forma de distorsión porque es una forma de mimesis.

Todos esos ingredientes enumerados reciben o pueden recibir tratamiento artístico y, por tanto, crean la ficción conversacional, si la obra es de calidad (Vian Herrero 1992: 10).

El estudio de Jesús Gómez, en general, concuerda con el de Vian en cuanto al carácter lucianesco del *Viaje* y, sobre todo, en lo que se refiere a la concepción de la ficción conversacional. Gómez ubica en varios diálogos del siglo XVI, incluido *El Viaje de Turquía*, la influencia lucianesca asociada al carácter erasmista, por ello explica que: “El reformismo de signo erasmista se alía con la fantasía lucianesca” (Gómez 2001: 252)³. Lo anterior ya lo había señalado en otro artículo, en el que pone de relieve la forma lucianesca-satírica en *El Viaje de Turquía*, determinada por la concepción crítica reformista inspirada en los coloquios de Erasmo y cuya función es esencialmente didáctica (Gómez 1992: 10-12).

Por otra parte, en su estudio general sobre el diálogo renacentista, Jesús Gómez expone que el diálogo, abordado como género literario, debe remontarse hasta la tradición clásica de la Antigüedad grecolatina, cuyo punto de referencia es Platón (Gómez 2000: 13), pasando por Jenofonte, Plutarco y hasta Luciano de Samosata (S. II d.C.). De este último, agrega que sus “diálogos y coloquios son principalmente de carácter satírico. Hay una abundante corriente lucianesca dentro del diálogo en el Renacimiento [...] que se explica en parte por el interés reformista que despierta la obra de Erasmo” (*Ibid.* 13).

³ Esta obra está centrada básicamente en el análisis del *Crotalón*, pero hace mención del *Viaje* para destacar elementos mediante la comparación de ambos diálogos. En el trabajo publicado en la revista *Ínsula*, Gómez cataloga en el mismo canon a ambos diálogos.

Con base en lo anterior, Gómez nos dice que el género surge “a medio camino entre la filosofía y la poética, o entre la poética y la oratoria” (Gómez 2000: 13). De modo que el diálogo se dirige fundamentalmente a la argumentación y a la expresión de ideas, pero a través de “una serie de procedimientos poéticos tales como el retrato de los interlocutores y el marco espacial temporal de la disputa, relacionada con la teoría de la imitación o mimesis definida por Aristóteles en su *Poética*” (*Ibid.* 13, 14).

En este sentido, el autor analiza el pasaje en que Aristóteles compara el diálogo socrático con el diálogo teatral⁴. Explica que dicha comparación “presupone la consideración de que ambos pertenecen a la poética o, en todo caso, a un mismo arte «que carece de nombre hasta ahora»” (*Ibid.* 14). Por ello, explica que “La mimesis está relacionada, sobre todo, con la imitación del carácter de los interlocutores y con la recreación de las circunstancias espaciales y temporales en los que se desarrolla el diálogo” (*Ibid.* 14).

Con base en lo anterior, Jesús Gómez analiza lo conversacional en el diálogo, en primera instancia, a partir de la hibridación de géneros con que Luciano reformó al diálogo clásico y creó la ficción literaria, por ello afirma que “La contaminación literaria entre géneros diferentes, como la comedia y el diálogo, es característica del género lucianesco y de la llamada Sátira Menipea” (Gómez 2000: 18). No obstante, señala la oposición de diversos dialoguistas al género lucianesco en el Renacimiento, aunque por lo general lo utilicen en la construcción de la ficción conversacional. Oposición que también subrayan

⁴ El pasaje que cita de la *Poética* es el siguiente: “el arte que imita sólo con palabras, en prosa o en verso, sean versos diferentes combinados entre sí o de una sola clase, carece de nombre hasta ahora. No podríamos en efecto, aplicar un término común a los mimos de Sofrón y de Jenarco y a los diálogos socráticos” (Gómez 2000: 14).

los tratadistas, por considerar el género lucianesco una ficción carente de enseñanzas naturales o morales (*Ibid.* 18, 19). Al respecto, añade:

Lo que subrayan los tratadistas en la definición del género dialogado es su carácter híbrido entre la filosofía y la literatura, hibridismo que queda sintetizado en la definición de Tasso sobre el diálogo como «imitazione di ragionamento». La imitación o la mimesis pertenecen a la literatura propiamente dicha y a la poética, mientras que el razonamiento pertenecería a la dialéctica y a la retórica (Gómez 2000: 19).

Así, partiendo de la definición de Tasso, imitación de un razonamiento, Gómez explica la construcción de la ficción conversacional y refiere que “el diálogo supera la sequedad expositiva de un tratado científico. La argumentación queda personificada en los interlocutores, retratados de acuerdo con unas determinadas circunstancias espaciales y temporales. Esto último constituye lo que podríamos llamar «la ficción conversacional»” (Gómez 2000: 19).

Finalmente, lo anterior lo define más específicamente a partir de lo postulado por Ana Vian en su ya citado artículo publicado en *Edad de Oro* (Gómez 2000: 19)⁵.

Por su parte, Jesús Bustos Tovar propone trabajar el tema desde la lingüística. En primera instancia, subraya la diferencia entre “«mimesis y ficción conversacional» y lo que es una organización discursiva basada, o al menos influida por estructuras propias de la lengua real” (Bustos 2001: 191). Dicha premisa parte de la distinción entre el código de comunicación conversacional o coloquial y el código del diálogo canónico textualizado.

⁵ Para definir la «ficción conversacional», Jesús Gómez cita el siguiente fragmento del artículo de Vian: “La conversación corriente no tiene orden preestablecido porque es espontánea: puede contener ideas accesorias o de valor desigual; hay improvisación, digresiones, pausas y tiempos muertos; puede ser aburrida y albergar frases cíclicas o inconclusas, anacolutos, rupturas, inconsecuencias gramaticales y sintácticas. La conversación no tiende normalmente a un desarrollo determinado, ni profundiza de modo orgánico en un argumento. Carece de unidad porque sólo opera por asociación.

El propósito del diálogo, en cambio, en tanto que género docente, no es reproducir un encuentro previo, sino, al modo de una conversación, suplir sus deficiencias: ser divertido cuando la conversación es aburrida, ser económica cuando ésta derrocha verborrea, ser articulado y lúcido cuando la conversación es enrevesada y oscura” (Vian 1988: 174, 175), (Vian 1987: 45-79), (Gómez 2000: 19).

Expone que lo coloquial conversacional es una subcategoría de lo oral, “que se caracteriza por constituir, más que una situación estable, un proceso. Esto quiere decir que existen grados diferentes de coloquialidad” (*Ibid.* 192). Subraya que la secuencia no lineal de la comunicación coloquial está condicionada por el saber situacional deíctico y pragmático de los interlocutores, a diferencia del esquema sintáctico de la escritura. Por tanto, en lo coloquial las funciones semánticas informativas tienen preponderancia sobre las estructuras sintácticas (*Ibid.* 192)

El diálogo textualizado, en cambio, cumple ciertas funciones de coherencia, cohesión e informatividad que exige el texto. El discurso es dirigido por un yo omnisciente que domina el ámbito de la comunicación y el entorno pragmático que conviene al desarrollo del diálogo. Los locutores son secundarios y se hacen presentes a través de signos lingüísticos, proxémicos y kinésicos que señalan el turno de la palabra, pero su función está subordinada al desarrollo del discurso del yo omnisciente (Bustos 2001: 193). Bustos añade que ésta es la estructura del diálogo canónico renacentista, en el que la organización interna abre la fase de tematización con la estructura aseveración-interrogación y la cierra con la de réplica-respuesta. Lo anterior, en suma, revela el carácter de norma prescriptiva del discurso. Se trata de una ficción retórica que sirve de soporte para el desarrollo de un discurso argumental (*Ibid.* 193).

Sobre esta base, explica las dos funciones esenciales que coexisten en la comunicación: descriptiva (que expresa un contenido) e interactiva (que manifiesta relaciones sociales o actitudes personales) (Bustos 2001: 194). La primera responde más preponderantemente al diálogo textualizado y la segunda al diálogo conversacional. Es por ello que, más allá de buscar coloquialismos en el texto, lo que propone es revisar de qué manera el diálogo responde a lo conversacional y de qué manera a lo textual en su

organización (*Ibid.* 194-196). Señala que para crear una gramática del diálogo conversacional hay que “integrarla en las condiciones de producción que se enmarca en esa totalidad que llamamos oralidad” (*Ibid.* 195). Finalmente, Bustos Tovar concluye lo siguiente:

Cuando un escritor intenta realizar la llamada mimesis conversacional ha de someter al diálogo a una manipulación formal y discursiva, de tal modo que se restrinjan algunos de los rasgos privativos del coloquio prototípico. Cuando una conversación se textualiza tiende a una mayor jerarquización de los tópicos, a delimitar los argumentos del enunciado y, sobre todo, a delimitar los turnos de la palabra [...] la presencia de lo «conversacional o coloquial» en el diálogo de la escritura será siempre parcial. Por su propia naturaleza comunicativa, el diálogo textualizado implica una reducción drástica de lo realmente producido en la actualización hablada [...] De este modo el objeto de estudio ha de consistir en un análisis de los mecanismos que permitan pasar del diálogo directo, en sus diferentes grados de coloquialidad, al diálogo referido o reproducido, que es resultado de esa transformación (Bustos 2001: 197, 198).

En resumen, para Bustos Tovar la mimesis conversacional es una “ficción retórica que sirve de soporte necesario para el desarrollo de un discurso argumental” (Bustos 2001: 193). En este sentido, el autor observa que “el *Viaje de Turquía*, siendo un texto claramente doctrinal, deja mayor margen a la expresión de actitudes personales, aunque no puede insertarse en el marco del diálogo conversacional” (Bustos 2001: 193, 194). Vale decir, se trata de un diálogo textualizado, de cuyo margen otorgado a la expresión de actitudes personales deviene la mimesis conversacional.

Por otro lado, encontramos también otros estudios que subrayan la influencia del diálogo ciceroniano expositivo. Éste es el caso de los trabajos de Jacqueline Ferreras. Aunque la autora no soslaya los elementos lucianescos en el *Viaje*, hace una clara diferencia entre las categorías que corresponden al modelo dialogal y las que corresponden a los elementos literarios. En cuanto a la forma literaria, sostiene que ésta se encuentra dentro de las obras al servicio del tema a debatir y se estructura a partir del modelo ciceroniano: “los personajes, así como el decorado espacio temporal, son meramente funcionales, no teniendo más existencia que la que parece necesaria a su autor para que

pase mejor sus ideas” (Ferrerías 1989: 8). Es por ello que define el género como “Literatura conceptual” (*Ibid.* 8)

Expone, asimismo, que tanto el juego conversacional de los personajes como la escenificación de la discusión corresponden a la forma literaria, misma que se asemeja a la retórica y que sirve a la función didáctica del texto (Ferrerías 1989: 9). Así, para Ferrerías todo diálogo humanístico conlleva ambas categorías: la estructura dialogal de fondo, que es ciceroniana, y la forma literaria.

En el caso del *Viaje*, refiere que dicha forma literaria tiene influencia lucianesca y de la sátira menipea. Influencia que se ve reflejada tanto en la tonalidad humorística del lenguaje como en la teatralización, cuyo objetivo es amenizar el género y hacer reír mediante la crítica de vicios (*Ibid.* 15, 16). Es sobre esta base que Ferrerías observa superpuestas la estructura del relato autobiográfico y la estructura teatral en el *Viaje de Turquía*. La teatralidad, en consonancia con Ortolá, la sitúa en la conversación callejera con que inicia el diálogo y subraya que la ficción teatral permite delinear las características de los personajes (*Ibid.* 18). Asimismo, explica lo siguiente en relación con el paso de la teatralidad a la narración autobiográfica:

El paso de la Comedia a la conversación preliminar introduce una auténtica novela autobiográfica, con lo que supone de creación de universo novelesco. La segunda parte, cuando, al día siguiente, Pedro habla de las costumbres turcas, vuelve a la estructura dialogal típica, y tenemos un *Diálogo* de “vulgarización de conocimientos” según se dan en las épocas, aunque enriquecido, desde luego por el contexto literario anterior (Ferrerías 1989: 19).

Por tanto, refiere que debido a la confluencia entre las influencias del fondo conceptual ciceroniano (de amenidad y sencillez) y las formas artísticas y literarias (teatrales y lucianescas) utilizadas por los humanistas, el *Viaje* resulta la obra maestra en la que todo ello tiene su culminación:

Sobre este fondo el *Viaje de Turquía* se destaca con el grillo único de la obra maestra: su autor se comporta en humanista cuya obra encierra un mensaje de muy amplio alcance y en literato capaz de

inventar una ficción que re-crea un mundo, ajustándose la ficción a las ideas del autor, dándoles más resonancia [...] Este esquema se ve enriquecido por estructuras literarias que se superponen a él y en cierto modo lo “doblan”, confiriéndole al texto nuevas dimensiones y mayor profundidad (Ferrerías 1989: 18).

Asimismo, en otro estudio general sobre Diálogos Humanísticos, que alude también al *Viaje de Turquía*, Ferrerías se enfoca en el análisis de la estructura dialogal de los mismos, e insiste en que ésta está inserta en el modelo ciceroniano. Así, partiendo de que el diálogo lucianesco mezcla intencionalmente el contenido filosófico con la forma teatral (Ferrerías 1992: 13), la autora subraya el modelo ciceroniano en la construcción conceptual de los Diálogos Humanistas. Explica que el modelo ciceroniano, también inspirado en el platónico, se estructura con la “bifurcación”: *oratoria* (de contenido conceptual) y *mímesis literaria* (*Ibid.* 13). De acuerdo con lo anterior, Ferrerías define al Diálogo Humanístico como una *mímesis conversacional* de contenido intelectual, cuya importancia residirá en que su referente directo será la realidad exterior, el mundo real del autor y del lector.

No obstante, es en su libro, publicado en 2003, donde Ferrerías plantea con más detenimiento el tema de los rasgos conversacionales, la oralidad y la imitación de la conversación. En esta línea, la autora añade, desde la sociología, que en primera instancia lo conversacional en los diálogos es una de las características que los definen, en tanto que se presentan como conversaciones sobre cualquier tema y con ello “nos remiten directamente a la realidad en torno que constituye el tema de la conversación, a diferencia de las obras de ficción que recrean un universo imaginario autosuficiente” (Ferrerías 2003: 16). Ello con la finalidad de mostrar un mosaico amplio acerca de la realidad: “El desorden aparente de la conversación lleva a los dialoguistas a tocar incidentalmente varios temas al margen del tema central que constituye el tema de su obra, lo que permite, cotejando unos textos con otros, establecer convergencias de intereses y opiniones” (*Ibid.* 16). Asimismo,

dichas convergencias, afirma Ferreras, ofrecen desde el punto de vista del contenido “el doble interés de presentarnos un amplio panorama de las preocupaciones de la época así como el enfoque que comparten estos autores, o sea, su clave de lectura e interpretación de los diversos aspectos vitales y sociales que suscitaron su reflexión” (*Ibid.* 16).

En segunda instancia, desde la perspectiva de la teoría crítica de la literatura y específicamente desde la perspectiva de la teoría de la recepción y de las ciencias de la comunicación, Jaqueline F. define el modelo comunicacional de lo conversacional:

Los diálogos, por su misma especificidad, reivindicada a menudo por sus autores, ilustran la dimensión comunicacional de la obra literaria. El deseo didáctico característico de los autores de diálogos humanísticos supone la puesta en acto de una serie de estrategias de escritura que responden a una retórica para captar mejor la atención de los contemporáneos sobre determinados aspectos de la realidad en torno, con el fin de influir en sus juicios y conductas o suscitar su reflexión (Ferreras 2003: 16, 17).

Lo anterior subraya la función pedagógica del diálogo, la cual va de la mano con lo que Ferreras define como la “individualización del lector”. Es decir, el lector o “individuo particular con el que el autor procura entablar una relación personal por medio de la ficción literaria” (*Ibid.* 60), con el objetivo de brindar mayor placer al lector (*Ibid.* 60). De dicha individualización, expone, es que deviene la pertenencia del Diálogo Humanista a la oratoria, “ya que permite hacerle creer al lector que se habla para él y con él, con lo que resulta ser un instrumento de persuasión muy perfeccionado; se trata de que el autor sepa manejar el diálogo de manera que lleve al lector adónde quiere, bien procurando convencerle con el recurso de la retórica, bien obligándole a reflexionar [...] y a superar las ideas recibidas” (Ferreras 2003: 61).

Asimismo, agrega que algunos diálogos “separan gráficamente la forma y el contenido, con subtítulos para las diferentes partes de la materia expuesta, que se superponen al desarrollo de la ficción conversacional. Empero, es la ficción la que permite dar unidad a los diálogos que conforman el tratado (Ferreras 2003: 61), subraya. Es, por

tanto, en este terreno que Ferreras concibe tanto la ficción conversacional como lo oral en el texto. Al respecto de la superposición de lo oral en lo escrito agrega lo siguiente:

Cabe ver [...] el peso de la oralidad sobre lo escrito en el momento en que la imprenta transforma la difusión del texto escrito: reservado hasta entonces a un número limitadísimo de personas el texto escrito, en adelante multiplicable hasta el infinito, puede dirigirse a todos y cada uno, a condición claro de que sepa leer. De hecho los circuitos de comunicación y de información de la colectividad siguen siendo orales y uno de los encantos, y no el menor, reside en esta imitación de la conversación, medio de comunicación y de información por excelencia (Ferreras 2003: 62).

En relación con lo arriba expuesto, y siguiendo al dialoguista Núñez Alba, Ferreras subraya el aspecto conversacional que caracteriza al género así como el empleo indiferenciado de los términos ‘coloquio’ y ‘diálogo’, mismos que Núñez Alba define en español como “sabia y buena conversación” (Ferreras 2003: 65). Asimismo, en cuanto a las referencias que hacen los autores a que sus diálogos son la transcripción o trasunto de un diálogo realmente ocurrido, ya sea como discusión en una academia, como un diálogo con un gran señor o bien como una conversación entre amigos, Ferreras afirma que ello pone de relieve las relaciones entre la realidad y la ficción y la “relación estrecha que mantienen entre sí los modelos literarios herencia de la Antigüedad, por una parte, y las circunstancias sugestivas de la vida por otra (*Ibid.* 67). Para fundamentar lo anterior, y siguiendo el *Arte poética* de Sánchez de Lima, refiere que es “todavía el origen conversacional el que da cuenta de la estructura de algunos diálogos escritos parcial o totalmente en estilo indirecto y presentados por el autor como conversaciones que tan solo relataría” (*Ibid.* 69).

Finalmente, y apoyándose en las ideas de Juan de Guzmán, Ferreras afirma que la relación entre realidad y ficción en forma de conversaciones de sobremesa, en jardines, etc., también tiene origen en la tradición clásica heredada por Cicerón. Del modelo ciceroniano conversacional explica lo siguiente:

Una convergencia entre el modelo literario latino y la realidad aristocrática del Renacimiento español, hasta el punto de que parece difícil discernir en los dialoguistas cuál es lo más determinante, si la realidad o el modelo literario. Además muchos aspectos de la realidad latina en la que nace el diálogo ciceroniano se vuelven a dar en el comportamiento de la aristocracia culta del Renacimiento.

Conviene enfocar la cuestión de otro modo, diciendo que esta tradición latina autoriza a los autores españoles del siglo XVI a utilizar su propia realidad como materia literaria (Ferrerías 2003: 71).

En resumen, es de notar que Ferrerías concibe la mimesis de la conversación, en cierta medida, en función de textos vocalizados: de la práctica, común en la época, de la lectura en voz alta. De tal forma que la mimesis conversacional, a partir de su planteamiento, implicaría la oralidad en el texto; vale decir, supondría producción oral. Además, asocia la imitación de la conversación tanto con la oratoria como con el modelo literario ciceroniano conversacional. Así, el planteamiento general resulta insuficiente debido a que no explica cuáles son esas estrategias de escritura, que refiere al principio de su estudio, que responden a una retórica para captar la atención de los contemporáneos (Ferrerías 2003: 16, 17). El análisis, por otro lado, tampoco explica en qué medida estas estrategias trabajan en el ámbito de lo oral, que la autora ubica en la referencia a la realidad vital a la que, afirma, remite el diálogo; y en qué medida reelaboran el modelo literario ciceroniano en el texto.

1.2. MÍMESIS CONVERSACIONAL: PANORAMA TEÓRICO

Con respecto a los estudios en torno a la mimesis o ficción conversacional, se han publicado diversos trabajos que han sentado las primeras bases. Aquí mencionaré sólo algunas de las propuestas más relevantes de los últimos años. Ciriaco Morón, por ejemplo, explica la mimesis conversacional partiendo de la confluencia entre dialéctica y retórica en el diálogo. Vale decir, en el sentido retórico y estilístico, la mimesis conversacional es un producto literario que recrea la satisfacción por búsqueda de la verdad (Morón 2006: 76).

En la misma línea, Luisa Mulas agrega que se trata de una retórica que pretende imitar una realidad dialéctica, pero no es la realidad en sí misma, pues se trata de textos de ficción. El diálogo contiene “una cualidad dialéctica, pero en un contexto imitativo

(poético) que imprime mayores refinamientos estilísticos” (Mulas 2006: 92). Es un producto literario (mímesis conversacional) que intenta construir una retórica de la oralidad estilizada. La retórica de la oralidad se convierte en lengua literaria a través de un elemento fundamental: el *agonismo*, cualidad característica de la oralidad sobre lo argumentativo (*Ibid.* 97).

Otros estudios sobre Diálogos Humanistas destacan los rasgos conversacionales, pero a partir de un enfoque distinto: la confluencia de géneros. Tal es el caso del trabajo de Asunción Rallo Gruss, publicado en *Ínsula*. En este estudio, la autora explica que la construcción del diálogo como género así como su circuito comunicacional se edifican a partir de la confluencia entre tres géneros: la epístola, el diálogo y la miscelánea (Rallo 1992: 14, 15).

Para fundamentar lo anterior, en primer lugar, refiere algunas de las características que dichos géneros comparten con el diálogo: 1) el “valor de testimonio del comportamiento humano” (Rallo 1992: 14). Elemento característico de la epístola. Así, en el género epistolar, este elemento distiende la comunicación en el tiempo; y, en el diálogo, lo coloca en un mismo espacio y tiempo en directo (*Ibid.* 14). 2) La función didáctica e informativa característica en los tres géneros. Y 3) la sorpresa, derivada del elemento de “curiosidad” de los personajes, característica que comparten el diálogo y la miscelánea. Asimismo, sobre esta base, Rallo Gruss refiere que no todos los motivos que se expresan en el diálogo pueden analizarse a partir de “una comprobación de sus características en cuanto a remodelación de los clásicos (platónico, aristotélico-ciceroniano o lucianesco) ni a la atención de los teóricos del género (C. Sigonio, S. Speroni, S. Pallavicino)” (Rallo 1992: 15).

Esto implica que la mimesis, según Asunción Rallo, no se construye a partir del concepto clásico aristotélico, sino a partir de las coincidencias y traslados de un género a otro (Rallo 1992: 15). Así, define las características del diálogo, en tanto género, a partir de las transformaciones que sufren tanto las ideas conceptuales como las fórmulas literarias al adaptarse a la estructura del diálogo:

Ambos géneros [miscelánea y diálogo] se montan sobre una irrecusable relación de amistad entre todos los que participan en la comunicación. Y los vínculos que posibilitan la relación convivencial se manifiestan a veces del mismo modo: son lazos de familiaridad, de convecindad, de experiencias en común. Esto hace que, en cierta medida, los personajes que actúan en el diálogo se retraten, al hablar de sí mismos, o al referirse a las mutuas relaciones, más como ocurre en la epístola que como se realiza en el drama. El contexto de la comunicación también presenta elementos intercambiables: de la *salutatio* epistolar al encuentro y posterior reconocimiento de los dialogantes, no se hace sino dilatar en el segundo caso un mismo resorte que corresponde a la presentación verificada del mismo modo: las muestras de sorpresa, alegría o compromiso se encaminan, como detonante, al desarrollo inmediato del texto justificándolo (Rallo 1992: 15).

Como se puede observar, las características que subraya Rallo Gruss dentro del circuito de comunicación, independientemente de su relación con los otros géneros que menciona, son las que caracterizan y edifican la mimesis conversacional. En este caso, la autora tampoco especifica de manera precisa el fenómeno que atañe a la presente investigación, pero desde su enfoque lo describe en el contexto de la comunicación.

Por su parte, Rocío Díaz Bravo retoma la teoría lingüística postulada por Koch y Oesterreicher⁶ para estudiar la oralidad en textos literarios del siglo XVI, cuya lectura ha sido concebida para realizarse en voz alta ante unos oyentes. Para ello explica la distinción entre el medio (fónico/ gráfico) y la concepción (hablada= inmediatez comunicativa/

⁶ Las fuentes que refiere son: Oesterreicher, Wulf. “Lo hablado escrito. Reflexiones metodológicas y aproximación a una tipología”, en *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*. Eds. Thomas Kotsch, Wulf Oesterreicher y Klaus Zimmermann. Frankfurt: Vervuert Iberoamericana, 1996, pp. 317-339. Oesterreicher, Wulf, “El español, lengua pluricéntrica”. *Lexis* 26:2, (2002), pp. 275-304; Oesterreicher, Wulf. “Textos entre inmediatez y distancia comunicativa. El problema de lo hablado escrito en el Siglo de Oro”, en *Historia de la lengua española*. Coord. R. Cano Aguilar. Barcelona, Ariel, 2004, pp. 729-769. Oesterreicher, Wulf, “Plurilingüismo en el Reino de Nápoles (siglos XVI y XVII)”. *Lexis* 28:1-2, (2004), pp. 217-257. Finalmente, Oesterreicher, Wulf, Eva Stoll y Andrea Wesh, Eds. *Competencia escrita, tradiciones discursivas y variedades lingüísticas: aspectos del español europeo y americano en el siglo XVI y XVII*, Friburgo en Brisgovia: *ScriptOralia* 112, 1996.

escrita= distancia comunicativa) subyacentes a un enunciado y al modo de su verbalización (Díaz 2009: 83). Su estudio se centra en el análisis de la “oralidad medial” (lo gráfico concebido para la realización medial fónica); la “oralidad concepcional” (recurso literario: mimesis de lo hablado); y la “transposición medial” (modo de transmisión de la lectura: en voz alta) (*Ibid.* 33-34). Nos dice que de la combinación entre medio y concepción surgen diversas posibilidades que nos permiten analizar el grado de oralidad en el texto. Una de ellas es la tradición discursiva de la “concepción hablada + medio gráfico”, la cual denomina “inmediatez gráfica” o lo “hablado escrito” (*Ibid.* 90).

Subraya que dentro de lo “hablado escrito” jamás encontramos lo oral en estado puro, debido a la naturaleza de la comunicación escrita, ya que ésta implica la existencia de valores paramétricos comunicativos (Díaz 2009: 95, 96). Por tanto, propone el estudio de las relaciones entre medio y concepción en los distintos discursos literarios que presente el texto (argumentación, narración, monólogo, diálogo, etc.), para determinar el grado de oralidad y su importancia en la obra, según su proximidad o inmediatez a la distancia comunicativa (*Ibid.* 96-100).

Dentro de la categoría dialogal distingue los siguientes tipos de diálogo: diálogo conversacional, argumentativo, expositivo, diálogo en función narrativa: diálogo narrativo, narración oral o relato y reproducción oral del discurso en estilo directo (Díaz 2009: 96-100). Asimismo, agrega que el que corresponde a una interacción oral prototípica es el diálogo conversacional, ya que “este tipo de diálogo es el que mejor representa o imita la interacción oral real, por lo que lo denominamos *interacción oral prototípica*” (*Ibid.* 221). Categoría que se distingue de los demás tipos de diálogo debido a la “brevedad de las intervenciones, frente a la mayor extensión de los parlamentos que constituyen los diálogos

argumentativo, expositivo y narrativo. La sucesión del turno de la palabra propia de cualquier conversación real se representa de manera más verosímil” (*Ibid.* 221).

Con base en lo anterior, Díaz Bravo define la “mímesis de lo hablado” como una situación comunicativa que “utiliza construcciones y elementos sacados directamente de la lengua hablada [...] que sin perseguir la imitación concreta de la lengua hablada se contenta con un estilo orientado hacia la expresión de lo natural” (Díaz 2009: 176). Se trata de un recurso literario que incluye también lo que se denomina ‘ficción conversacional’, ‘mímesis conversacional’ o ‘mímesis de la conversación’ en las que “el autor imita las estrategias y mecanismos de las interacciones conversacionales del discurso dialogado, como una exigencia del decoro. Es decir, con el objeto de que la dialogicidad oral parezca verosímil” (*Ibid.* 176, 177).

Por su parte, Gustavo Illades Aguiar, en un estudio recientemente publicado, aborda el tema de lo que la crítica ha dado por llamar “literatura oral” en las letras españolas de los siglos XV al XVII. Tema que ha generado un amplio diálogo, sobre todo, a partir de la publicación del volumen 7 de la revista *Edad de Oro*. En este sentido, explica que la problemática radica en que la mayor parte de la crítica “identifica lo oral con la mímesis conversacional, ya desde la perspectiva filológica, ya desde la lingüística” (Illades 2014: 155). Por ello propone “abordar la formación de la prosa áurea en cuanto interpenetración de diversas técnicas de producción, transmisión y recepción textuales vigentes en la época” (*Ibid.* 155).

Por tanto, sitúa “la oralidad en el ámbito de la comunicación verbal viva” (Illades 2014: 159). Y expone que la mímesis conversacional reelabora en el discurso literario las características del habla, pero no es el habla viva (*Ibid.* 159). Es decir, la mímesis conversacional “—considerada por no pocos especialistas como el procedimiento a través

del cual se inserta de manera más obvia lo oral en la escritura española – reproduce retóricamente la oralidad viva, pero, agrego yo, de ninguna manera retiene las técnicas de producción del texto oral–“ (Illades 2014: 159).

Así, con base en las propuestas teóricas de autoridades en materia de oralidad (Zumthor, Erick Havelock y Walter Ong), Gustavo Illades plantea una propuesta que distinga, en primera instancia, texto oral de texto escrito, según su génesis (Illades 2014: 160), en el entendido de que la creación oral no conlleva contacto con la escritura. Asimismo, utiliza el término «vocalidad», propuesto por Zumthor, para referirse a la lectura en voz alta (lectura vocalizada), en función de la distinción *oral* y *escrito*. Propone también una metodología, basada en la «ecuación oralidad-escritura» de Havelock, ya que ésta distingue claramente las técnicas de producción orales de las de la producción escrita. Lo que nos permite “dimensionar la presencia de la voz en el escrito, así como ponderar las tensiones o la colaboración entre ambos” (Illades 2014: 161). Finalmente, en lo referente a la lectura vocalizada, para identificar la oralidad residual y las técnicas del arte verbal del narrador callejero, utiliza el método establecido por Michel Moner. Método que clasifica: “los indicios de oralidad en «auditivos» (*verba dicendi* y *audiendi*), «visuales» (deixis) y «estructurales» (subdivisión del texto y pausas en función de las necesidades del transmisor vocal y de la atención del público receptor)” (*Ibid.* 162).

Como podemos observar, la propuesta teórico-metodológica de Illades Aguiar hace una clara distinción entre oralidad, oralidad residual en el texto escrito, técnicas del arte verbal para la lectura vocalizada y escritura. Propuesta a partir de la cual se comprende la génesis de la mimesis conversacional como producto de la escritura y no de la oralidad.

II. MARCO TEÓRICO: MÍMESIS CONVERSACIONAL

2.1. CREACIÓN VERBAL

Para abordar la mimesis conversacional en *El Viaje de Turquía*, dentro del contexto del Diálogo Humanista español del siglo XVI y en relación con el diálogo suscitado en torno a lo que algunos estudiosos han llamado “literatura oral” en la prosa áurea española, elucidaré algunos aspectos sobre la génesis de la producción, tanto oral como escrita. Para ello resulta indispensable retomar algunas propuestas teóricas muy esclarecedoras en cuanto a la distinción entre lo «oral» y lo «escrito»: sus dinámicas de producción.

En este sentido, Walter Ong, desde el ámbito de la lingüística, planteó el terreno de estudio a partir de la distinción entre lengua hablada y escritura. De esta forma, explica las creaciones que se producen en las culturas orales partiendo del carácter predominantemente oral del lenguaje. Es decir, se trata de ‘articulaciones orales primarias’, sonido dinámico: lengua hablada (Ong 1987: 16). De ahí que la oralidad viva no posea carácter de permanente, pues se trata de un acto efímero que existe únicamente como sonido articulado en el momento de su transmisión. En contraposición, definió la escritura como “reducción del sonido dinámico al espacio inmóvil; la separación de las palabras del presente vivo: el único lugar donde pueden existir las palabras habladas” (*Ibid.* 84). Sobre esta base, Ong

utiliza el término «oralidad primaria»⁷ para referirse a la que define como “la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión (*Ibid.* 20)⁸.

Asimismo, subraya que la oposición oral-escrito y sus técnicas de producción están determinadas por las estructuras mentales y sociales que le son inherentes a cada cultura (Ong 1987: 16). Y apunta que la importancia de puntualizar la naturaleza de cada estructura radica en el hecho de que no es posible describir el fenómeno de la oralidad primara y, por ende, la tradición oral o una herencia de representación oral, a partir de las estructuras de producción de la escritura. Es decir, no es posible explicar el fenómeno primario a través del fenómeno secundario, debido a que cada uno responde a psicodinámicas distintas (*Ibid.* 21).

Es por ello que, para referirse al ‘texto oral’, Ong utiliza el término ‘vocalidad’⁹, debido a que éste denota tanto la génesis como la transmisión en el ámbito de las funciones de la voz al interior de la obra. Vale decir, porque se trata de obras creadas para su representación en voz alta, ante un público de oyentes¹⁰. Al respecto, Ong nos dice lo siguiente:

Adoptando una posición hecha por Northrop Frye para la poesía épica, en *The Anatomy of Criticism* [...] podemos referirnos a todo arte exclusivamente oral como “épica”, que tiene la misma raíz que el protoindoeuropeo, *wekw*, como la palabra latina *vox* y su equivalente en inglés, *voice*, y que por lo

⁷ La definición de Ong va de la mano con la de Zumthor respecto de la oralidad «primaria». Sin embargo, Zumthor define también las etapas intermedias: “oralidad *mixta*, cuando la influencia del escrito sigue siendo externa, parcial y con retraso, y oralidad *segunda*, cuando se constituye a partir de la escritura dentro de un entorno en el que ésta tiende a debilitar los valores de la voz en el uso y en lo imaginario. Invirtiendo el punto de vista, se diría que la oralidad *mixta* procede de la existencia de una cultura «escrita» (en el sentido de que «sí se tiene una escritura»); y la oralidad *segunda*, de una cultura «erudita» (en la que toda expresión está más o menos condicionada por el escrito)” (Zumthor 1989: 21).

⁸ “Es primaria por el contraste con la «oralidad secundaria» de la actual cultura de la tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión” (Ong 1987: 20)

⁹ Zumthor define ‘vocalidad’ como “la historicidad de una voz: su empleo” (Zumthor 1989: 20).

¹⁰ Para Zumthor el «texto escrito», dentro de una cultura de oralidad mixta, es el vestigio escrito que subsiste, en el que podemos encontrar los residuos de oralidad. Ello es lo que nos hablan de la pertenencia de una obra a una tradición oral más antigua que la tradición del texto escrito-literario. Así, el ‘estado virtual’ es el canto oral, la *performance*, el hecho histórico irrepetible; y el ‘estado de actualidad’ es el texto (Zumthor 1987: 41-42).

tanto se basa firmemente en lo vocal, lo oral. Así pues, las producciones orales se apreciarían como “vocalizaciones”, o sea, lo que son [...] “formas artísticas exclusivamente orales”, “formas artísticas verbales” (que comprenderían tanto las orales como las compuestas por escrito, y todo lo que hubiera entre una y otra) y de tipos semejantes. (Ong 1987: 22, 23).

En lo que se refiere a las técnicas de producción de las creaciones orales, Ong pone de relieve que las aportaciones teóricas que esclarecieron los contrastes entre oralidad y escritura no se dieron en el ámbito de la lingüística, sino en el de los estudios literarios de Milman Parry, Albert B. Lord, Eric Havelock, entre otros (Ong 1987: 16, 17). En ese sentido, Ong parte “de los trabajos de Milman Parry (1920-1935) sobre el texto de la *Iliada* y la *Odisea*” (*Ibid.* 16), puesto que dichos estudios demuestran que estas dos obras canónicas de la cultura occidental no son producto de un escritor individual llamado Homero. Es decir, son producto de una tradición oral que se cantó de generación en generación, en la cual la memoria desempeñó un papel fundamental y se puso por escrito varios siglos después (*Ibid.* 27, 28).

Así, las formas artísticas de la tradición oral se enmarcan dentro de los axiomas de Parry, Lord y Havelock. Axiomas que describen una economía de los métodos orales de composición, tales como: “la dependencia, en la selección de palabras y las formas de las palabras y la construcción del verso en hexámetros [compuestos oralmente]” (Ong 1987: 28), como en los poemas homéricos. Ello implica una estructuración formularia, así como “la ausencia de una memoria exacta, palabra por palabra en la poesía oral de tales culturas” (*Ibid.* 28). Es así como se establece una clara diferencia dentro de una cultura oral y toda composición escrita, afirma Ong.

Asimismo, dicha construcción formularia conlleva implicaciones fundamentales en relación con su función mnemotécnica y temática. Las fórmulas se agrupan alrededor de temas y motivos tradicionales igualmente uniformes, lo cual es identificable en un amplio

repertorio de discursos y narraciones orales alrededor del mundo. Ello explica el lenguaje de los poemas homéricos:

Como una lengua creada a través de los años por los poetas épicos, los cuales utilizaban antiguas expresiones fijas que guardaban o refundían principalmente por motivos métricos [...] Su lengua no era un griego que se hubiera hablado nunca en la vida cotidiana, sino un lenguaje perfilado especialmente a través del uso de los poetas que generación tras generación aprendían el uno del otro (Ong 1987: 31).

En esta línea, la naturaleza del uso de expresiones formularias, fue Havelock quien elucidó con mayor profundidad la función de las mismas. Al respecto, observó que la ‘memoria oral’ no se genera mediante el intercambio del lenguaje dentro de la conversación, sino “en el lenguaje utilizado para almacenar información en la memoria. Este lenguaje tiene que cumplir dos requisitos: debe ser rítmico y debe ser narrativizado. Su sintaxis siempre debe estar dirigida a describir una acción o una pasión, y no principios ni conceptos” (Havelock 1998: 42).

Lo anterior lo fundamenta a partir de sus observaciones en torno al alfabeto griego, ya que, afirma, éste fue el primero en representar el sonido dinámico a través de las grafías (la escritura):

el registro completo de los sonidos lingüísticos podía colocarse en un nuevo tipo de almacenamiento que ya no dependía de los ritmos usados para la memoria oral [...] Los mecanismos de la memoria oral fueron entonces lentamente sustituidos por la prosa documentada, las primeras historias, las primeras filosofías, los primeros cuerpos de leyes en prosa, los primeros cuerpos de retórica en prosa (Havelock 1998: 43)¹¹.

¹¹ Las referidas aportaciones de Havelock son aplicables a las etapas que Zumthor entiende por oralidades *mixta* y *segunda*, o la ‘oralidad residual’, término que también se corresponde con la oralidad segunda (Illades 2014: 161, 162).

Sobre esta base, Havelock, en primer lugar, sostiene que el comienzo de la interiorización de la escritura, a partir del desarrollo del alfabeto griego, se sitúa a partir de la época de Platón (Havelock: 49). Y en segundo, de estas observaciones surge su propuesta en torno a la «ecuación oralidad-escritura»; ecuación que expresa las tensiones y la convivencia entre las técnicas de producción oral, la oralidad residual y la escritura en sus distintas etapas. Dicho en otras palabras, la ecuación nos ayuda a comprender aquellas etapas en que “el texto es muestra, tan pronto de una oralidad que funciona en zona de escritura, como de una escritura que funciona como oralidad” (Zumthor 1989: 117)¹².

No obstante, la interiorización de la escritura implicó mutaciones no sólo en los modos de transmisión y recepción del texto; además, generó el cambio que va del pensamiento oral al caligráfico. Es decir, se trata fundamentalmente de un cambio cultural-intelectual, de mentalidades, que afecta también los mecanismos de aprendizaje. Al respecto, explicaré dicha dicotomía partiendo de las psicodinámicas de producción de la obra.

La producción oral, sostiene Ong, unifica el pensamiento a través de la acumulación y la fórmula; todo ello da armonía al pensamiento unificado. Asimismo, exterioriza el pensamiento y lo relaciona con la vida diaria, de manera *agonística*¹³ y *homeostática*¹⁴, principalmente. (Ong: 76, 77). En este sentido, explica que:

¹² Paul Zumthor expone los cambios que se dieron a partir del comienzo de la escritura, la lectura vocalizada en la Edad Media y hasta cambio radical a la lectura silenciosa y la mentalidad escritocéntrica, iniciado con el humanismo hacia 1450, de la siguiente manera: “Se produjeron una serie de mutaciones, en el transcurso del tiempo, debidas más a cambios que a rupturas. Retroceso de un vasto espacio memorial en beneficio del Archivo; exteriorización de las relaciones sociales; gramaticalización de la lengua vulgar y, como consecuencia, disociación de un código oral del escrito, distinción, poco a poco admitida, entre un modelo lingüístico interno y la capacidad de servirse de él, entre la *lengua* y el *habla*” (Zumthor 1989: 117).

¹³ Ong define el *agonismo* a partir del carácter corporal y el combate verbal: “la oralidad lo sitúa dentro de un contexto de lucha. Los proverbios y acertijos no se emplean simplemente para almacenar los conocimientos, sino para comprometer a otros en el combate verbal e intelectual: un proverbio o acertijo desafía a los oyentes a superarlo con otro más oportuno o contradictorio [...] En las narraciones, la fanfarronería sobre la proeza personal o las frases hirientes del rival figuran regularmente en los enfrentamientos entre los personajes [...]

En las culturas orales, la ley misma está encerrada en refranes y proverbios formulaicos que no representan meros adornos de la jurisprudencia, sino que ellos mismos constituyen la ley [...] En una cultura oral, el análisis de algo en términos no mnemotécnicos, no normativos ni formulativos, aunque fuera posible, sería una pérdida de tiempo, pues tal pensamiento, una vez formulado, nunca podría recuperarse con eficacia alguna; pero sí sería posible hacerlo con la ayuda de la escritura. No sería un saber duradero sino simplemente un pensamiento efímero, por complejo que fuera. En las culturas orales, extensas normas y fórmulas fijas comunales cumplen algunos de los propósitos de la escritura en las culturas caligráficas; sin embargo, al hacerlo determinan, claro está, el modo de pensamiento adecuado, la manera como la experiencia se ordena intelectualmente. En una cultura oral, la experiencia es intelectualizada mnemotécnicamente [...] toda expresión y todo pensamiento es formulaico hasta cierto punto en el sentido de que toda palabra y todo concepto comunicado en una palabra constituye una especie de fórmula, una manera fija de procesar los datos de la experiencia, de determinar el modo como la experiencia y la reflexión se organizan intelectualmente, y de actuar como una especie de aparato mnemotécnico. Expresar la experiencia con palabras (lo cual significa transformarla por lo menos en cierta medida, que no falsificarla) puede producir su recuerdo. Las fórmulas que caracterizan la oralidad son más complicadas, sin embargo, que las palabras aisladas, aunque algunas sean relativamente sencillas (Ong 1987: 42).

En contraposición, la cultura caligráfica, a partir de la vista y la lectura silenciosa, es analítica y divisoria, por lo que interioriza el pensamiento (Ong 1987: 75). La escritura “separa al que sabe de lo sabido y así establece las condiciones para la "objetividad" en el sentido de una disociación o alejamiento personales” (*Ibid.* 51). Es en este sentido que hay que contextualizar la interiorización de la tecnología de la escritura y, en consecuencia, el paulatino cambio de pensamiento que produjo, iniciado en la época de Platón. Al respecto, Ong agrega lo siguiente: “la lógica formal fue creación de la cultura griega después de haber asimilado la tecnología de la escritura alfabética y así hizo parte permanente de sus

No sólo en el uso dado al saber, sino también en la celebración de la conducta física, las culturas orales se revelan como agonísticamente programadas. La descripción entusiasta de violencia física a menudo caracteriza la narración oral [...] La representación de violencia física extrema, fundamental para muchas epopeyas orales y otros géneros orales, y subyacente a través de gran parte del uso temprano de la escritura, se reduce paulatinamente o bien ocupa lugar secundario en la narración literaria posterior [...] La dinámica agonística de los procesos de pensamiento y la expresión orales ha sido esencial para el desarrollo de la cultura occidental, donde fue institucionalizada por el "arte" retórica y por su prima hermana: la dialéctica de Sócrates y Platón que proporcionaron a la articulación verbal oral agonística una base científica elaborada con ayuda de la escritura” (Ong 1987: 49-51).

¹⁴ En cuanto a la *homeostasis*, elemento que actúa como autorregulador del lenguaje y lo actualiza en relación directa con la vida cotidiana y el mundo vital del hombre, Ong expone lo siguiente: “las sociedades orales viven intensamente en un presente que guarda el equilibrio u homeostasis desprendiéndose de los recuerdos que ya no tienen pertinencia actual [...] El significado de cada palabra es controlado por lo que [...] llaman "ratificación semántica directa", es decir, por las situaciones reales en las cuales se utiliza la palabra aquí y ahora. El pensamiento oral es indiferente a las definiciones [...] Las palabras sólo adquieren sus significados de su siempre presente ambiente real” (*Ibid.* 52-54).

recursos intelectuales al tipo de pensamiento que posibilitaba la escritura alfabética” (Ong 1987: 57). Lo anterior, en gran parte, se debe a la naturaleza misma de la escritura como tecnología, puesto que:

las palabras escritas agudizan el análisis, pues se exige más de las palabras individuales. Para darse a entender claramente sin ademanes, sin expresión facial, sin entonación, sin un oyente real, uno tiene que prever juiciosamente todos los posibles significados que un enunciado puede tener para cualquier lector posible en cualquier situación concebible, y se debe hacer que el lenguaje funcione a fin de expresarse con claridad por sí mismo, sin contexto existencial alguno (Ong 1987: 105).

Sobre esta base, la escritura se define como: “un sistema codificado de signos visibles por medio del cual un escritor podía determinar las palabras exactas que el lector generaría a partir del texto” (Ong 1987: 87). Este sistema, asimismo, se distingue de la lengua oral, porque “la oralidad atribuye el significado principalmente al contexto, mientras que la escritura lo concentra en la lengua misma” (*Ibid.* 107). En otras palabras, la transformación de la conciencia humana y el mundo del saber no se lograron por la sola invención de la marca semiótica, sino a raíz de la codificación del sistema escritural, capaz de representar la dimensión fonética de la oralidad viva. Vale decir:

Una grafía es algo más que un simple recurso para ayudar a la memoria [...] Una grafía en el sentido de una escritura real [...] no consiste sólo en imágenes, en representaciones de cosas, sino en la representación de un *enunciado*, de palabras que alguien dice o que se supone que dice [...] En este sentido global de escritura o grafía, las marcas codificadas visibles integran las palabras de manera total, de modo que las estructuras y referencias sutilmente intrincadas que se desarrollan en el oído pueden ser captadas en forma visible exactamente en su complejidad específica y, por ello mismo, pueden producir estructuras y referencias todavía más sutiles, superando con mucho las posibilidades de la articulación oral [...] No constituye un mero apéndice del habla. Puesto que traslada el habla del mundo oral y auditivo a un nuevo mundo sensorio, el de la vista, transforma el habla y también el pensamiento (Ong 1987: 86, 87).

Es por ello que la escritura es una tecnología artificial, porque, a diferencia del habla, la escritura no se produce en el inconsciente. Es decir, el “proceso de poner por escrito una lengua hablada es regido por reglas ideadas conscientemente” (Ong 1987: 87-88): reglas lógicas, sintácticas, gramaticales, etc.

Con base en lo anterior, la evolución de la oralidad a la escritura se enmarca en los polos de creación verbal que van de la ‘oralidad primaria’ a la lectura silenciosa de la cultura caligráfica. Evolución cuyas etapas hay que diferenciar claramente, por ello suscribo la propuesta de Illades Aguiar, en cuanto a la importancia de no

confundir las características de la oralidad viva con las del texto ‘vocal vocalizado’ y sus combinaciones sucesivas, las cuales, es cierto, progresivamente afectaron la presencia y funciones de la voz. Se trata de dos oralidades diferentes: la oralidad viva es natural; el texto puramente vocal es artificial por rítmico, formulario, mnemónico, una especie de protoescritura sin soporte material (Illades 2014: 164).

Asimismo, suscribo también sus propuestas en cuanto a la terminología, ya que me resultan de suma utilidad en lo que se refiere tanto al análisis de nuestro objeto de estudio a partir de su producción, su transmisión y su recepción, así como para elucidar las tensiones propias de la referida ecuación oralidad-escritura:

Sugiero la siguiente terminología con la finalidad de distinguir en los textos, por una parte, el tipo de oralidad al que pertenecen y, por otra, cierto grado de balance en la ecuación. Texto ‘vocal vocalizado’ (de oralidad primera: compuesto de memoria y transmitido en alto); ‘vocal-manuscrito vocalizado’ (de oralidad mixta: la influencia de la escritura es parcial, externa, con retraso y la transmisión, vocalizada); ‘manuscrito vocalizado’ (oralidad segunda: la escritura tiende a ser autosuficiente y la voz se concentra en la transmisión, aunque influye todavía en la producción); ‘impreso vocalizado’ (lo mismo que el anterior, si bien algunos criterios editoriales tienden a debilitar la presencia de la voz); e ‘impreso no vocalizado’ (periodo escritocéntrico) (Illades 2014: 163-14).

Partiendo de esta premisa, se puede afirmar que los elementos con que se construye la mimesis conversacional en *El Viaje de Turquía* se ubican en el contexto de una oralidad segunda, ésta ya inmersa en la cultura erudita del humanismo español del siglo XVI. Es decir, dichos elementos no pertenecen a las técnicas de oralidad en estado puro: de la oralidad viva; así como tampoco retienen al cien por ciento las técnicas de producción del texto oral vocalizado, aunque sí son identificables residuos de oralidad destinados a la lectura en voz alta ante un auditorio: la *actio*. Dicho en otras palabras, los residuos para la vocalización del texto, como marca cultural de la época, conviven con el desarrollo de la

técnica de la mimesis conversacional, aunque ésta comienza a debilitar los valores de la voz.

Por tanto, con base en lo anterior, retomo la propuesta de Illades Aguiar con respecto a que “la mimesis conversacional imita, vía una manipulación retórica, la oralidad viva, el *continuum* verbal. Más que utilizar la voz, la representa, con lo que, paradójicamente, comienza a silenciarla. Dicho de otra manera: es una clara manifestación de la autosuficiencia de la escritura, capaz ya de incorporar todo tipo de discurso” (Illades 2014: 164)¹⁵. Se trata, en consecuencia, de elementos de oralidad interna o intertextual, esta última definida por Margit Frenk como una lengua oral literaria, es decir, “un lenguaje familiar cotidiano que «hablan» muchos personajes en los varios géneros (empezando por el celestinesco)” (Frenk 2005: 50). De esta manera, la mimesis conversacional, como

¹⁵ La conceptualización de Illades en torno a la ‘mimesis conversacional’ coincide con la propuesta por Rocío Díaz Bravo en su tesis doctoral. Díaz, siguiendo lo postulado por Oesterreicher y Kotch, ubica la ‘mimesis de lo hablado en el ámbito de una «oralidad medial», es decir, “las realizaciones gráficas que han sido concebidas para su lectura en voz alta y que de forma intencionada reflejan elementos del plano fónico” (Díaz Bravo 2009: 86). De ahí que la define como una situación comunicativa que “utiliza construcciones y elementos sacados directamente de la lengua hablada [...] que sin perseguir la imitación concreta de la lengua hablada se contenta con un estilo orientado hacia la expresión de lo natural” (*Ibid.* 176). Se trata, pues, de un recurso literario que incluye también las categorías que denomina ‘ficción conversacional’, ‘mimesis conversacional’ o ‘mimesis de la conversación’ en las que “el autor imita las estrategias y mecanismos de las interacciones conversacionales del discurso dialogado, como una exigencia del decoro. Es decir, con el objeto de que la dialogicidad oral parezca verosímil” (*Ibid.* 176, 177). Subraya, además, que dentro de lo «hablado escrito» jamás encontramos lo oral en estado puro, debido a la naturaleza de la comunicación escrita, ya que ésta implica la existencia de valores paramétricos comunicativos (*Ibid.* 95, 96). Por tanto, propone el estudio de las relaciones entre medio y concepción en los distintos discursos literarios que presente el texto (argumentación, narración, monólogo, diálogo, etc.), para determinar el grado de oralidad y su importancia en la obra, según su proximidad o inmediatez a la distancia comunicativa (*Ibid.* 96-100). Finalmente, dentro de la categoría dialogal distingue los siguientes tipos de diálogo: diálogo conversacional, argumentativo, expositivo, diálogo en función narrativa: diálogo narrativo, narración oral o relato y reproducción oral del discurso en estilo directo (*Ibid.* 96-100). Asimismo, agrega que el que corresponde a una interacción oral prototípica es el diálogo conversacional, ya que “este tipo de diálogo es el que mejor representa o imita la interacción oral real, por lo que lo denominamos *interacción oral prototípica*” (*Ibid.* 221). Categoría que se distingue de los demás tipos de diálogo debido a la “brevedad de las intervenciones, frente a la mayor extensión de los parlamentos que constituyen los diálogos argumentativo, expositivo y narrativo. La sucesión del turno de la palabra propia de cualquier conversación real se representa de manera más verosímil” (*Ibid.* 221).

producto de la escritura, sirve al Diálogo Humanista para dar la impresión de una conversación distendida (oral prototípica), al tiempo que encubre el proceso textual (retórico y dialéctico-argumentativo) del diálogo.

2.2. ORALIDAD CONVERSACIONAL PROTOTÍPICA

Para el estudio de lo oral conversacional y su relevancia dentro del diálogo seguiré el trabajo de Jesús Bustos Tovar, pues éste me resulta idóneo debido a que categoriza con claridad los planos discursivos que constituyen tanto la oralidad prototípica como la escritura: sus rasgos intrínsecos y su ámbito de producción.

En primera instancia, Bustos refiere la ‘oralidad prototípica’ como oralidad viva: la conversación real que sólo existe en la lengua hablada. En segundo lugar, advierte que no hay que confundir la “mímesis o ficción conversacional y lo que es una organización discursiva basada o al menos influida por estructuras propias de la lengua real” (Bustos 2001: 191). Así, la mímesis conversacional, corresponde al “diálogo textualizado” y dependiendo de sus grados de coloquialidad, en mayor o menor medida, se acerca al diálogo conversacional.

Con base en lo anterior, propone, desde la lingüística, un método que parta de localizar los “los rasgos del discurso que podrían indicar la inserción de algún aspecto de la oralidad en el texto dialogado, asociado a la presión o presencia de la espontaneidad expresiva (agonismo) sobre el texto” (Bustos 2001: 191), para con ello elucidar la manipulación discursiva con que se modeliza retóricamente el diálogo, ya sea conversacional o textualizado.

En esta misma línea, agrega que dicha manipulación discursiva, que reproduce lo oral en la escritura, implica connaturalmente “suprimir numerosos signos no verbales del

diálogo, al mismo tiempo que otros de naturaleza verbal —la deixis singularmente, pero también otros como la repetición y la anáfora— sustituyen determinados signos kinésicos y proxémicos indispensables en la actualización oral” (Bustos 2001: 191).

Es en este sentido que analizaré cuáles son los rasgos característicos de lo ‘oral prototípico’ presentes en el texto; y cuáles son sustituidos mediante los signos verbales y no verbales que sirven como base a la manipulación discursiva y retórica con que se construye la mimesis conversacional. Ello, a partir de las dos funciones esenciales propias de cada plano discursivo que coexisten en la comunicación: a) descriptiva (que expresa un contenido) y b) interactiva (que manifiesta relaciones sociales o actitudes personales) (Bustos 2001: 194). Cabe subrayar que la primera responde más preponderantemente al diálogo textualizado, mientras que la segunda responde al diálogo conversacional. Aunque hay que poner de relieve que ambas coexisten y colaboran dentro de una misma obra de acuerdo con la función y el género de la misma: ya se trate un diálogo expositivo o ya de un *delectare*, como se puede observar en la producción de Diálogos españoles del siglo XVI y XVII.

No obstante, antes de revisar los rasgos característicos del plano discursivo conversacional, primero veamos cómo se define y cómo se estructura dentro de su ámbito de producción. Así, a lo ‘coloquial conversacional’, que es el discurso que expresa con mayor nitidez lo oral prototípico en el diálogo, Bustos lo define de la siguiente manera: “es una subcategoría de lo oral que se caracteriza por constituir, más que una situación estable, un proceso. Esto quiere decir que existen grados diferentes de coloquialidad” (Bustos 2001: 192). Asimismo, esta subcategoría responde a la organización característica del lenguaje en el coloquio. Bustos, basado en las ideas de Antonio Narbona, lo expone de la siguiente manera:

En el coloquio el lenguaje se organiza en torno a un núcleo pragmático, actualizado, y en el sentido global de la conversación trasciende el sentido del lenguaje [...] muchos de los rasgos que se localizan en el habla coloquial «son en realidad manifestaciones de un fenómeno único: la preponderancia de las funciones semánticas informativas sobre las estructuras sintácticas» (Bustos 2001: 192).

De ahí la diferencia entre la secuencia no lineal de la comunicación coloquial, que está condicionada por el saber situacional déictico y pragmático de los interlocutores, y el esquema sintáctico de la escritura.

Así, sobre la base de que lo coloquial es más un proceso que un resultado y en el entendido de que en el verdadero diálogo las voces de la enunciación se manifiestan con plena autonomía dentro de las estructuras enunciativas, Bustos, retomando los estudios de **Antonio Briz**, define los rasgos prototípicos de la conversación sobre la base de un rasgo capital subyacente a todo el proceso del diálogo conversacional: “la ausencia de planificación discursiva determinada por la espontaneidad de la realización elocutiva y por la familiaridad pragmática entre los interlocutores” (Bustos 2001: 196-197). Lo anterior, con la finalidad de establecer una gramática del diálogo conversacional que se integre en

Las condiciones de producción que se enmarcan en esa totalidad que llamamos oralidad cuyos ejes principales de diferenciación respecto de la escritura son la relevancia que adquieren los signos déicticos en cuanto a que sitúan a las personas del coloquio respecto de lo dicho, y el contexto pragmático delimitado por la cooperación discursiva que requiere todo acto de comunicación (Bustos 2001: 195).

Por tanto, fundamentado en lo anterior, el autor procede a enumerar las características privativas del coloquio oral prototípico, mismas que influyen de manera determinante en la organización del discurso en el diálogo conversacional. Dicha enumeración la presento brevemente a continuación en la siguiente tabla.

RASGOS PROTOTÍPICOS DE LA CONVERSACIÓN	
1. Sintaxis concatenada frente a sintaxis incrustada	2. Sintaxis abierta, frecuentemente dislocada bien por el anacoluto, bien por la supresión de partes del enunciado, cuyo contenido se deja a la interpretación del alocutorio
3. Abundancia de perífrasis y rodeos discursivos, de tal modo que la alusión y elusión esmaltan el proceso discursivo	4. Tendencia constante a hacerse presentes en el enunciado los agentes del discurso
5. Explicitación innecesaria de signos deícticos, singularmente los que afectan a la primera persona (<i>yo, aquí, éste, etc.</i>), debido a la constante necesidad que el locutor tiene de situarse respecto de los indicadores de espacio y de tiempo, que constituyen muchas veces rasgos pragmáticos que confirman la validez de lo dicho o de lo omitido en el enunciado.	6. El enunciado comunica la información con notable morosidad en cuanto que depende del ritmo de fluencia de pensamiento. En el plano externo, esto da lugar a la aparición de marcas de representación de la conversación; como son las pausas sintácticas, el uso de muletillas y marcadores para rellenar los espacios enunciativos vacíos, la utilización de signos con significado transicional que se hallan desemantizados (<i>bueno, claro, pues, o sea, etc.</i>).
7. Presencia abundantísima de elementos redundantes (con frecuencia se repite la información suministrada): repeticiones, reelaboraciones discursivas, reformulaciones, etc.	8. Topicalización abierta, de tal modo que, a veces, se pasa de un asunto a otro sin conectores cohesivos.
<p>Tabla 1</p> <p>Resumen elaborado a partir del estudio de José de Jesús Bustos Tovar: “De la oralidad a la escritura en la transición de la Edad Media al Renacimiento: la textualización del diálogo conversacional”, <i>Criticón</i>, 81:82, (2001), pp. 191-206.</p>	

En cuanto a los elementos sintácticos arriba enumerados se puede observar, partiendo del primero y del segundo, que éstos son característicos del coloquio porque responden a las psicodinámicas de la oralidad, en el sentido de que la comunicación oral no conlleva un orden lógico, porque, como hemos visto, ésta atribuye la significación al

contexto. Así, la sintaxis concatenada disloca el hilo narrativo para incrustar acumulativa u homeostáticamente temas o referencias relacionadas con el mundo vital. Lo mismo sucede, a la inversa, con el anacoluto o la supresión, debido a que en la oralidad viva el discurso se está actualizando constantemente, de tal suerte que son los signos kinésicos y proxémicos los que permiten que el alocutorio interprete, en su totalidad, la significación del discurso.

Igualmente sucede con el séptimo rasgo, que refiere las abundantes redundancias y reformulaciones, debido a que este elemento es inherente al pensamiento oral. En este sentido, Walter Ong explica que la escritura carece de redundancia, en la medida de lo posible, ya que ésta establece una “línea” fuera de la mente, de manera que si una distracción borra el contexto en el que se produce el material de la lectura es posible recuperarlo repasando el texto anterior (Ong 1987: 46). En cambio, en la oralidad viva ningún saber está fuera de la mente, es por ello que “la mente debe avanzar con mayor lentitud, conservando cerca del foco de atención mucho de lo que ya se ha tratado. La redundancia, la repetición de lo que ya se ha dicho, mantiene eficazmente tanto al hablante como al oyente” (*Ibid.* 46). Además, ello también tiene la función de ayudar al orador a seguir adelante con el discurso, mientras busca en la mente aquello que a continuación va a decir (*Ibid.* 46).

A partir de lo postulado por Ong, se puede observar que estos elementos van estrechamente relacionados con la falta de linealidad del pensamiento y, por ende, con la sintaxis del discurso oral. Así, el cuarto punto de nuestra tabla resulta como consecuencia de dichos procesos mentales y de producción del habla: el ritmo de fluencia y la morosidad con que se comunica el enunciado. Como ya lo ha advertido Bustos Tovar, ello genera muletillas, marcadores para rellenar espacios enunciativos vacíos y pausas sintácticas que para su significación se complementan con los signos contextuales agonísticos.

Asimismo, es también a partir del ritmo del pensamiento propiamente oral que se dan, no sólo los elementos que ya señalé, sino también la topicalización abierta sin conectores cohesivos. Los cambios de tema a menudo tienen que ver con la falta de linealidad del pensamiento: a veces un tema lleva a otro o en ocasiones las pausas sintácticas dan lugar a digresiones, preguntas fuera del asunto tratado, comentarios, etc., mismos que generan la diversificación temática desordenada. Este elemento se genera, sobre todo, debido al carácter democrático del coloquio conversacional. Es decir, dado que las voces se manifiestan con plena autonomía, cada una introduce los temas que son de su interés y de acuerdo con ello el diálogo se dirige simultáneamente en distintas direcciones: las que van planteando cada uno de los interlocutores. Lo que evidentemente también determina que la totalidad del discurso no obedezca a un orden lógico, ni sintáctico coherente propio de la escritura.

Como se puede observar, lo anterior expresa la esencia acumulativa, redundante y memorística que unifica al pensamiento, propia de la oralidad. De tal suerte que dichos rasgos del coloquio prototípico no pueden encontrarse dentro de un diálogo argumentativo o expositivo textualizado, por ser contrarios tanto a la mentalidad escritural como a sus técnicas de producción.

Ello, en primer lugar, ya que dichos diálogos, cuyo origen es el diálogo platónico, son producto de la interiorización de la escritura y de un pensamiento divisorio, lógico-formal. Recordemos que en el diálogo textualizado subyace la estructura del tratado, género del que toma su dinámica operatoria a través de la lógica. De tal suerte que el desarrollo y la problematización del argumento están en función del razonamiento dialéctico (Wyss 2006: 14). Es en este sentido que se puede afirmar que la sintaxis, como reflejo del discurso omnipresente en el texto a nivel general, conlleva una linealidad bien definida: la que

marca temáticamente el problema a tratar y que se dirige a la solución del mismo, determinada por la voz del autor y repartida entre las distintas voces de los interlocutores en el diálogo.

Así, la sintaxis y el discurso, también están determinados por la estructura argumentativa mayéutica: pregunta-respuesta, réplica-contrarréplica. Estructura que comporta un orden en los argumentos y, ante todo, en las intervenciones. Ello significa que tanto las intervenciones como la tematización están jerarquizadas. Vale decir, un locutor dominante, ‘hablante omnisciente’, dirige la conversación y los locutores secundarios, en tanto transposiciones enunciativas de un único enunciador, formulan los ‘estímulos comunicativos’ necesarios para que se desarrolle el diálogo (Bustos 2006: 193). Por lo tanto, indudablemente es el autor quien, desde la escritura, selecciona retóricamente lo que conviene al desarrollo del tratado, ello incluye las aparentes digresiones, rupturas, anacolutos, etc. Resultando así que la autonomía de las intervenciones, propia de lo conversacional, es nula en el diálogo argumentativo o textualizado.

Por lo tanto, los rasgos que denotan redundancia, reformulaciones, digresiones, muletillas, etc., y que resultan evidentes en diversas obras de la producción dialogada de los siglos áureos, no son producto de la oralidad o de lo prototípico conversacional, ya que dichos rasgos no operan desde el ámbito de producción de la obra, sino que son parte de la premeditada selección estilística del autor. Operan como elementos accesorios dentro del elemento afectivo del drama que se imbrica con la estructura del tratado (Wyss 2006: 14). De tal forma que ello no afecta la linealidad del desarrollo lógico dirigido a la solución del problema. Estos elementos imitan retóricamente la oralidad conversacional desde la escritura, para dar la impresión de una conversación distendida que disfrace la estructura dialéctica-argumentativa del tratado. Y es en este mismo sentido que se construyen las

perífrasis y rodeos discursivos: en función de matizar la afectividad ficcional cuando la estructura del tratado pueda resultar aburrida, sin que por ello se pierda el hilo conductor del desarrollo lógico-argumentativo. Así, la alusión y la elusión efectivamente esmaltan el proceso discursivo, pero como recursos retóricos producto de la escritura.

Con base en lo anterior, se advierte que son los rasgos que se enmarcan en la función interactiva de la lengua (rasgos agonísticos) los que se hacen presentes en el diálogo: tendencia constante a hacerse presentes en el enunciado los agentes del discurso, ello a través de la abundante explicitación de signos deícticos. Esto, en casos como el del *Viaje de Turquía*, tanto en función de la mimesis conversacional como de la lectura vocalizada. Ya que es a partir de ello que el diálogo manifiesta las actitudes personales, así como las relaciones sociales entre los interlocutores, además de crear los referentes contextuales espacio-temporales. Todo ello con la finalidad de construir la ficcionalidad del encuentro dialogal.

En relación con lo anterior y para finalizar, recordemos que la lectura vocalizada, como ya lo demostró Margit Frenk, era aún cotidiana todavía en la época de Cervantes. Por ello resulta lógico que ésta, dentro del horizonte de expectativas del autor anónimo del *Viaje*, sea resultado de una práctica inherente a la mentalidad de la época. Empero, éste no es el caso de la mimesis conversacional (que es el tema que interesa a este trabajo) cuyo desarrollo resulta paradigmático con respecto a la autosuficiencia de la escritura en una época tan temprana. Aun cuando lo más probable es que no sea resultado de un propósito deliberado del autor anónimo, sino resultado inconsciente del cambio de mentalidad generado por los humanistas y el movimiento de Reforma.

2.3. MÍMESIS CONVERSACIONAL: CONFLUENCIA ENTRE RETÓRICA Y TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS DRAMÁTICOS Y NARRATIVOS

Con base en el apartado anterior se advierte el error que implica situar la mimesis conversacional como recipiente o resultado de la oralidad en el texto. Por el contrario, ésta se encuentra dentro de la esfera del diálogo textualizado y surge de las dinámicas lógico-formales intrínsecas al modelo dialogal y a la escritura. Así, lo oral prototípico, fundamentado en lo postulado por Ong y claramente expuesto por Bustos Tovar, atribuye su significado al contexto (en tanto ejecución del habla como sonido articulado). Mientras que la mimesis conversacional, como producto de la escritura, concentra el significado en la lengua misma, a través de signos verbales (técnicas y procedimientos) imbricados en el desarrollo retórico-argumentativo. (Ong 2013: 87).

Para analizar lo anterior retomaré nuevamente algunas ideas de Bustos Tovar respecto del diálogo canónico renacentista. Bustos expone, en primer lugar, que a diferencia de la conversación, el diálogo se textualiza sin dificultad si cumple con las condiciones básicas de una estructura dialógica: coherencia, cohesión, informatividad que exige el texto, así como organización interna jerarquizada “por la estructura aseveración-interrogación frente a réplica-respuesta. La primera abre una fase de tematización, la segunda lo cierra” (Bustos 2001: 193). De esta manera, las fases de apertura y de cierre permiten que el locutor omnisciente no deje resquicio alguno en el proceso dialéctico-argumentativo, debido a que en la primera fase despliega los temas que convienen al desarrollo del tratado y con la segunda concluye los ya abiertos, monopolizando así la totalidad del discurso. Ello es lo que caracteriza al diálogo canónico como norma prescriptiva. Y justamente esta es la característica que revela, primero, la debilidad del diálogo textualizado frente a lo conversacional, en cuanto a que las voces no se expresan

con autonomía; y segundo, la ficcionalidad del mismo. Es decir, la estructura del modelo dialogal construye “una ficción dialógica que sirve de soporte necesario para el desarrollo argumental” (*Ibid.* 193).

Dicho de otra forma, el proceso escritural se refleja claramente en el sentido de que, tanto la coherencia, la cohesión y la informatividad del texto, en conjunto con la jerarquización de las intervenciones dialógicas, son resultado de un “sistema codificado de signos visibles por medio del cual un escritor podía determinar las palabras exactas que el lector generaría a partir del texto” (Ong 2013: 87).

Sobre esta base se advierte que la mimesis conversacional está trabada en dos niveles del texto: el primero, el que corresponde al desarrollo dialéctico-argumentativo (la estructura dialogal que determina el intercambio en las interacciones verbales de los interlocutores); y el segundo, el que corresponde a la imitación retórica de la oralidad (estilización del lenguaje, elección del léxico y del registro de palabras, así como la apariencia de rapidez, sugerencia, digresión, etc., propias del ritmo de pensamiento de la conversación) (Vian 1988: 175, 177). Y ello, en conjunto, es lo que otorga al diálogo su doble naturaleza: demostrativo y a la vez mimético (*Ibid.* 177).

Para el estudio de estos dos niveles en que se superpone la mimesis conversacional, seguiré los estudios de Ana Vian Herrero, que describen el desarrollo de ambos procesos. Partiendo de la diferencia entre diálogo y conversación¹⁶, en consonancia con Bustos Tovar

¹⁶ Vian define la «conversación corriente» en el sentido, muy similar al de Bustos, de que ésta “no tiene un orden específico preestablecido porque es espontánea: puede contener ideas accesorias o de valor desigual; hay improvisación, digresiones, pausas y tiempos muertos; puede ser aburrida y albergar frases cíclicas o inconclusas, anacolutos, rupturas, inconsecuencias gramaticales y sintácticas. La conversación no tiene normalmente a un desarrollo determinado, ni profundiza de modo orgánico en un argumento. Carece de unidad porque opera sólo por asociación”. En contraposición con el «diálogo», cuyo propósito, en cambio, “en tanto género docente, no es reproducir un encuentro previo, sino, *al modo* de una conversación, ser económico cuando ésta derrocha verborrea, ser articulado y lúcido cuando la conversación es enrevesada y oscura” (Vian 1988: 173-175). No obstante las coincidencias con Bustos Tovar, Vian utiliza el método

y partiendo del concepto de Hirzel, Vian refiere el diálogo como una discusión en forma de coloquio que se presenta como transcripción de una conversación realmente acontecida (Vian 1988: 173). Y agrega que es ahí en donde reside su riqueza literaria, ya que ello convierte al diálogo “metafóricamente en modelo reducido de toda comunicación literaria” (*Ibid.* 173). Así, desde la retórica tradicional, para Vian la ficción conversacional se construye, en primera instancia, a partir la función dialógica de los interlocutores: sobre la base del proceso argumentativo y discursivo (Vian 1987: 50). Por ello, propone analizar la maquinaria que sostiene al diálogo como género literario partiendo de la dialéctica y la retórica, es decir: “de la moderna teoría de la argumentación” (Vian 2001: 158). Esto, debido a que, en la medida en que el diálogo mimetiza un encuentro oral, éste se presenta como un género literario argumentativo, formalizado y retórico, no como una conversación común, dado que al menos un dialogante intenta persuadir a otro (*Ibid.* 158).

Lo anterior, en el sentido de evitar un análisis anacrónico, Vian lo fundamenta a partir de la teoría Retórica vigente tanto en la Antigüedad como en el Renacimiento. Sostiene que en dichas épocas no existía la división entre estilística y argumentación dentro del concepto de «retórica». La figura retórica tenía valor argumentativo, no sólo decorativo, por lo que generaba adhesión en el oyente y un cambio de perspectiva (Vian 2001: 163). Sobre esta base, Vian propone un método que no separe procedimientos y sentido, forma y fondo; porque, afirma, la figura retórica-argumentativa implica en sí misma la defensa de la literariedad del género: ornato y captación (*Ibid.* 162-163).

Dicho método implica el análisis de las interacciones verbales, en relación con el efecto argumentativo que produce el diálogo. Esto, a partir del estudio de los géneros de

tradicional, inverso al método lingüístico que propone el primero, ya que primero analiza el desarrollo argumentativo, para a partir de ahí buscar las “marcas de oralidad” presentes en el discurso.

discurso sobre los que éste se compone, así como del proceso de producción textual, en sus cinco etapas (Vian 2001: 164):

ETAPAS DE PRODUCCIÓN TEXTUAL	GÉNEROS DE DISCURSO
a) Invención.	a) Deliberativo.
b) Disposición.	b) discurso del tribunal o género judicial.
c) Elocución (en su doble acepción: ornato y argumentación).	c) discurso de alabanza y reprobación.
d) Memorización del discurso: discurso inserto en la «elocución» y que atañe a las técnicas orales, voz y actitudes corporales, puesto que se pronunciará en el momento decisivo retórico: la acción.	
e) <i>Actio</i> : el momento dramático de la «acción».	

Tabla 2

Esquema elaborado a partir del estudio de Ana Vian Herrero: “Interlocución y estructura de la argumentación en el diálogo: algunos caminos para una poética del género”, *Criticón* 81:82, (2001), pp. 157-190.

A partir del análisis de lo anterior, Vian propone estudiar las “marcas de oralidad” con que se construye, de manera textualizada, la ficción conversacional en cada etapa de producción textual del diálogo. Marcas orales cuyo origen encuentra en la imitación de “las formas de enseñanza oral” (Vian 1988: 174). No obstante, esas marcas que Vian Herrero llama de “oralidad”, Bustos las define, desde la lingüística, como signos verbales que se producen desde la escritura. En ese sentido y desde la perspectiva teórica que aquí he planteado, basada en los estudiosos en materia de oralidad, Zumthor, Ong, Havelock, Illades, etc., dichas marcas las estudiaremos a partir de la concepción lingüística: como producto de la escritura.

No obstante, Vian Herrero observa de manera muy precisa cómo dichos signos verbales, a través de diversas técnicas y procedimientos, construyen la manipulación

retórica y discursiva que deviene en mimesis de la conversación. Dicho en palabras de Bustos Tovar, la mimesis conversacional se explica como manipulación discursiva:

Cuando un escritor intenta realizar la llamada mimesis conversacional ha de someter al diálogo a una manipulación formal y discursiva, de tal modo que se restrinjan algunos de los rasgos privativos del coloquio prototípico. Cuando una conversación se textualiza tiende a una mayor jerarquización de los tópicos, a delimitar los argumentos del enunciado y, sobre todo, a delimitar los turnos de la palabra [...] la presencia de lo «conversacional o coloquial» en el diálogo de la escritura será siempre parcial. Por su propia naturaleza comunicativa, el diálogo textualizado implica una reducción drástica de lo realmente producido en la actualización hablada [...] De este modo el objeto de estudio ha de consistir en un análisis de los mecanismos que permitan pasar del diálogo directo, en sus diferentes grados de coloquialidad, al diálogo referido o reproducido, que es resultado de esa transformación (Bustos 2001: 197, 198).

Así, la manipulación formal y discursiva que restringe los rasgos privativos del coloquio prototípico, para dar paso a la textualización del diálogo, se construye a partir de lo que Vian llama una ‘estética de la negligencia’. En este sentido, expone que el método que para ello sigue el diálogo es “El de cualquier arte: un proceso de distensión; de intensificación por disciplina y orden selectivos. El simple paso de la oralidad a la escritura impone un número de transformaciones porque se modifica el ritmo de pensamiento y el sistema de la lengua, porque el autor preselecciona temas y les confiere orden y disciplina” (Vian 1988: 175).

Dicha transformación, en cuanto al lenguaje y la intervención, se da a través de la «estética de la negligencia», cuyo modelo vivo es la conversación corriente; y en cuanto a la continuidad y la inmediatez escénica, se da, sobre todo, a través de diversos elementos tanto narrativos como teatrales: a través de cierto grado de espectáculo y caracterización (Vian 1988: 174-176).

Asimismo, las técnicas con que se desarrolla la ‘estética del desorden’, y, por tanto, con que la escritura imita la oralidad de una conversación prototípica, Vian Herrero las divide en cuatro categorías: 1) dramatización e inmediatez escénica, 2) Ilusión de intimidad, 3) familiaridad y distensión y 4) circunstancia y emotividad. Vian explica que la primera

tiene como finalidad dar la idea de que la conversación que se lee transcurre ante los ojos del lector. La segunda crea complicidad o secreto entre una parte de los interlocutores, o entre uno de éstos y el lector. La tercera imita la lengua cotidiana y el ritmo de pensamiento del coloquio. Finalmente, la cuarta reproduce las circunstancias particulares, la emotividad o irracionalidad —lo no lógico—. Es decir, caracteriza a los personajes como individuos dialogantes, a través de las ideas (Vian 1988: 178-186).

Para finalizar, enlistaré en la siguiente tabla los procedimientos verbales con que se desarrolla cada una de estas categorías, propuestas por Vian.

ELEMENTOS DE ESPECTÁCULO Y CARACTERIZACIÓN	TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS
I. Dramatismo e inmediatez escénica	Técnicas de visualización imaginaria: a) Acotación enunciativa b) Acotación descriptiva c) Acotación implícita d) Acotación enlazada e) Recurso gramatical (variante de la acotación): adverbios de lugar y tiempo (deixis)
II. Ilusión de intimidad	Recursos dramáticos: <i>aparte</i> en sus distintas modalidades: <i>mutis</i> y <i>monólogo</i> . El <i>aparte</i> revela un pensamiento íntimo. Por tanto, caracteriza, más que determina, la acción: a) El que pasa inadvertido a los personajes b) <i>Aparte</i> dicho al oído c) El <i>aparte</i> entreoído d) <i>Aparte</i> de los interlocutores frente al lector e) <i>Mutis</i> f) <i>Monólogo</i> dramático
III. Familiaridad y distensión	a) Chistes y pullas entre los interlocutores: <i>sugerencias</i> o <i>alusión</i> b) Repeticiones, saltos de tema y digresiones, <i>sugerencias</i> o <i>alusiones</i> d) <i>Alusiones</i> frecuentes a la condición

	hablada informal o no formalizada de su encuentro
IV. Circunstancia y emotividad	a) Juego de relaciones entre los dialogantes (no sólo maestro-discípulo o proponentes y adversarios): personajes impacientes o expresivos, curiosos o discutidores. Reticentes, imprecisos, exhaustivos, concededores o ignorantes, provocadores o porfiados.
Tabla 3	
Esquema elaborado, a manera de resumen, a partir del artículo de Ana Vian Herrero: “La ficción conversacional en el diálogo renacentista”, <i>Edad de Oro</i> , 7, (1988), pp. 173-186.	

En resumen, hemos observado un panorama que engloba la evolución de las psicodinámicas y las técnicas de producción verbal de las culturas ágrafas, la oralidad vocalizada (formularia y artificial) en la Edad Media y los siglos áureos, así como el comienzo de la cultura escritocéntrica y la lectura silenciosa, iniciados con la imprenta, la revolución lingüística de Nebrija y el humanismo europeo. Es sobre esta base que, dentro del balance de la ecuación oralidad-escritura, Gustavo Illades ha señalado que la mimesis conversacional muestra el comienzo de la autosuficiencia de la escritura, ya que ésta comienza a ser capaz de imitar la oralidad viva a través de una manipulación retórica; no obstante, dicha imitación no retiene las técnicas de producción verbal.

Sin embargo, como he señalado, las técnicas de composición oral y escrita en realidad conviven dentro del texto, en mayor o menor medida, puesto que se trata de un momento de transición, cuya dirección es la interiorización de la escritura. Así, los residuos de composición oral relacionados con la apertura del texto a su transmisión vocalizada implican una marca de época, por un lado; mientras que la técnica de la mimesis conversacional es una marca de autor que muestra su cercanía con la cultura escritocéntrica, por otro lado. De este modo, dentro del balance oral-escrito, la mimesis conversacional

comienza a acercarse a la lectura silenciosa, puesto que los elementos con que se edifica tienen como finalidad la ornamentación de la *elocutio*: la imitación de la oralidad prototípica, más allá de las marcas didascálicas para la *actio* del lector.

Asimismo, desde la perspectiva de Bustos Tovar hemos revisado las diferencias sintácticas y de producción verbal entre la oralidad prototípica, el diálogo conversacional y el diálogo textualizado, así como la importancia de los signos kinésicos y proxémicos en la imitación de la oralidad viva dentro del diálogo textualizado. De esta forma, Bustos Tovar señala la importancia de la estilización y selección argumentativa con que el diálogo canónico textualizado construye la manipulación retórica que genera la mimesis conversacional.

Finalmente, a partir de lo postulado por Vian Herrero, podemos observar no sólo los elementos lingüísticos, sino también los elementos teatrales y cierto grado de espectacularidad con que se edifica de manera global la mimesis de la conversación. Ello es lo que constituye el conjunto de elementos con que se construye la “estética de la negligencia”, misma que aparenta presentar la transcripción de una conversación realmente acontecida. Por otra parte, Vian también ha señalado la importancia de la elaboración retórica en la ficción conversacional. De este modo, en tanto *elocutio*, se entiende que la mimesis conversacional implica tanto ornato como persuasión.

Con base en lo anterior, en el presente trabajo analizaré, dentro de la *elocutio*, los elementos lingüísticos y teatrales que postula Vian Herrero. No obstante, antes revisaré la construcción retórica dentro de otras etapas de producción textual. En este caso, me enfocaré en el *exordio* dentro de la Dedicatoria, mismo que pertenece a la *inventio*; así como también dedicaré un capítulo al estudio del *ordo artificialis* y la *narratio* dentro de la *dispositio*. De esta manera, podremos observar el desarrollo de la mimesis conversacional

en sus dos facetas: 1) retórica-argumentativa, y 2) ornamental. Ello es lo que nos permitirá comprender la “estética de la negligencia” como un proceso de selección y estilización argumentativa, así como de organización de la participación y función de los dialogantes, ya que ello es lo que edifica un dialogo textualizado como si se tratase de la transcripción de una conversación oral prototípica.

CAPÍTULO III: LA *INVENTIO* EN *EL VIAJE DE TURQUÍA*

En el presente capítulo, comenzaré el análisis retórico del *Viaje de Turquía*. El objetivo central será demostrar que la mimesis conversacional consiste en una manipulación retórica y discursiva que debilita los valores de la voz (la lectura vocalizada), al mismo tiempo que reproduce retóricamente la oralidad conversacional prototípica. Por tanto, y de acuerdo con el orden del marco teórico, este capítulo se enfocará en la primera etapa de producción textual: la *inventio*.

Dicha etapa, Lausberg la define como el “encuentro o hallazgo de las ideas”. Expone que ésta “consiste en extraer las posibilidades de desarrollo de las ideas contenidas más o menos ocultamente en la *res*” (Lausberg 1966: 235). Vale decir, la finalidad de la *inventio* consiste en establecer los contenidos del discurso que se desarrollará en las fases de la *dispositio* (*exordium*, *narratio*, *argumentatio* y *peroratio*). En este sentido, Antonio Azaustre y Juan Casas observan en su *Manual de Retórica española* que el término «contenido» no debe confundirse con el término «asunto», pues en este contexto tienen significados distintos. Por un lado, el «asunto» del discurso en sí mismo se refiere a la *quaestio*, materia o controversia (Azaustre 2001: 15). Por otro lado, el «contenido» es “un discurso [que] versa sobre un determinado tema o asunto que, en su interior, está constituido por una serie de contenidos o ideas específicas” (*Ibid.* 23). Por tanto, el término *inventio* o *invenio* no debe entenderse como «creación o invención» de algo nuevo, sino más bien en el sentido de «hallazgo». Es decir, “el orador no se propone pergeñar ideas nuevas, sorprendentes o inhabituales, sino seleccionar en un catálogo perfectamente tipificado los pensamientos más adecuados para exponer su tesis; *invenire* es buscar en la

memoria, que es concebida como un conjunto dividido en *topi* o *loci* (tópicos o «lugares») en donde se encuentran las ideas susceptibles de aplicación” (Azaustre 2001: 23).

Es en este sentido que estudiaremos el lugar retórico (*topos* o *locus*) en *El Viaje de Turquía*, como una “casilla perfectamente ordenada en un sistema de contenidos aplicables al discurso” (Azaustre 2001: 21), pues es esa red de tópicos y lugares la que permite al protagonista, en su función de orador-narrador, “encontrar siempre las ideas más apropiadas a cada momento de su discurso” (*Ibid.* 23).

Sin embargo, cabe señalar que aunque la exposición de las partes del discurso y su orden corresponde a la *dispositio*, en realidad *dispositio* e *inventio* confluyen en su desarrollo. Es decir, el hallazgo, o búsqueda de ideas, está entrelazado con las partes del discurso¹⁷. Por esta razón, el análisis de este capítulo se centrará en el desarrollo de la *inventio* dentro del *exordium*. Lo anterior, debido a que es en la Dedicatoria al rey Felipe II en donde el protagonista establece tanto la *quaestio* como los contenidos o ideas que se desarrollarán a lo largo del diálogo. De este modo, en el *Viaje* se observa que *narratio*, *argumentatio* y *peroratio* pertenecen a la *dispositio* dentro del marco dialógico; mientras que el *exordium* funciona como un *excursus* irónico-satírico, que plantea el programa ideológico del discurso erasmista del protagonista.

3.1. *UT PICTURA POESIS*

Encarnación Sánchez García señaló en un breve artículo el tópico *Ut pictura poesis* en la

Dedicatoria del *Viaje*:

¹⁷ Véase Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos, 1966, pp. 236, 237. Y Antonio Azaustre y Juan Casas. *Manual de retórica española*, Barcelona: Ariel, 2001, pp. 24.

he querido pintar al bibo en este comentario a manera de diálogo a Vuestra Magestad el poder, la vida, origen y costumbres de sus enemigos, y la vida que los tristes cautivos pasan, para que conforme a ello siga su buen propósito; para lo qual ninguna cosa me ha dado tanto ánimo como ver que muchos han tomado el trabajo d'escribirlo, y son como los pintores que pintan a los ángeles con plumas, y a Dios Padre con barba larga, y a Sant Mig[u]el con arnés a la marquesota, y al diablo con pies de cabra, no dando a su escriptura más autoridad del que diz que, y que oyeron dezir a uno que venía de allá. Y cómo hablan de oídas, las cosas dignas de consideración, unas se las pasan por alto, otras dexan como casos Rreservados al Papa. Dize Dido en Virgilio «Yo que he probado el mal aprendo a socorrer a los míseros» (Anónimo 2000: 89).

Al respecto, la autora subraya que este pasaje es uno de los pocos “que no parece ser un plagio de textos de Georgievits y Menavino” (Sánchez 1994: 453). Por tanto, afirma que se trata de una declaración de la materia tratada. Así, para Sánchez, la materia encierra los siguientes contenidos: el poder, la vida, el origen, las costumbres del enemigo otomano y la condición de vida de los prisioneros cristianos (*Ibid.* 453).

Asimismo, en cuanto a la relación poesía-pintura, la autora explica que ésta se inspira en las autoridades clásicas: la *Poética* de Aristóteles, el *Ars Poetica* de Horacio, entre otras. Sostiene que el autor del *Viaje* se inspira libremente en los primeros versos del *Ars Poetica* de Horacio y que el concepto de «pintura al bibo» está relacionado con la tradición retórica clásica, especialmente con Quintiliano: *Oratoriae Institutiones* (Sánchez 1994: 454)¹⁸. Finalmente, retoma la *Rhetórica de la lengua castellana* de Miguel de Salinas, para mostrar la vida de dicho tópico en la Alcalá de Henares del siglo XVI.

La autora pone así de relieve el especial hincapié que Miguel de Salinas hace en el elemento visual. En su obra publicada en 1541, Salinas, en referencia con la relación pintura-poesía, sostiene que la narración pone delante de los ojos los hechos con la finalidad de persuadir (Sánchez 1994: 454). Sobre esta base, Sánchez García expone que la

¹⁸ Respecto al tópico *Ut pictura poesis* argumenta lo siguiente en relación con su uso en el siglo XVI: “Ecos de esta herencia clásica se perciben claramente en las retóricas que van apareciendo en castellano durante el siglo XVI. Concretamente los acoge la obra de Miguel de Salinas, *Rhetórica de la lengua castellana*, Alcalá de Henares, Joan de Brocar, MDXLI, importantísima para nuestro tema no sólo por razones cronológicas sino porque apareció en el ambiente literario complutense, que el autor del *Viaje* había frecuentado (literariamente al menos) en esos mismos años” (Sánchez 1994: 454).

alusión al tópico tiene dos finalidades: 1) poner en el centro la cuestión de la *imitatio* y 2) mostrar la elaboración del recurso retórico que se edifica en relación tanto con la intertextualidad que presenta la obra, así como con las intenciones del autor: identificarse plenamente con su personaje, para con ello dar mayor verismo al diálogo. De ahí que propone que el tópico encierra la pareja opositiva pintura *cliché* vs pintura «al bibo», de la cual se desprende el tópico de lo oído vs lo visto (Sánchez 1994: 455)¹⁹.

Este primer acercamiento al tópico poesía-pintura, en mi opinión resulta de mucha importancia, debido a que muestra la presencia de éste en una retórica castellana de la época y su origen en la tradición clásica. En otras palabras, se trata de un «tópico tradicional» que alude a “una idea específica consagrada por el uso retórico o literario” (Azaustre 2001: 25)²⁰. Así, éste se define como «tópico tradicional de cosa», y pertenece al grupo de la tónica del exordio. En este grupo, los tópicos son aquéllos que se construyen y consagran “sobre el *locus a causa*, pues todos ellos parten de la idea de explicar las razones que han movido al escritor a elaborar y ofrecer su obra” (*Ibid.* 48).

Por tanto, es en esta línea que brevemente esbozaré dicho tópico tradicional y su devenir histórico, así como la querrela renacentista conocida como el «parangón», debate

¹⁹ Ya en el Estado de la Cuestión referí este pasaje en el que Sánchez García define el diálogo como género de la obra: “Pintura estereotipada vs pintura del natural, oído vs ojo son los dos polos entre los cuales se elabora y se edifica la escritura que el prólogo está presentando. Dicha escritura se cristaliza no en una forma cualquiera sino en un «comentario a manera de diálogo», lo que indica que es el diálogo como género específico el instrumento que permite al autor una relación activa y dialéctica con los textos que hablan de oídas de todo aquel mundo conocido y visto por él, y sólo por él. Sin embargo, esos textos que hablan de oídas no se desechan. Muy al contrario, sirven como material que constituye la *imitatio* múltiple y entran a formar parte del fresco creado por el autor; de ese fresco el autor reivindica la composición como obra propia, original” (Sánchez 1994: 455).

²⁰ Al respecto, el *Manual de retórica española*, siguiendo los estudios de Curtius, diferencia dos niveles de estudio de la *tópica*: “el sistema pedagógico y normativo de la tónica –esto es, su organización en troncos de ideas–, y la tónica histórica –o lo que es lo mismo, el estudio de las más frecuentes y consagradas concreciones de esa posibilidad” (Azaustre 2001: 24). Y es la tónica histórica la que dicho manual define como «tópico tradicional».

que versa en torno a la liberalidad de las artes y cuyo objetivo fue alcanzar el reconocimiento de «artes liberales» para la pintura, la poesía, la arquitectura y la escultura.

La disputa en torno a la liberalidad de las artes parte de la concepción de las artes que la Antigüedad clásica heredó al medioevo y que pervivió hasta el Renacimiento. Así, la expresión arte, tanto el *techné* griego como el *ars* latino, en realidad aludían a la destreza manual que se requería para construir un objeto o para realizar una acción²¹. Por tanto, varias de las actividades que hoy conocemos como artes no se consideraban como tal²², aunque estuviesen ligadas a la inspiración o a la fantasía (Mues 2008: 78)²³.

En consecuencia, la actividad del artista estaba asociada con su condición social, de ahí que este sistema valorativo estableció la división entre «artes liberales» y «artes mecánicas», a partir del tipo de esfuerzo que cada actividad requería: las actividades que precisaban de una práctica mental se consideraban liberales; las que requerían un esfuerzo físico se consideraban vulgares o mecánicas (Mues 2008: 79).

A finales del periodo clásico el término fue evolucionando y comenzó a valorarse la imaginación, la visión y la organización mental. Con ello algunas actividades fueron ganando estima, aunque se mantuvo el prejuicio griego en contra de lo manual (Mues 2008: 80). Para la Edad Media, el término *ars* ya no se refería exclusivamente a los trabajos manuales, sino que comenzó a considerar a las artes liberales, estimadas como las más

²¹ Fue Aristóteles quien definió *Techné* en relación con la idea de producción, más que con actos físicos o acciones. De este modo, el concepto de arte estuvo asociado hasta el Renacimiento al trabajo manual. Dicha valoración privilegiaba lo mental o racional por encima del arte manual. Así, la noción de arte abarcaba un espectro más amplio, mismo que englobaba tanto a las bellas artes como a los oficios manuales y disciplinas científicas (Mues 2008: 78-80).

²² La pintura era un arte igual que lo era la sastrería. No se consideraba arte el producto de una destreza, sino que por encima de todo estaba la destreza en sí, el dominio de las reglas, el conocimiento de los expertos. Así, las incipientes ciencias como la física y la química estaban también consideradas dentro de dicho ámbito (Mues 2008: 79).

²³ Al respecto, Paula Mues Orts explica lo siguiente: “No se trataba de arte para los antiguos o para los escolásticos: se trataba de la antítesis del arte [...] Aquello que requería la inspiración de las musas, como la poesía, no era considerado en la antigüedad como arte, puesto que las artes se basaban en reglas cognoscibles” (Mues 2008: 78).

perfectas (*Ibid.* 81). Por esta razón, los escolásticos conformaron la división en siete artes liberales divididas en dos grupos²⁴: *trivium* y *quadrivium*.

Pero dicha valoración no fue fija, sino que varió de acuerdo con una característica fundamental: la utilidad (Mues 2008: 82). Es a partir de esta idea que en el cambio de la Edad Media hacia la Edad Moderna “pintura y escultura fueron importantes como medios didácticos al servicio de la iglesia” (*Ibid.* 82). Es en este sentido que, desde el medievo, varios autores defendieron las artes en relación con la utilidad y para ello subrayaron lo deleitable del arte y su belleza, “en tanto las obras pudieran revelar la verdad y la belleza interior de la naturaleza” (*Ibid.* 82, 83). De este modo las bellas artes se subordinaban a la pedagogía y la enseñanza; y la idea de belleza se enlazaba con la concepción de que lo bello era lo bueno.

La literatura fue la primera en alcanzar el reconocimiento, debido a su asociación con la retórica y la gramática. Para ello, la poesía renacentista “recurrió a la concepción de la tragedia, pues Aristóteles había considerado que la constituían un conjunto de reglas” (Mues 2008: 84). Esta teoría poética también fue retomada por los pintores con la misma finalidad (*Ibid.* 84). Así, sobre esta base se comenzó a configurar el concepto de «artes nobles»²⁵, adjetivo que dio preponderancia a la jerarquía social de los artistas. Es decir, justificó la parte manual argumentando que las bases del trabajo “requerían primero una actividad mental que no exigía solamente esfuerzo sino sabiduría, lo cual precedía al acto físico” (*Ibid.* 85).

²⁴ *Trivium*: retórica, lógica y gramática; *Quadrivium*: aritmética, geometría, música y astronomía (*Ibid.* 81).

²⁵ Clasificación formulada por el italiano Giovanni Pietro Capriano en 1555 en *De vera poética*. Obra en la que expuso que: El nombre de artes nobles corresponde sólo a aquellas artes que son objeto de nuestros sentidos más nobles, de nuestras facultades más amplias, cuya característica común es la permanencia. Estas son la poesía, la pintura y la escultura (Mues 2008: 84).

En el siglo XV, los tratados artísticos comenzaron a tomar auge en Italia, especialmente los de León Battista Alberti y Leonardo Da Vinci. Ambos de gran relevancia debido a que intentaron superar la separación entre ciencias y artes. Para ello, apoyaron su argumentación a favor de la pintura, primero, partiendo de conocimientos precisos y científicos, tales como las matemáticas. Y segundo, recurriendo a la comparación con la poesía, la tragedia y la retórica, lo que generó una importante teoría entre los siglos XV y XVI y puso de relieve el parangón horaciano *Ut pictura poesis*:

la comparación o asimilación entre la poesía y la pintura tiene un origen antiguo, aunque su apoyo se dio en el Renacimiento, cuando la teoría de la pintura empezó a generarse. Principalmente fueron dos las ideas que se retomaron y se desarrollaron al respecto: la atribuida a Simónides (556-468 a. C.) por Plutarco de que «... *la pintura es poesía muda*²⁶...» y el símil que hizo Horacio (56-8 a.C) en *Ars Poética: Ut pictura poesis*. Este parangón fue resaltado por varios motivos, entre los que puede citarse la búsqueda de que a la pintura se le reconociera como liberal, pues la poesía, tampoco considerada en un principio como libre, había subido ese rango de manera más fácil por su condición inmaterial, por la aceptación de la *Poética* de Aristóteles y por su símil con la gramática (Mues 2008: 99).

Asimismo, el principio en la imaginación, en la mente y la imitación de la realidad sirvió para sustentar que ambas estaban consagradas a la representación. Es decir, se consideraba que el poeta se asemejaba al pintor “en la facultad de pintar ante los ojos del espíritu claras imágenes del mundo exterior; igual que el pintor las reflejaría en un lienzo” (Mues 2008: 101). Esta idea se sustentaba sobre la imitación en la pintura o mimesis de la realidad, que en el Renacimiento tuvo gran importancia y que se heredó al Barroco.

Como ya se observó al principio del apartado, un ejemplo de estas ideas es la obra de Miguel de Salinas (1541)²⁷. No obstante, el concepto atribuido a Simónides: *la pintura es poesía muda*, también se vio reflejado en el corpus español del siglo XVI. Un ejemplo de ello es la *Suma del arte de poesía* de Eugenio de Salazar. Esta obra, aunque se enfoca en el

²⁶ Las cursivas son mías.

²⁷ Encarnación Sánchez señaló su elemento visual en cuanto a las imágenes del mundo exterior y su relación con el tópico horaciano.

género lírico, extiende sus reflexiones a la prosa, el diálogo y la sátira²⁸. Salazar pone de relieve el estatuto de verdad: “ficción racional que sirve de figura o cifra de alguna verdad natural, historial o moral” (Salazar 2010: 97). De este modo, introduce su concepción de la imitación de la realidad:

Y así es un arte de imitar y representar, y *una virtud que se parece a la pintura*, que es semejante a ella: *que la poesía es una pintura que habla y la pintura es una poesía muda*. Y el fin de la poesía es, debajo de galanos velos de morales y útiles invenciones deleitar el ánimo del que lee o oye, y enderezar los hombres por estilo de admiración al afecto de los preceptos de la filosofía moral y al camino de la virtud. (Salazar 2010: 97)²⁹.

Como se puede observar, la relación entre *imitatio* y verosimilitud tiene como finalidad la persuasión retórica: «enderezar los hombres por estilo de admiración al afecto». Esto, a través del «deleite» de «galanos velos». Lo anterior puede remontarse al tratado de Alberti, tanto por su relación con la retórica clásica como por su concepción de belleza y de *imitatio*. En *De la pintura*, Alberti divide la pintura en tres partes: 1) circunscripción, 2) composición o *istoria* y 3) recepción de luz: ornamento y coloreado (Alberti 1996: 107). Partes que se corresponden con la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, y que se encuentran al servicio de la exposición de un tema o “historia”, cuya finalidad es el *docere* o el *delectare* (Mues 2008: 89).

²⁸ Cabe subrayar que cito este ejemplo por razones similares a las de Encarnación Sánchez: Eugenio de Salazar, aunque relacionado más con la literatura novohispana, es un autor español nacido en Madrid en 1530. Estudió en Alcalá de Henares y Salamanca y se licenció de la Universidad de Sigüenza. Es hasta 1574 que partió al Nuevo Mundo, por tanto, también puede existir una interferencia intelectual entre Salazar y el anónimo del *Viaje de Turquía*, debido al paso de ambos por Alcalá de Henares, al menos literariamente en el caso del autor del *Viaje*. Por otra parte, como ya ha señalado la crítica, la obra de Salazar describe con precisión el fenómeno literario vigente en España: “dibuja buena parte de los modos y las modas de la España del siglo XVI” (Infantes 1990: 530).

²⁹ En este sentido, Martha Lilia Tenorio explica lo siguiente: “La pintura “representa/imita” un objeto; y aunque no “sea” ese objeto, no miente en cuanto a su apariencia: puede no ser el tamaño o dimensión del referente real, pero esencialmente ni miente ni lo desfigura, al contrario, lo muestra de una manera que lo hace más cognoscible. Lo mismo puede decirse de la poesía: tras las alegorías no hay mentira ni distorsión, sino una verdad revelada gracias a esos “galanes velos” de los que habla Salazar” (Tenorio 2012: 59).

Para Alberti la circunscripción o *inventio* es “el proceso de delinear los contornos que aparecen en la pintura” (Alberti 1996: 107). Ello implica que este proceso se lleve a cabo “con líneas tan finas que resulten casi invisibles” (*Ibid.* 107). Empero, para conseguir esta sutileza el pintor aconseja utilizar un “velo” coloreado, delgado y finamente tejido. Éste debe colocarse entre el contorno de la superficie, de modo que quede entre el ojo y el objeto representado (*Ibid.* 108). Este sutil velo está probablemente relacionado conceptualmente con los «galanos velos» a los que se refiere Eugenio de Salazar, pues en ambos casos la finalidad es dar deleite y sustento ornamental tanto a la composición (*dispositio*) como al coloreado (*elocutio*).

Asimismo, Alberti expone que las tres operaciones que corresponden a la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, deben obedecer a un cierto decoro que debe contemplar el tamaño, la función, la cualidad y el color³⁰. Esta concepción de *decorum*, cabe subrayar, surge del concepto de *imitatio* que Alberti sustenta con el mito de Narciso observando su reflejo en la fuente. Alberti dirá al respecto: “¿Qué es la pintura sino el acto de abrazar a través del arte la superficie del agua en la fuente?” (Alberti 1996: 101). Por tanto, recomienda tomar la belleza existente en la naturaleza, pero hace hincapié en que se tome de ésta sólo las cosas más bellas y dignas de ser representadas (*Ibid.* 141)³¹.

Asimismo, hay que mencionar que Alberti enmarca y justifica lo anterior a partir de la relación entre pintura, religión y enseñanza, misma que surge del *delectare*³². En ese

³⁰ Al respecto, nos dice: “No es apropiado vestir a Venus o a Minerva con la burda tela de los militares, y también sería inapropiado vestir a Júpiter o a Marte con vestidos femeninos” (*Ibid.* 118).

³¹ Lo anterior lo ejemplifica aludiendo al pintor Zeuxis. Dicho pintor, pensando que no podría encontrar en un solo modelo todas las cosas bellas, utilizó cinco mujeres y de cada una eligió lo más digno de admiración en cuanto a belleza femenina (*Ibid.* 140). Así, el artista diestro educará su mano de forma que todo lo que hace será un reflejo de la naturaleza (Alberti 1996: 141).

³² Alberti comienza el *Libro II* exaltando el arte de pintura como una de las grandes ofrendas de la humanidad, pues “gracias a ella se tienen imágenes que la gente adora. Con ello la pintura ha contribuido a

sentido, Alberti opina que la pintura es digna intelectualmente, puesto que es un arte que deleita tanto al conocedor como al ignorante (Alberti 1996: 105)³³.

Estas ideas constituyeron la teoría de las artes en Italia entre 1450 y 1600. Sin embargo, sufrieron un proceso de transformación notable a partir de 1530, debido a la alianza entre el Papa y España, la cual se fortaleció a partir del Saco de Roma. Ello posibilitó la reacción religiosa y política que dio paso a la Contrarreforma y produjo un reforzamiento del poder del Papado, cuya característica fue el intento de restaurar el dominio que la Iglesia había ejercido durante la Edad Media. Por esta razón, Clemente VII adoptó el sistema impositivo español en Roma (Blunt 2011: 115).

Dichos cambios se vieron reflejados en los temas tratados por los artistas de la época. Mientras los renacentistas preferían temas de valor universal, los manieristas se inclinaban por temas en los que resaltaran aspectos de valor teológico. Esta diferencia fue notable, pues los renacentistas, incluso cuando pintaban imágenes religiosas, trataban los temas como si fuesen seculares y acentuaban su aspecto humano (Blunt 2011: 117). Así se originó la disputa en relación con las imágenes sagradas, a partir de las críticas de la Reforma protestante en contra de la Iglesia Católica:

En sus intentos por eliminar los abusos de la Iglesia, los protestantes habían llegado a negar por completo el valor de toda clase de arte religioso. Para ellos las imágenes y la pintura oían a idolatría [...] Tan pronto como la Iglesia romana abandonó sus tentativas y compromisos con los protestantes y tomó el camino del reforzamiento de los métodos y doctrinas tradicionales para desafiar a Lutero y a Calvino, fue necesario que los teólogos consolidasen los cimientos sobre los que descansaba el arte religioso y *probaran que las imágenes sagradas, lejos de constituir objeto de idolatría, incitaban a la piedad y conducían a la salvación*³⁴. Así los primeros libros sobre arte escritos durante la Contrarreforma son tratados que resucitan y vuelven contra los protestantes los argumentos empleados contra los teólogos en sus luchas iconoclastas (Blunt 2011: 117)

desarrollar esa piedad que nos une con los dioses y que llena nuestras almas de religión” (Alberti 1996: 99, 100).

³³ Con ello vemos una de las primeras configuraciones de la pintura como escritura de iletrados.

³⁴ Esta idea del arte asociado a la religión, como ya hemos observado, ya se encuentra presente en Alberti y la retomaron los tratados del siglo XVI y el Concilio de Trento en su última sesión de 1563.

Es a partir de esta reacción y defensa del arte religioso que éste comienza a justificarse, incluso antes del Concilio de Trento, como un arma pedagógica y de propaganda eficaz (Blunt 2011: 118), lo que propició que se retomara la teoría del *decorum*, pero con acento coercitivo en función de su valor didáctico. Por tanto, y para combatir la confluencia de motivos paganos y motivos religiosos, muy en voga en el Renacimiento, el Concilio de Trento determinó que los artistas debían atenerse a las historias bíblicas, sin introducir adornos de su imaginación; se prohibió introducir herejías; y se exigió claridad y precisión en la manera de representar (*Ibid.* 120).

La exigencia de claridad fue muy importante para la pintura en relación con ciertos detalles externos: “Los ángeles debían tener alas, los santos aureolas y atributos específicos” (Blunt 2011: 120)³⁵. Así, el *decorum* que en el siglo XV constituyó un elemento necesario para la representación realista de la escena; en el siglo XVI, exigió también la adecuación al carácter religioso (*Ibid.* 130)³⁶.

Esta larga disputa tuvo consecuencias más notables durante el siglo XVII en España³⁷. No obstante, como ya hemos visto, este movimiento comenzó a gestarse en Italia desde 1530 y a partir de esa fecha tuvo influencia en España, por lo que me atrevo a afirmar

³⁵ En este mismo sentido, se normaron temas relacionados tanto con la literatura como con la pintura, tales como: el humor popular, los desnudos y motivos de decencia. Sobre todo, los escritos inmorales y, especialmente, los anticlericales (Blunt 2011: 125-17).

³⁶ Se puede observar que esta discusión se dio en los mismos términos en la arquitectura en relación con la construcción de iglesias. Los protestantes, basados en la oposición al culto exterior, atacaron la construcción de iglesias suntuosas. La Iglesia, por su parte, defendió el simbolismo de éstas en el Concilio de Trento. Ello desembocó en el tratado de Carlo Borromeo en 1572, quien defendió la idea del Alto Renacimiento en torno a que “la belleza era una cualidad divina, la ofrenda más bella de Dios era un edificio de gran belleza” (Blunt 2011: 137).

³⁷ Al respecto, Javier Portus expone que la presencia de temas religiosos en los tratados españoles es una característica que bien podría definir a la mayor parte del corpus de la época (Portus 2012: 21). Asimismo, explica que dichas obras se sustentan en los siguientes argumentos: la idea de la utilidad pedagógica, la idea de Dios como pintor y en la relación entre retórica y pintura con fines persuasivos (*Ibid.* 24, 25). Así, da cuenta de un corpus que va desde *De cultus adorationis*, de Gabriel Vázquez en 1594, hasta los tratados de Carducho (1634) y Pacheco (1639). Amén de que menciona el único tratado protestante publicado en España, el *Carrascón* de Tomás de Carrascón en 1633 (*Ibid.* 24, 27).

que el autor anónimo del *Viaje de Turquía*, un humanista de mediados del siglo XVI, estuvo en contacto con dichas ideas³⁸.

Con base en lo anterior, se puede notar que la oposición pintura al natural vs pintura cliché, señalada por Sánchez García, en realidad lo que encierra es la red de ideas arriba descrita, pero se expresa como un recurso irónico burlesco³⁹. Pedro afirma que su objetivo es informar al rey sobre el poder, la vida, origen y costumbres del enemigo turco, y la vida que los cautivos españoles pasan. Lo anterior, en función de persuadir al monarca de emprender la defensa de la fe católica en contra del enemigo turco y para que socorra a los cautivos españoles. Objetivo que evidentemente se contrapone con el desarrollo del diálogo en la *narratio* y la *argumentatio*, cuyo eje es la crítica erasmista contra los vicios de la cristiandad y de los cautivos españoles, así como la crítica al desinterés de Felipe II por rescatar a éstos.

Por tanto, cuando se refiere al parangón y a la teoría del *decorum* que surge de éste, está aludiendo a la crítica contra el culto a las falsas reliquias, la idolatría a las imágenes y a los excesos en la suntuosidad de los hospitales. Esta crítica, a su vez, se encarna en la figura del clérigo Juan de Voto a Dios: él representa a los clérigos que pintan a los ángeles con plumas, a Dios con barba larga, y al diablo con pies de cabra. De hecho, ésa es la razón que propicia el diálogo y el testimonio de Urdemalas a partir del pasaje sobre el Camino de Santiago: convencer a Juan para que abandone su vida de simonía y vicios de mal cristiano.

³⁸ No obstante, en tanto que el primer manuscrito del *Viaje* está fechado en 1557, seguiré la línea de Marcel Bataillon en cuanto a llamar erasmistas a las ideas anticlericales de la obra. Ello, puesto que los argumentos protestantes en torno a las imágenes sagradas en España fueron apareciendo después de la última sesión del Concilio de Trento en 1563.

³⁹ Entiendo como ironía: “Figura retórica de pensamiento porque afecta la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando un idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria” (Beristáin 2006: 277).

De esta forma, utiliza los argumentos esgrimidos por el catolicismo contra las reacciones luteranas, calvinistas y erasmistas para encubrir sutilmente el contenido herético del texto. Con ello, el protagonista comienza a deslizar el ataque satírico contra los vicios del catolicismo español. Así, es la crítica erasmista la que constituye la verdadera materia del diálogo. Es decir, éste es el asunto real del discurso, la *quaestio* o controversia. No, como afirma Encarnación Sánchez, la función informativa en cuanto a la vida y costumbre de los turcos y los cautivos, pues esta función informativa está en relación con la ironía.

Asimismo, la oposición de ideas que encierra el tópico mediante la ironía construye el *status* de la *quaestio*, según el tipo de conflicto. Es decir:

La clasificación de una *quaestio* según el punto que centra la discusión da lugar a la tipología retórica de los *status*. En una disputa dialéctica, dos partes enfrentan sus diferentes posturas con respecto a un asunto. El punto capital sobre el que gravita la controversia, aquello que en esencia constituye la disputa, es lo que retóricamente se denomina *status*, que se podría equivaler al propio término disputa (Azuastre 2001: 19).

De esta manera, las ideas erasmistas de Pedro de Urdemalas se contraponen a la realidad católica de España, representadas tanto en Mártal y Juan como en la ironía dibujada en el tópico del parangón. Con ello, además, se edifica desde la *inventio* el género de discurso que se desarrollará a lo largo del diálogo: el género judicial⁴⁰ en la disputa del diálogo del primer día; y el deliberativo⁴¹ en el diálogo del segundo día, momento en que los personajes, ya convencidos del mensaje reformador de Pedro, piden que les informe sobre Turquía⁴².

⁴⁰ Género judicial (*iudiciale*): “está encarnado básicamente por los discursos pronunciados ante un juez, el objetivo del orador es acusar o defender, en torno a la alternativa *Justicia vs. Injusticia*; el asunto que origina la causa pertenece al pasado. Se trata, pues, de enjuiciar lo justo o injusto de una acción con respecto a la ley” (Azuastre 2001: 14).

⁴¹ Género deliberativo o forense: “Se manifiesta fundamentalmente en los discursos pronunciados en una asamblea o foro; el orador pretende aconsejar o disuadir, apoyado en la dicotomía *útil vs. perjudicial*; el núcleo de la causa es un hecho que se verificará en el futuro” (Azuastre 2001: 14).

⁴² Cabe señalar que el cambio de género de discurso del primero al segundo día no afecta al *status* de la *quaestio*, pues “el *status* es también aplicable a los otros dos grandes géneros de discurso retórico, el

Es sobre esta base que la imitación queda expresada en la afirmación: “he querido pintar al bibo en este comentario a manera de diálogo” (Anónimo 2000: 89). Vale decir, tampoco se trata de una *imitatio* múltiple que encierra dos realidades contrapuestas, en la que el género elegido es el diálogo. Se elige el diálogo, porque se trata más bien de la imitación de lo conversacional. Y en lo conversacional se engloban todas las ideas puestas sobre la mesa de discusión. Vale decir, la *imitatio* se extrae de la naturaleza: una conversación oral prototípica, la imitación de su ritmo de pensamiento y de su sintaxis, así como la diversidad de puntos de vista y opiniones. Empero, toma de la naturaleza lo digno de ser representado, por ello estiliza las intervenciones, las funciones dialógicas y el ornamento del lenguaje oral que reproduce. Todo ello en consonancia con la concepción de representación de la naturaleza y de belleza que expone Alberti y que llega hasta Salazar.

Por tanto, la *imitatio* que expresa el tópico tradicional se define mejor a partir del postulado de Simónides, mismo que retoma Salazar: “la poesía es una pintura que habla y la pintura es una poesía muda” (Salazar 2010: 97). En *El Viaje de Turquía* se trata de una representación que habla, en tanto mimesis conversacional que encubre la estructura de tratado en la que subyace la tesis central que construye el protagonista.

Así, la sutil ironía y su desplazamiento discursivo expresado en el pasaje citado es el velo sutil que delinea la *inventio*. De este modo, el hallazgo de ideas aquí expresadas se irán acomodando durante la *dispositio*, lo que deviene en el contenido crítico del *Viaje*. Lo anterior con la finalidad didáctica expresada en la *Suma* de arte de Salazar. Es decir, a través de los galanos velos de la *inventio* y la *elocutio*: “deleitar el ánimo del que lee o oye, y enderezar los hombres”. (Salazar 2010: 97).

deliberativo y el demostrativo, puesto que ambos –en especial el primero– poseen un claro componente dialéctico” (Azuastré 2001: 19).

3.2. FUNCIÓN EXORDIAL

El *exordio*, como parte inicial del discurso, tiene la finalidad de ganarse la simpatía del juez o del público hacia el asunto del discurso, de captar la atención, ganarse los afectos del auditorio (*captatio benevolentiae*) e insinuar el asunto que se debatirá⁴³. Esto último, como ya vimos, se expresa a partir del tópico poesía-pintura. Así, con base en lo expuesto en el apartado anterior, hay que partir de la siguiente premisa: los tópicos y lugares retóricos con que se construye el exordio están en función del desplazamiento discursivo de la ironía.

En este sentido, hay que mencionar que el tópico poesía-pintura sirve para introducir el recurso exordial *ab adversarium persona*⁴⁴: vituperio al otro, los que hablan de oídas. Recurso que antecede a la inmediata autoalabanza, pues da lugar a la supuesta función informativa de Urdemalas como testigo de vista. Es por esta razón que, una vez establecida la oposición vista vs oído, utiliza la *auctoritas* de Virgilio, a manera de *magister dixit*, para con ello encarecer la segunda motivación de su relato: socorrer a los míseros cautivos en poder del Turco, debido a la empatía que como excautivo sólo él puede tener al respecto. Dicha empatía, a su vez, la exalta a través del símil⁴⁵ entre los avatares de los marineros y sus propias circunstancias. Símil con que enfatiza su condición de testigo ocular y excautivo:

Porque cierto es cosa natural dolernos de los que padecen calamidades semejantes a las que por nosotros han pasado. Como los marineros después de los tempestuosos trabajos, razonan de buena gana entre sí los peligros pasados, quién el escapar de Scila, quién el salvarse en una tabla, quién el dar al través y naufragio de las sirtes, otros de la ballenas y antropófagos que se tragan los hombres, otros, el huir de los corsarios que todo lo roban, así a mí me ayudará a tornar a la memoria, la cautividad peor que la de Babilonia, la servidumbre llena de crueldad y tormento, las duras prisiones y peligrosos casos de mi huida (Anónimo 2000: 89-90).

⁴³ Véase Lausberg pp. 20 y Azuastre pp. 73.

⁴⁴ Como fórmula proemial: “El *ab adversarium persona* [...] apunta al vituperio de la parte contraria y a quitarle la simpatía de parte del público” (Lausberg 1999: 252).

⁴⁵ Símil: “Consiste en realzar un objeto o fenómeno manifestado, mediante un término comparativo (*como* o sus equivalentes), la relación de homología, que entraña –o no– otras relaciones de analogía o desemejanza que guardan sus cualidades respecto a la de otros objetos o fenómenos” (Beristáin 2006: 96).

Como se observa, lo anterior imprime emotividad climática en una suerte de inflamada autoalabanza, misma que sirve tanto de recurso persuasivo como para encarecer el tema del cautiverio y la intención de socorrerlos. Esta segunda intención se explicita al final del prólogo:

Plegue a Dios omnipotente, Çésar invictísimo, que con el poder de Vuestra Magestad aquel monstruo turqueso, vituperio de la natura humana, sea destruido y anichilado *de tal manera, que torne en libertad los tristes christianos oprimidos de grave tiranía, pues ciertamente después de Dios en sólo vuestra Magestad está fundada toda la esperança de su salud. Hame paresçido dedicar este libro de las fatigas de los christianos cautivos a Vuestra Magestad*⁴⁶, que el mundo conosçe ser sólo aquél que puede y quiere dar remedio a estos trabajos, y esperamos que en breve lo hará (Anónimo 2000: 94).

Este pasaje aparentemente construye la relación emisor-receptor a modo de *exordio iudicem attentum parare*⁴⁷. Es decir, que sirve de intermediario entre el receptor (Felipe II) y el asunto del discurso (la situación de los españoles cautivos en Turquía). En consecuencia, de esta intención escritural deviene el encarecimiento de la causa del cautiverio, de la condición de testigo de vista y la fundamental importancia de contar la «verdad».

Asimismo, el protagonista desarrolla su condición de testigo ocular como uno de los tópicos fundamentales con que edifica lo verdadero frente a lo verosímil, al tiempo que se construye en la escritura frente al juez y al auditorio y crea la identificación emisor-receptor:

Aquel insaçiable y desenfrenado deseo de saber y conocer que natura puso en todos los hombres, Çésar invictísimo, sujetándonos de tal manera que nos fuerza a leer sin fructo ninguno las fábulas y ficciones, no puede mejor executarse que con la peregrinación y ver de tierras extrañas, considerando en cuánta angustia se enzierra el ánimo y el entendimiento que está siempre en un lugar sin poder extenderse a especular la infinita grandeza deste mundo (Anónimo 2000: 87).

⁴⁶ Las cursivas son mías.

⁴⁷ “El *iudicem attentum parare* [...] pretende (como todas las fórmulas proemiales [...] servir de intermediario entre el público (*auditor*) y el asunto del discurso [...] hay que echar mano de un golpe efectista que despierte su atención [del auditor] [...] En la literatura este efecto llamativo se consigue mediante el encarecimiento de que se trata de un asunto nuevo” (Lausberg 1999: 244-245).

Como se observa, se trata del tópico del *homo universalis*: el deseo del hombre de abarcar el conocimiento lo más que le sea posible. Mediante este recurso justifica las “supuestas” motivaciones de su narración: la importancia de informar. En otras palabras, puesto que el deseo de saber es inherente a todos, atrae la atención de los receptores y se granjea sus simpatías, tanto del receptor explícito, el rey, como de los lectores y oyentes, debido a que los incluye en esta idea universal⁴⁸. Además, dicho deseo sólo puede satisfacerlo un *homo viator*⁴⁹, Pedro de Urdemalas. Ello, puesto que su sabiduría se sustenta en el conocimiento adquirido en la peregrinación y recorridos por tierras extrañas, en oposición a las «fábulas y ficciones». Así, para reforzar la elaboración anterior recurre a la *auctoritas*:

y por esto Homero, único padre y autor de todos los buenos estudios, habiendo de proponer a su Ulises por perfecto dechado de virtud y sabiduría, no sabe de qué manera se entonar más alto que con estas palabras: [...] *Ayúdame a cantar ¡o musa! Un varón que vio muchas tierras y diversas costumbres de hombres* (Anónimo 2000: 88).

La cita, a primera vista, trae a colación el tópico de lo visto y lo oído que señala y exalta al *homo viator*. Empero, lo que subyace en este punto es el artificio que edifica la ironía. Así, tanto el desplazamiento discursivo de la ironía como la *imitatio* connotada en el tópico *Ut pictura poesis* funcionan como guiño para indicar la ficcionalidad de la obra. Es decir, ambos elementos, a través de un elaborado juego retórico, resaltan la autoridad de testigo de vista del protagonista y el verismo del mensaje que enuncia, pero en un contexto imitativo, como anuncia el tópico pintura-poesía. Un ejemplo de esta elaboración retórica

⁴⁸ Cabe apuntar que insertar ideas universales es uno de los recursos proemiales del *iudicem attentum parare*: “Entra también aquí la potenciación del objeto del discurso mediante el empleo de contenidos conceptuales amplios y, a ser posible, universales (respecto a la extensión temporal, local y frecuencial de la expresión proemial que sólo guarda una relación indirecta con el objeto del discurso) o por medio de la expresión de asombro, que a su vez induce también a los oyentes” (Lausberg 1999: 245).

⁴⁹ *El hombre viajero*: “Carácter itinerante del vivir humano, considerada la existencia como "camino", viaje o peregrinación”.

es la *prolepsis*⁵⁰ con que el protagonista anticipa la posible incredulidad del receptor ante los argumentos ya esgrimidos:

Y si para confirmar esto hay necesidad de más ejemplos, ¿quién puede con mejor título que vuestra Magestad como testigo de vista a quien este vistoso deseo tiene tan rindido, que en la primera flor de su jubentud (como en un espejo) le han representado y dado a conocer lo que en millones de años es difícil alcanzar, de lo qual España, Ytalia, Flandes y Alemania dan testimonio? Conosçiendo, pues yo, christianísimo príncipe, el ardentísimo ánimo que Vuestra Magestad tiene de ver y entender las cosas raras del mundo con sólo zelo de defender y aumentar la santa fe cathólica, siendo el pilar de los pocos que le han quedado en quien más estriba y se sustenta, y sabiendo que el mayor contrario y capital enemigo que para cumplir su deseo Vuestra Magestad tiene (dexados aparte los ladrones de casas y perros del hortelano) es el Gran Turco (Anónimo 2000: 88).

Lo anterior, en primera instancia, se presenta como un elogio al destinatario. Es decir, como parte de la *captatio benevolentiae*, utiliza el recurso *ab iudicum (auditorum) persona*⁵¹. El elogio, aunado a los epítetos «invictísimo César» y «cristianísimo príncipe», consiste en presentar al rey como el mayor *homo universalis* y *homo viator*, así como el gran cristiano único capaz de liberar Turquía. Igualmente, la pregunta retórica se establece como elogio mediante el símil entre Felipe II, Ulises y Homero. Sin embargo, a lo largo del diálogo, Urdemalas impone su autoridad como testigo ocular y refuta a quienes hablan de oídas poniendo como ejemplo precisamente a Homero:

Mata.- No creo haber habido en el mundo otro Dédalo ni Ulixes, sino vos, pues no pudo la prosperidad çegaros a que no mirásedes adelante.
Pedro.- ¿Ulixes o qué? Podéis creer como creís en Dios, que yo acabaré el quento, que no pasó de diez partes una, porque *lo de aquél dízelo Homero, que era ciego y no lo vio, y también era poeta*; más yo vi todo lo que pasé y vosotros lo oiréis de quien lo vio y lo pasó (Anónimo 2000: 252-253).

De esta forma, el elogio consiste en realidad en una *hiperoje*⁵²: alabanza hiperbólica con intención burlesca, misma que deja a Felipe II al nivel de un testigo de vista ciego y además poeta, por ende, mentiroso. Ello expresa tanto la burla a su sabiduría como la crítica

⁵⁰ Anticipación o prolepsis: “Figura dialéctica de pensamiento, “frente al asunto”, consiste en anticipar velada o explícitamente ciertos razonamientos espinosos o intrincados que favorecen al emisor o al receptor, con el fin de disponer el ánimo del oyente, el lector o el contrario, para conmooverlo y convencerlo con el posterior desarrollo del discurso” (Beristáin 2006: 53, 408).

⁵¹ Éste “consiste en el elogio del público (especialmente de su reconocida capacidad para juzgar), así como, en general, en la *delectatio* del público. En particular: El elogio del público ha de ponerse en relación con el asunto tratado [...] y ha de ser prudente y discretamente ponderado [...] A esto corresponde literalmente el elogio de aquel a quien va dedicado el libro (o de quien lo encargó)” (Lausberg 1999: 252-253).

⁵² Definición tomada de internet: <http://www.retoricas.com/2009/06/principales-figuras-retoricas.html>.

con respecto a la desatención del monarca al tema de los cautivos españoles en Turquía. Asimismo, revela que, bajo la capa de la ironía burlesca, la fórmula proemial relacionada con la crítica expresada en el *status* de la *quaestio* es la *iudicem attentum parare*⁵³ que parte de la persona y el desinterés de ésta.

En este caso, no me parece excesivo interpretar que la fórmula proemial connota, dentro de la ironía burlesca, la idea de un receptor (Felipe II) cuya disposición psíquica en torno al asunto turco es de fastidio y desinterés; que, en oposición a la idea del *homo universalis*, se trata más bien de un auditor mimado y de malos hábitos ante el conocimiento universal. Todo ello en conjunto, a mi juicio, engloba la crítica religiosa de corte erasmista que caracteriza la argumentación de Pedro y el desarrollo del diálogo en general.

Asimismo, no podemos dejar de lado que el mismo símil con Homero también se establece en relación con Urdemalas, y con ello sustenta su sabiduría y autoridad como testigo presencial. De este modo, establece la sátira inserta en el mundo de la risa, puesto que Urdemalas sutilmente desliza el juego ficcional. Vale decir, connota que él también es un poeta mentiroso que no vio nada de lo que nos va a relatar: como Ulises, es un viajero ficcional. Y es que, en realidad, no podíamos esperar menos de un satírico extraído del mundo folklórico-rufianesco como Pedro de Urdemalas o «Pedro de las malas artes».

⁵³ El público se muestra como inabordable debido a algún *taedium* [...] El *taedium* tiene su origen en el carácter intrascendente del asunto [...] o en la disposición psíquica del público desinteresado (*fastidium* producido por la saturación: Quint. 5, 14, 30), tal en el cansancio [...] en el aburrimiento, en los malos hábitos de un público mimado o excesivamente exigente, etc. (Lausberg 1999: 244).

CAPÍTULO IV: *DISPOSITIO*

4.1. *DISPOSITIO* GENERAL DEL VIAJE: *ORDO ARTIFICIALIS*

En el presente capítulo, el análisis se centrará en una revisión de la estructura general de la *dispositio* en *El Viaje de Turquía*, así como de su relación con las partes del discurso. Éstas últimas, más bien propias de la *inventio*, operan dentro de esta fase de elaboración textual en el diálogo del *Viaje*: *narratio*, *argumentatio* y *peroratio*.

Asimismo, en relación con el orden de las partes del discurso, cabe recordar, como ya señalé en el capítulo anterior, que *inventio* y *dispositio* en realidad son procesos simultáneos, puesto que “con gran frecuencia las ideas que suministra la *inventio* ya están connaturalmente vinculadas a determinadas partes del discurso” (Azuastre 2001: 69). Igualmente, también hay que poner de relieve que aunque la *dispositio*, en términos generales, “afecta a todos los elementos de la cadena del discurso, desde sus unidades mínimas de significado [...] hasta la estructura general de la pieza oratoria [...] la *dispositio* se centra en el análisis de los constituyentes mayores del discurso” (*Ibid.* 70). Por esta razón: “En el estudio de la *dispositio* los rétores clásicos se ocupan de la estructura de la pieza oratoria, no de la estructura de la obra literaria. Con todo, el análisis de la *dispositio* aplicado a la literatura es de todo punto pertinente” (*Ibid.* 70).

Así, con base en lo anterior, en el presente capítulo abordaré, de manera general, únicamente las fases que corresponden al desarrollo del marco dialógico: *narratio*, *argumentatio* y *peroratio*. Y, de manera particular, el análisis se centrará exclusivamente en la *narratio*. Lo anterior, debido a que son éstas las partes con que se edifica la estructura dialógica, puesto que, como ya hemos visto en el capítulo anterior, el *exordio* constituye un *excursus* fuera del desarrollo de la estructura de la obra dialógica ficcional.

En cuanto a la fase de elaboración textual que nos ocupa, el *Manual de retórica española* de Azuastre y Casas nos explica que aquélla tiene como finalidad estructurar las ideas que ha suministrado la *inventio*. Es decir, una vez que el orador ha encontrado las ideas en la *inventio*, debe proceder a ordenarlas “para que resulten más persuasivas” (Azuastre 2001: 69). Por tanto, se trata de “la fase elaborativa del discurso, que se ocupa de la organización de sus contenidos y que se denomina *dispositio*” (*Ibid.* 69). En otras palabras, Lausberg explica que se trata de “El orden de las ideas y pensamientos que hemos encontrado gracias a la *inventio* [...] orden tendente a las *utilitas* de la causa [...] Así, pues, la actividad desplegada por el *artifex* en la *dispositio* [...] tiene en el *opus* como resultado el *ordo*” (Lausber 1966: 368).

En cuanto a la función de esta fase elaborativa, la *dispositio* afecta el orden y la estructuración del número de las partes del discurso porque: “La función básica de la *dispositio* consiste en la distribución de un todo (por tanto, del conjunto del discurso, así como también de sus partes integrantes, *res* y *verba*)” (Lausberg 1966: 368). Es por ello que la distribución, explica Lausberg, “puede obedecer a dos motivos: energía e integridad” (*Ibid.* 368). Así, la energía “tiene como resultado la distribución del conjunto en dos miembros antitéticos” (*Ibid.* 368); y la integridad, por su parte, “tiene como resultado la distribución del conjunto en tres miembros” (*Ibid.* 368). Vale decir, en términos de Azuastre, la distribución del número de las partes del discurso (*exordio*, *narratio*, *argumentatio* y *peroratio*) tienden a desarrollar una estructura general, ya sea bipartita o bien tripartita. Y en ambas modalidades “cada una de las secuencias principales puede constar de subdivisiones” (Azuastre 2001: 71).

Con respecto al *Viaje de Turquía*, observamos que se trata de una disposición de integridad tripartita. Ello implica la existencia de un principio, un medio y fin en la obra.

De tal modo que el diálogo del *Viaje* se ajusta a la estructuración más frecuente del discurso oratorio, es decir, a la estructura que se acomoda a los moldes de la tripartición (Azuastre 2001: 73).

Asimismo, Azuastre y Casas explican que dicha tripartición del discurso consta de las siguientes partes: 1) *exordium*, parte inicial, 2) parte medial, que consta de dos elementos básicos: *narratio* y *argumentatio*, y 3) parte tercera y final, la *peroratio* o *conclusio* (*Ibid.* 73, 74). De esta manera, el esquema dispositivo tripartita describe la estructura de un planteamiento, un nudo y un desenlace. Sin embargo, estos tres elementos, a su vez, se distribuyen según las dos posibilidades básicas de la *dispositio*, mismas que atañen al orden del discurso: el *ordo naturalis*⁵⁴ y el *ordo artificialis*. Es decir, “Como es natural, el orador y el poeta tienen la posibilidad de alterar los moldes dispositivos preestablecidos por necesidades expresivas o por afán de brevedad” (Azuastre 2001: 74).

En *El Viaje de Turquía* encontramos una distribución del discurso que se corresponde con un *ordo artificialis*, orden que “supone la modificación del *ordo naturalis*. Teóricamente, puede manifestarse en la alteración del orden habitual de las partes del discurso (*exordio, narratio...*). Más común resulta, empero, que actúe sobre la *dispositio* establecida por naturaleza” (Azuastre 2001: 75). Así, se observa que la historia de los tres personajes de raigambre folklórica comienza con el pasaje del Camino de Santiago, pasaje que tiene como protagonistas a Juan de Voto a Dios y a Mátalas Callando, en un primer momento. En esta primer fase de la obra, conocemos las prácticas poco cristianas que llevan a cabo el mal clérigo, el pícaro y, en general, los peregrinos que transitan por la romería que se describe. De esta forma, observamos que es hasta la llegada de Pedro que a

⁵⁴ *Ordo naturalis*: “es un tipo de estructuración no marcada. Tiene lugar cuando se respeta una disposición establecida por convención [...] o fijada por la propia naturaleza –así, la sucesión histórica de los acontecimientos de un hecho determinado” (Azuastre 2001: 75).

través del diálogo nos enteramos por boca de los personajes de su pasado rufianesco y de las actividades que realizaban juntos en Alcalá de Henares, momento en que se separaron. Por tanto, es dentro de esta dinámica que Mata nos informa del tiempo que llevan sin ver al amigo: “Mata.- [...] Más ha de quatro años que os teníamos con los muchos, sin aver ya memoria alguna de vos” (Anónimo 2000: 214). Y más adelante, Juan da cuenta de las actividades realizadas antes y después de la partida de Urdemalas:

Juan.- Yo acabé de oír mi curso de th[e]ología, como me dexastes, en Alcalá, con la curiosidad que <me> fue posible. Y agora como me veis nos estamos en la Corte tres o quatro años ha para dar fin si ser pudiese a mis ospitales que hago (Anónimo 2000: 218)

Sabemos, entonces, que estudiaban juntos teología en Alcalá de Henares. Además, Pedro nos informa que la construcción del hospital de Juan está inconclusa desde antes de su partida y que ahora Juan se encuentra tratando de lucrar en la Corte con el mismo pretexto: el hospital. Es decir, Juan y Mata continúan en las mismas andanzas de lucro y corrupción en que Pedro los dejó cuatro años atrás. Incluso, Pedro y Mátalas llevan cronológicamente la historia de los tres pícaros aún más lejos, ello al sacar a colación los orígenes familiares de Urdemalas: hijo de Maricastañas, sobrino de Celestina, primo de barbero y sobrino de boticario. Así, al arraigarse en la tradición folklórica y literaria, los personajes nos presentan su pasado en el mundo rufianesco remontándolo hasta su infancia y juventud.

En esta misma dinámica conversacional, Pedro informa a sus amigos que fue cautivo en Turquía tres o cuatro años y que el hábito que lleva es una penitencia en agradecimiento a su salvación (Anónimo 2000: 235). Pero, sobre todo, los hace partícipes de su fe renovada. Todo ello es lo que da pie a que, como parte del contenido señalado por la *propositio*, se introduzca el relato autobiográfico de Urdemalas en relación con su

cautiverio y fuga. Relato autobiográfico que se desarrolla plenamente en la *argumentatio* a manera de *exemplum*⁵⁵.

Lo anterior constituye, en tanto *ordo artificialis*, un relato cuyo comienzo se presenta *in medias res*⁵⁶. Vale decir, comienza en el presente de la estructura dialógica: el encuentro en el Camino de Santiago. Durante ese pasaje y a la llegada a la casa de Juan de Voto a Dios, conocemos los antecedentes y pasado de los personajes. Posteriormente, se intercala el relato autobiográfico de Pedro en relación con sus años de cautiverio y fuga. Finalmente, se regresa al presente del diálogo y éste se va intercalando con el informe sobre la vida, costumbres y religión de los turcos. Todo ello hasta concluir el diálogo por el cansancio natural de la conversación del segundo día. Por tanto, podemos observar que el esquema dispositivo de tripartición del diálogo del *Viaje* se distribuye de la siguiente manera:

- i. *Narratio* y *propositio*: comienza por el “medio”; éste corresponde al tiempo presente del diálogo que comienza en el Camino Francés. A su vez, contiene los antecedentes de los personajes y su anterior vida de pícaros, es decir, el pasado del relato: el “principio”.
- ii. *Argumentatio*: continúa en el medio e intercala la narración autobiográfica de Pedro (cautiverio y fuga) dentro de la estructura dialogada. Asimismo, contiene el clímax de la obra: por un lado, en el presente dialógico debido a

⁵⁵ Es a partir de esta inserción de la autobiografía ficcional de Pedro, dentro del marco dialógico, que Marie-Sol Ortolá ha observado que *El Viaje de Turquía* está estructurado mediante “yuxtaposición de géneros, pues combina diálogo con autobiografía” (Ortolá 1983: 33). Lo anterior, con la finalidad de destacar las intenciones ideológicas del autor.

⁵⁶ “Frente a las manifestaciones del *ordo natural* [...] el *ordo artificialis* aporta una mayor carga de expresividad al discurso debido a su ruptura de la norma estructural establecida por naturaleza. Una de sus manifestaciones principales en la narración es el inicio del relato *in medias res*” (Azuastré 2001: 77).

la estructura argumentativa. Es decir, es el punto álgido de discusión y convencimiento entre los dialogantes. Y por otro lado, debido a la narración de las peripecias de Urdemalas, mismas que constituyen lo que Marie-Sol Ortolá ha señalado como una analogía de la alegoría clásica del descenso del héroe al infierno, cuya finalidad es encarecer el proceso de remisión espiritual del héroe⁵⁷.

- iii. *Peroratio o conclusio*: al final del diálogo del primer día, Juan de Voto a Dios y Mátalas Callando, ya convencidos, recapitulan lo aprendido durante la conversación y concluyen con la aceptación de la sabiduría que Pedro ha adquirido como testigo de vista. En el diálogo del segundo día, piden al maestro que relate la vida y costumbres de los turcos, para así concluir su aprendizaje y sacar más provecho del tiempo compartido con el ahora sabio compañero.

4.2. NARRATIO

Según el orden del discurso que señala la retórica clásica, esta fase de elaboración textual es la que sigue al *exordio* y comprende dos etapas: *propositio*⁵⁸ y *narratio*. En cuanto a la distinción de ambas, Lausberg explica lo siguiente:

Al *exordium* sigue ahora la participación (parcial) a los jueces del estado de la causa (que hay que demostrar en la *argumentatio*) [...] Esta comunicación se llama [...] *propositio* [...] Su fin es *proponere* [...] El nombre de [...] *propositio* se ha especializado [...] para indicar el breve resumen de la causa que se va a desarrollar, mientras que la comunicación más detallada [...] (*explicatio*) de

⁵⁷ Al respecto, Ortolá expone lo siguiente: “En el *Viaje*, el proceso de remisión de los pecados se desarrolla en un purgatorio simbólico, Turquía. La aventura espiritual se construye dentro de una alegoría clásica: el descenso del héroe al infierno. El protagonista desea reconquistar la palabra de Dios y volver a la fe de Cristo. En ultratumba el héroe recobra la vista. Luego sufre una serie de pruebas que lo inician a la vida del espíritu. Por fin alcanza la verdad y vuelve a la tierra reconciliado con Dios” (Ortolá 1983: 82).

⁵⁸ La *propositio*: “es el núcleo conceptual del contenido de la *narratio* [...] Este núcleo puede expresarse al final de la *narratio* como *propositio*, apareciendo ésta como resumen de la *narratio*; y con ello sirve también de introducción a la *argumentatio*” (Lausberg 1966: 296).

la causa se llama [...] *narratio* [...] La *narratio* es, pues, la exposición detallada, parcial, encarecedora, de lo que de manera ceñida y escueta se expresa en la *propositio*. A efectos de la exposición detallada se utiliza la participación de la materia en sus *elementa*: [...] *persona, causa, locus, tempus, materia y res* (Lausberg 1966: 262).

Vale decir, la *narratio*, como etapa de elaboración textual, contiene el momento de la *propositio*. Asimismo, Lausberg agrega que el encarecimiento parcial del contenido de la *narratio* se logra mediante los *modi y virtus* narrativos. De este modo, la *narratio*, tanto por su contenido como por el encarecimiento del mismo, constituye el fundamento de la *argumentatio* dentro del discurso. De ahí que su virtud principal es la *narratio probabilis*⁵⁹ (Lausberg 1966: 260-262). Por tanto: “Por su fuerza encarecedora la *narratio* puede concebirse como una *insinuatio* de gran vuelo” (*Ibid.* 261).

Al respecto, se observa que la *narratio* en el *Viaje* comprende, en primer lugar, desde el inicio del diálogo, la escena callejera en el Camino de Santiago, hasta el momento en que Pedro deja expuestas las mentiras de Juan con respecto a sus falsos viajes a Jerusalén. A ello le sigue la discusión en torno a la regeneración de Juan, a petición de Pedro, y la discusión en torno a cómo cambiar de vida sin exponer su honra pública y quedar como un mentiroso frente a su comunidad. Dicha discusión contiene el mensaje de renovación espiritual de Urdemalas y se cierra cuando Mátalas ofrece la solución: que Pedro les relate sus peripecias desde que fue tomado preso por el Gran Turco, su fuga y los lugares que recorrió, para que con dicha información Juan pueda dar información verdadera a sus feligreses. Éste segundo momento es el que comporta la *propositio*.

Como se puede observar, a lo largo de este breve pasaje se presenta un relato que no es continuo, pues durante el desarrollo de la conversación ésta se va interrumpiendo con

⁵⁹ La *narratio probabilis*: “Tiene como finalidad convencer (*persuadere*) al público de la realidad del contenido de la *narratio* [...] De lo que se trata es de alcanzar tal grado de verosimilitud (*narratio verisimilis*), que el convencimiento que de ella se desprende llegue a penetrar en el juez (*narratio credibilis*)” (Lausberg 1966: 283).

preguntas, digresiones y ejemplos que sirven como argumentos en la discusión entre los personajes. Ello implica una *narratio partitio*⁶⁰ (Lausberg 1966: 265). Así, la *partitio* permite que desde el inicio los personajes vayan poniendo sobre la mesa un amplio catálogo de temas: la hipocresía, la superstición de las romerías y las falsas reliquias, el lucro de los hospitales, la corrupción de los jueces, la ignorancia de Juan, el tema de “la opinión del vulgo”, etc. Dicho catálogo se nos presenta a manera de índice, ya que enumera los tópicos que se van a tratar en la *argumentatio* durante el diálogo del primer día, a propósito del relato autobiográfico de Pedro.

Lo anterior, en conjunto, se edifica como una *narratio* literaria en el diálogo del *Viaje*. Ello, puesto que este género de narración comporta la virtud de la *narratio probabilis* arriba expuesta. En *El Viaje de Turquía*, dicha virtud resulta evidente no sólo por el arraigo de los personajes a la tradición folklórica; además, como ya ha señalado la crítica, el *Viaje* se va edificando a base de textos ajenos que se resignifican en la escritura del autor anónimo. Es decir, ambos aspectos ficcionales tienen la finalidad de resaltar tanto la fantasía creadora del autor como la verosimilitud de la autobiografía de Pedro⁶¹. Así, el

⁶⁰ Con respecto a la *partitio*, Lausberg señala que ésta se encuentra ya en el *exordio*, o bien en la *propositio*; sin embargo, dentro de la distribución del discurso del *Viaje de Turquía* yo la ubiqué en la etapa que comprende propiamente a la *narratio*, no en la *propositio*. Asimismo, Lausberg la define en los siguientes términos: “es una enumeración a modo de introducción de los puntos que se van a tratar” (Lausberg 1966: 297).

⁶¹ En esta línea, Ortolá expone lo siguiente: “Dentro de este contexto crítico es difícil admitir que el *Viaje* sea una autobiografía pura y simple. Los personajes no son verdaderos. El autor construye la supuesta autobiografía a base de textos ajenos [...] para contar su historia verdadera. La autobiografía se intercala en un diálogo, inventando así, dentro de la ficción misma, otros destinatarios concretos y evidentes. La autobiografía no consiste en un monólogo dirigido hacia destinatarios implícitos, sino que se edifica en el terreno dialógico. Se crea, gracias a este hecho literario, una dialéctica discursiva que acaba por imponer el discurso autobiográfico como verídico” (Ortolá 1983: 33-34).

Al respecto también hay que destacar el trabajo de Encarnación Sánchez García, citado en el capítulo anterior, en relación con el parangón *Ut pictura poesis* y la intertextualidad en la obra: “es el diálogo como género específico el instrumento que permite al autor una relación activa y dialéctica con los textos que hablan de oídas de todo aquel mundo conocido y visto por él, y sólo por él. Sin embargo, esos textos que hablan de oídas no se desechan. Muy al contrario, sirven como material que constituye la *imitatio* múltiple y entran a formar parte del fresco creado por el autor; de ese fresco el autor reivindica la composición como obra propia, original” (Sánchez 1994: 455).

delectare de la obra edifica la verosimilitud, lo que pone de relieve el *persuadere* intrínseco al desarrollo del discurso.

Sobre esta base, hay que apuntar que de los subgéneros que distingue la narración literaria, narración de cosas y narración de procesos (Lausberg 1966: 263), el segundo es el que corresponde al *Viaje de Turquía*. Se trata, pues, de un proceso de renovación espiritual. En consecuencia, la narración de dicho proceso, debido a su grado de realidad determinado por su verosimilitud, se ubica dentro de la subespecie denominada *argumentum narrativo*: relato ficticio pero verosímil (pudo haber sido). Subespecie cuya materia o asunto tiene la virtud de la *narratio probabilis* y cuya finalidad es el *delectare* (*Ibid.* 264). En *El Viaje de Turquía*, dicha finalidad se construye a base de la comicidad, el lenguaje popular y del efecto de cotidianidad con que la mimesis conversacional encubre los temas conceptuales presentados en el índice de la *narratio* y desarrollados a lo largo del diálogo.

Por otra parte, el desarrollo de la *narratio* implica la presencia de la *virtutes* para llevar a cabo su correcta elaboración. En primera instancia, las tres virtudes principales, la triada ciceroniana, que recomienda la retórica clásica son: brevedad, claridad y credibilidad. Esta triada, asimismo, se presenta en función del *docere* y de la *persuasio*. La *persuasio*, a su vez, se construye en función de la verosimilitud de la *narratio probabilis*, como ya he señalado. Lo anterior, puesto que “La función que está al servicio de este fin último se llama *utilitas* [...] La *narratio verosimilis* se halla, pues, ordenada a la *utilitas*⁶²” (Lausberg 1966: 264). Estas tres virtudes, hay que agregar, forman una unidad y se presentan a lo

⁶² *Utilitas*: “es el interés parcial en la *persuasio* del juez, persuasión que se ha de alcanzar por medio de la *narratio credibilis* [...] *Utilitas* y *brevitas* imponen la omisión (*praeteratio*) de aquellas partes de la narración que son desfavorables al interés parcial; la *brevitas* impone además que se omita todo aquello que no favorezca positivamente ese interés” (Lausberg 1966: 275).

largo de todo el discurso, pero son fundamentales en la *narratio* como base de la *argumentatio* (*Ibid.* 268).

En segundo lugar, las *virtutes* pueden desarrollarse dentro de las siguientes categorías: *narratio brevis*, *probabilis*, *aperta*, *ornata*, etc. En el *Viaje*, observamos que el desarrollo de las *virtutes* tiene como resultado la construcción de una *narratio aperta*. En consecuencia, la brevedad, la claridad y la verosimilitud están estrechamente relacionadas con la cualidad conceptual e intelectual de la *inventio*; con el elemento persuasivo y probatorio de la *argumentatio*; y con el *ornatus*, mismo que se edifica a partir de la mimesis conversacional en la *elocutio*. Dicho en otras palabras, la *narratio aperta* o *perspicuitas*:

Pertenece en parte a la *inventio* [...], en parte a la *elocutio* [...] y en parte a la *pronuntiatio* [...] pertenece a la *inventio* en cuanto claridad conceptual (comprensibilidad intelectual respecto a la concepción, disposición y encadenamiento de las ideas), a la *elocutio* en cuanto a la claridad del lenguaje [...] y a la *pronuntiatio* en cuanto claridad de declamación o recitación (Lausberg 1966: 279).

De lo anterior se desprende, explica Lausberg, una división atendiendo a la *res* (ideas) y a los *verba* (*elocutio* y *pronuntiatio*) (Lausberg 1966: 279). En cuanto a dicha división, veremos en el siguiente capítulo cómo, a partir de los elementos de la mimesis conversacional, el personaje de Mátalas será el encargado de ir dando orden y estructura a la conversación a través de la selección e inserción de temas y tópicos, de manera que dicha estructura constituye también una especie de índice, no sólo en la *narratio*, sino a lo largo de todo el diálogo.

Ahora bien, en lo que se refiere a la división mediante la *res* (ideas), específicamente en la *narratio*: “La claridad conceptual (*narratio aperta*) se logra mediante el orden (*ordo*), la brevedad (*narratio brevis*⁶³) y la eficacia de las ideas (*narratio*

⁶³ En cuanto a la *narratio brevis*, Lausberg expone lo siguiente: “La *narratio aperta* y la *narratio brevis* se hallan estrechamente relacionadas [...] de suerte que la evitación de las faltas contra la *narratio brevis* [...] vuelven a recomendarse también al tratar la *narratio aperta*” (Lausberg 1966: 281).

*probabilis y ornata*⁶⁴)” (Lausberg 1966: 279). En este sentido, el *ordo* se encuentra íntimamente relacionado con la *narratio aperta*. Por este motivo, la *narratio aperta* también distingue entre orden natural y artificial (*Ibid.* 280).

Por lo tanto, podemos observar que el *ordo artificialis* y su división, señalados en el apartado anterior, se edifica a partir de la *narratio*. Así, en esta primera fase del diálogo, el comienzo *in medias res* se ubica en el primer diálogo en la calle, diálogo con que comienza la obra. El medio dentro de la *narratio* es el que encierra los parlamentos con que nos enteraremos del pasado de los personajes, y ello comienza a partir de la llegada de Pedro una vez que se ha dado el reconocimiento por parte de los amigos; el final de la *narratio* se presenta una vez que Mátalas propone que Urdemalas relate sus peripecias como solución al problema de Voto a Dios. De esta forma, la *propositio* se presenta como una introducción a la *argumentatio*.

Esta estructura, que se edifica a partir del *ordo artificialis*, tiene como consecuencia la cualidad de la *narratio partitio*. Cualidad que, como arriba expuse, constituye un índice de temas que en conjunto encierran la causa del mensaje erasmista del *Viaje*. Causa que se discutirá a lo largo del desarrollo de la *argumentatio* y la peroración.

Asimismo, la construcción de la *narratio*, en los términos en que la hemos definido, requiere de una estrategia retórica que implica el desarrollo de diversas figuras para edificar el discurso y la estructura de la obra. Para tal efecto, el autor anónimo utiliza cuatro

⁶⁴ En cuanto a la *narratio ornata* y su relación con la *narratio probabilis*, presentes en la *narratio aperta*, Lausberg expone que, en que tanto ésta tiene como finalidad el *docere*, ambas virtudes se dirigen a la inteligencia: es decir, al orden conceptual. Por ello, recomiendan los rétores clásicos evitar el empleo de los afectos (Lausberg 1966: 281). Sin embargo, añade que estas prescripciones en cuanto a los afectos: “por razones especiales (*movere*) pueden a veces dejar de cumplirse [...] Se puede, pues, mover los afectos, aunque con la extensión e intensidad propias de la *narratio*. Con el empleo de los afectos está relacionado el *ornatus* [...] la *oratio aperta* puede y debe ser *oratio ornata* [...] por ello también se permiten digresiones” (*Ibid.* 281). Esta virtud, *ornatus*, como ya he mencionado, será analizada en el capítulo siguiente.

recursos retóricos que resultan columna vertebral en la estructuración de la *narratio*: la *evidentia*, la *expolitio*, la *commoratio*⁶⁵ y la *praeteritio*⁶⁶.

Dichos recursos constituyen tres de las virtudes principales de la *narratio aperta*. En cuanto a la *evidentia*, como *virtus* y como figura afectiva⁶⁷, ésta consiste, *grosso modo*, en la descripción de objetos, lugares, conductas de persona, procesos, etc. Asimismo, dicha figura encuentra sustento en dos elementos primordiales: la creación de la fantasía por parte del autor y su condición como testigo de vista⁶⁸. En este sentido, Lausberg la define en los siguientes términos:

es la descripción viva y detallada de un objeto [...] mediante la enumeración de sus particularidades sensibles (reales o inventadas por la fantasía [...]). El conjunto del objeto tiene en la *evidentia* carácter esencialmente estático, aunque sea un proceso [...] se trata de descripciones de un cuadro que, aunque movido en sus detalles, se halla contenido en el marco de una simultaneidad (más o menos relajable). La simultaneidad de los detalles, que es la que condiciona el carácter estático del objeto en su conjunto, es la vivencia de la simultaneidad del testigo ocular; el orador se compenetra a sí mismo y hace que se compenetre el público con la situación del testigo presencial [...] El compenetrarse con la situación de testigo presencial [...] es un efecto de la mimesis [...]; la figura de la *evidentia* es, pues, un medio expresivo claramente poético (Lausberg 1967: 224-226).

En este sentido, observamos que desde el primer diálogo de la obra comienza a desarrollarse la *evidentia* a través de la *topografía* que Juan presenta del Camino de Santiago:

⁶⁵ *Commoratio*: “representa la mayor de las probabilidades de variación del lenguaje, y representa también el punto fundamental de los ejercicios retóricos relativos a la *expolitio* [...] La variación elocutiva en la repetición del mismo pensamiento persigue un fin encarecedor y emotivo [...] La figura se llama *commoratio una in res*” (Lausberg 1967: 246, 247).

⁶⁶ *Praeteritio*. Figura fundamental en la *utilitas* de la causa y la *brevitas* (en la *narratio*): La *praeteritio* “consiste en manifestar que se van a omitir ciertas cosas. Generalmente la manifestación va seguida de otra en el sentido de que el orador pasa inmediatamente a tratar otras cosas. La manifestación de que se quiere omitir ciertas cosas incluye el nombrarlas; a lo que se renuncia es a tratarlas con detalle. Si se trata de varias cosas, la *praeteritio* contiene una enumeración, esto es una *percusio*” (Lausberg 1967: 276, 277).

⁶⁷ Figuras afectivas: “Muchas de las figuras nacidas de encarecer el orador con el asunto [...] y, sobre todo, las figuras nacidas de encarecer el orador con el público [...] contienen afectos [...] Se valora, pues, como figura afectiva no la expresión natural de un afecto real, sino la manifestación fingida de un afecto por medio de recursos automatizados. Estos medios automatizados son, precisamente, las figuras [...] Se pueden enumerar como figuras fundamentalmente afectivas [...] la *exclamatio* [...], la *evidentia* [...], la *sermonicatio* [...], la *fictio personae* [...], la *expolitio* [...], la *similitudo* [...], la *aversio*” (Lausberg 1967: 223).

⁶⁸ En relación con la función de la *evidentia* dentro de la *narratio aperta*, Lausberg expone lo siguiente: “El encarecimiento evocador de la *evidentia* [...] puede asimismo considerarse como un posible fenómeno parcial de la *narratio aperta* [...] La *evidentia* [...] tiene en cuanto encarecimiento estrecha relación con la *commoratio* [...] en cambio lo contrario del encarecimiento es la *percusio* [...] sumamente concisa [...] Por lo demás, la *evidentia* es también un fenómeno de la *narratio credibilis*” (Lausberg 1966: 282).

Juan de Voto a Dios.- La más deleitosa salida y más a mi gusto <de> toda la çibdad y de mayor recreación es ésta del camino francés, ansí por la frescura de las arboledas como por gozar <de> diversidad de gentes, variedad de naciones, multitud de lenguas y trajes que el Señor Santiago nos da por huéspedes en éste su peregrinaje (Anónimo 2000: 186).

La *topografía* es uno de los medios del lenguaje del que dispone la *evidentia* para llevar a cabo tanto la fantasía creadora como la función de testigo ocular⁶⁹. Es decir: “El orador, antes de intentar sumergir al público en la situación de testigo ocular, debe poner, por decirlo así, al rojo vivo su fantasía creadora” (Lausberg 1967: 227). En *El Viaje de Turquía*, la condición de testigo ocular del narrador y la verosimilitud que ello brinda al diálogo ya ha sido exaltada y establecida en la Dedicatoria; pero ésta constituye un *excursus* discursivo cuyo destinatario “ficticio” es el Rey. Ahora, en el marco de la estructura dialógica, el narrador primero despliega su fantasía creadora en la recreación del pasaje del Camino francés: la descripción detallada del objeto mediante la topografía que ofrece Juan

⁶⁹ La *evidentia* tiene tres modos de expresarse a partir de la *imaginatio*: *persona*, *loco*, *tempo*. En este sentido, Lausberg agrega que “Incluyendo estos tres modos cabe distinguir los siguientes medios de expresarse [de] la *evidentia*: el detallamiento del conjunto del objeto [...], el empleo del presente [...], el empleo de los adverbios de lugar expresivos de la presencia” (Lausberg 1967: 228). Esta última también se utiliza “para dar a conocer (elogio, vituperio [...]) una persona mediante la descripción personal y la pintura de su comportamiento (por ejemplo, en una orgía [...])” (Lausberg 1967: 234). Y también para la descripción de lugares, a veces como digresiones, dentro de la *narratio*, a través de la figura de la *topografía*. En cuanto al **detallamiento del conjunto del objeto**, explica que: “El detallamiento o particularización del conjunto del objeto [...] es un producto de la vivencia de la fantasía [...] en el autor y, conforme a esto, tiene sobre el público un efecto realista” (Lausberg 1967: 228). Y en relación con **el empleo del presente**, expone lo siguiente: “El empleo del presente [...] incluso para objetos situados fuera del presente se llama *traslatio tempo* [...] Cabe señalar las siguientes particularidades en el empleo del presente en la *evidentia*:

1. El presente se utiliza para objetos que están en el presente [...];
2. El presente se usa para objetos que están en el pasado [...] Este empleo es propio de la *narratio* [...] hecha mediante *evidentia* “más clara” [...] “más verosímil” [...] El salto hacia el presente se facilita mediante fórmulas de prudencia como *videbar videre* [...];
3. El presente se emplea para objetos situados en el futuro [...] En cuanto se trata de procesos futuros, la *evidentia* aneja a ello puede subordinarse a la *narratio* [...] También la *evidentia*, futura por el contenido y presente por el lenguaje, suele facilitar la *traslatio temporum* mediante fórmulas indicadoras de prudencia [...] *videor...*” (Lausberg 1967: 231-233).

Finalmente, en lo que se refiere al **empleo de los adverbios de lugar**: “(y también de los radicales pronominales) expresivos de la presencia constituye un consecuente medio del lenguaje a disposición de la *evidentia*” (Lausberg 1967: 233). Hay que subrayar que estas tres características de la *evidentia*: detallamiento del conjunto del objeto, empleo del presente a través de fórmulas indicadoras y empleo de los adverbios de lugar, también son elementos constituyentes de la mimesis conversacional. Éstos, asimismo, son elementos lingüísticos estrechamente relacionados con el *ornatus*. Por tanto, veremos su desarrollo no sólo en la *narratio*, sino a lo largo de toda la obra a través de deixis, saltos, digresiones y los elementos teatrales de visualización imaginaria.

de Voto a Dios. De tal suerte que será hasta la llegada de Pedro, y su interacción en el marco de la conversación, que éste establezca su condición y autoridad como testigo de vista y cristiano renovado frente a los viejos amigos. Así, la topografía, que se presenta a partir de la fórmula *est locus*, en primera instancia, deviene en un marco espacio temporal que, como elemento de visualización imaginaria⁷⁰, presenta el cuadro estático: la imagen del Camino francés. Ello, en función de la fantasía creadora.

En segundo lugar, a partir de la descripción de las características del *locus*: “la frescura de las arboledas [...] diversidad de gentes, variedad de naciones, multitud de lenguas y trajes” (Anónimo 2000: 186), la topografía nos presenta la descripción de un proceso propio de una fiesta o solemnidad religiosa: el peregrinaje en el Camino de Santiago. Descripción que connota el contexto y el ambiente de la romería. Ello implica la introducción de la descripción de un proceso religioso. Dicho proceso, como arriba expuse, se enmarca dentro del *argumentum narrativo* de la *narratio* literaria.

En este sentido, Lausberg nos dice que la descripción de procesos es propia de la *evidentia*, como parte de la *narratio*. Además, explica que: “los relatos de procesos [...] encajan como digresión [...] en una *narratio* más amplia, especialmente aquellos en que un proceso colectivo enmarcador se puede resolver en una pluralidad de procesos particulares⁷¹ (Lausberg 1967: 227). De esta forma, la romería del Camino de Santiago es el

⁷⁰ La visualización imaginaria, como elemento teatral, es una de las categorías que Vian Herrero observa en el desarrollo de la mimesis conversacional. Categoría que es objeto de análisis, en el presente trabajo, como parte del *ornatus* de la *elocutio*; es decir, la base de la mimesis conversacional. Al respecto, hay que subrayar que la *evidentia*, como *virtus* de la *narratio aperta*, también se encuentra estrechamente relacionada con el *ornatus* y su función encarecedora: “Para la *narratio* la *evidentia* es una intensificación de las virtudes necesarias [...] de la “claridad” y la “verosimilitud”. Precisamente por rebasar la *evidentia* de lo necesario, forma parte del *ornatus* [...] Algunos consideran la *evidentia* como una *virtus narrationis*” (Lausberg 1967: 226, 227).

⁷¹ Tales procesos enmarcadores colectivos son los siguientes:

- i. Procesos de la vida laboral: edificación de una ciudad, corta de leña, aprovechamiento económico de la naturaleza y sentimiento de la naturaleza.
- ii. Acontecimientos bélicos: incidencias tumultuosas de una batalla.

proceso enmarcador que connota la situación espiritual de la España católica a la que dirige su crítica Pedro. Dicho proceso enmarca, a su vez, los procesos particulares de renovación espiritual de los personajes: 1) la autobiografía de Pedro que se va a relatar dentro de la *argumentatio*; y 2) el proceso al que están a punto de asistir Juan y Mata, a través de las enseñanzas que trae Pedro, como consecuencia del purgatorio simbólico que representa su experiencia como cautivo.

Por tanto, la *disputatio* que encierra la *argumentatio* comporta los procesos de renovación espiritual particulares: los de Juan y Mata en tiempo presente, así como la renovación espiritual de Pedro expresada en la autobiografía en tiempo pasado. Empero, el proceso enmarcador general se expone en la *narratio*. De esta manera, entre *narratio* y *argumentatio*, se expone y se desarrolla el mensaje erasmista, cuya crítica y enseñanzas ofrecen la solución al proceso enmarcador general, a través de la metáfora de los procesos ficcionales particulares. Así, el proceso se configura a través de la *evidentia*: la corrupción e hipocresía de la fe católica en la España del siglo XVI, simbolizados en la pintura del Camino de Santiago que expone la topografía. De esta forma, desde el principio, la *narratio* se va edificando como una base sólida de la *argumentatio*.

En este mismo sentido, el desarrollo de la *evidentia* continúa enriqueciendo la edificación del proceso a través de la descripción personal en torno a la conducta de los malos cristianos: tanto Juan de Voto a Dios, en lo particular, como los peregrinos que asisten a la famosa romería. Lo anterior, al mismo tiempo, va introduciendo el índice temático de la *narratio partitio* que se estructura en relación con el *ordo artificialis*.

-
- iii. Catástrofes naturales: una tempestad.
 - iv. Fiestas: bacanal y solemnidades religiosas.
 - v. Epidemias: la peste. (Lausberg 1967: 227).

Así, lo topografía da pie a que Mátalas exponga la pintura del comportamiento de los católicos que asisten al proceso religioso, ya que es Mata quien expresa la opinión negativa con respecto a la romería, en respuesta al entusiasmo con que Juan la describe: “Mátalas.- Como todas las cosas que debaxo de la luna están tienen su haz y embés, tampoco ésta se puede escapar, por donde yo la tengo poco en uso” (Anónimo 2000: 187). Ello es lo que da origen a la discusión entre ambos personajes y a la detallada pintura que Mata nos presenta del comportamiento de los católicos de su época. Por ejemplo, cuando se introduce el tema de los hospitales. Al respecto, Juan propone encerrar allí a todos los pobres, sin que ello implique, como explica Ortolá, que el tema del recogimiento de los pobres y de la caridad contemplen la cuestión de la beneficencia en términos socioeconómicos y espirituales, o bien que tome en cuenta el tema del ocio y el trabajo⁷²:

Juan.- *Mirad aquel* otro bellaco tullido, ¡qué regozijado va en su caballo y qué gordo le lleva el vellaco!, y esta fiesta pasada quando andaba por las calles a gatas ¡qué bozes tan dolorosas y qué lamentaciones hacía! El intento de ospital que hago en Granada es por meter todos éstos y que no salgan de allí, [sino que] se les den sus raciones. <Para esto son propios los ospitales y no los abían de dexar salir d’ellos sino como casa por carzel dándoles sus raciones> suficientes como se pudiesen sustentar (Anónimo 2000: 194-195).

Como se observa en este pasaje, la *evidentia* describe, a manera de pintura, tanto a la persona (el bellaco tullido o falso pobre) como su comportamiento. En este sentido, es de notar que la figura retórica se vale de dos recursos lingüísticos específicos: el verbo visual *mirad* y el deíctico *aquel*⁷³. Ambos recursos, en tanto función pragmática del lenguaje, exponen tanto a la persona como el espacio locativo y las acciones de los participantes. Asimismo, expresa el detallamiento del objeto a través del empleo de los adverbios de lugar expresivos de la presencia. Lo anterior, en conjunto, se presenta en tiempo presente, para

⁷² Véase la nota 20, página 194 en: Anónimo, *El Viaje de Turquía*. Ed. Marie-Sol Ortolá, Madrid: Editorial Castalia, 2000.

⁷³ Las deixis y los verbos visuales son dos de los elementos constituyentes del desarrollo de la mimesis conversacional que trataremos en el siguiente capítulo: la *elocutio*, a partir de la sistematización propuesta por Ana Vian Herrero, como se ha expuesto en el marco teórico.

situar un objeto que se encuentra en el presente del diálogo: “¡qué regozijado va en su caballo y qué gordo le lleva el vellaco!”. Y en tiempo pasado, para reforzar la descripción de su conducta: “y esta fiesta pasada quando andaba por las calles a gatas ¡qué bozes tan dolorosas y qué lamentaciones hazía!”. Ello, en sí mismo, encierra un cuadro general de los vicios y conductas: tanto la de los falsos pobres como la irresponsabilidad de Juan en relación con su propuesta de encerrarlos y mantenerlos ociosos. Finalmente, en esta construcción retórica, observamos que el ejemplo utilizado muestra la maestría de la pluma del autor anónimo, pues la construcción de la *evidentia* se da a través de sus tres modos de expresarse: *persona*, *loco* y *tempo*, mediante sus tres medios de expresión: 1) detallamiento del conjunto del objeto; 2) empleo del presente; y 3) empleo de los adverbios de lugar.

Asimismo, dicha descripción, en el marco de la *evidentia*, acaba de redondearse en boca de Mátalas, pues éste expresa su desacuerdo con la propuesta de Juan mediante un diálogo que se presenta a manera de *expolitio*⁷⁴:

Mata.- No lo digo por eso sino porque viéndose enzerrados todos se ahorcarían y buscarían maneras cómo se matar. ¿Luego pensáis que los más si quisiesen no ternían santas las llagas?

Juan.- ¿Por qué no lo hazen?

Mata.- Porque ternían enfermas las bolsas, las cuales ahora están bien aforradas. No ai hombre d'estos que un librico no traiga por memoria todas las cofradías, memorias, proçesiones, ledenías y fiestas particulares de pueblos para acudir a todos por su orden. Dezyd por amor de mí cuántas ferias habéis visto que en la çibdad ni sus derredores se hagan sin ellos (Anónimo 2000: 195, 196).

De esta suerte, ahora sabemos por boca de Mátalas acerca del comportamiento violento que el ocio provoca en estos falsos pobres, del profesionalismo con que lucran en las festividades religiosas y, además, que son parte de la cotidianidad de la ferias de varias ciudades. Todo ello, en conjunto, pone de relieve el tema de la hipocresía, la simonía y la mala práctica de la fe, como parte de la *res* a la que se dirige la *expolitio*.

⁷⁴ La *expolitio* consiste en: “pulir y redondear [...] un pensamiento (*res*) mediante la variación (*variatio*) de su formulación elocutiva (*verba*) y de los pensamientos secundarios (*res*) pertenecientes a la idea principal (*res*) [...] La figura consiste, pues, en insistir sobre el pensamiento capital expuesto. Cuando el pensamiento principal de la *expolitio* constituye el pensamiento central de todo el discurso, la figura recibe el nombre de *commoratio*” (Lausberg 1967: 245).

Sin embargo, la *expolitio* no se queda allí, sino que toca también la descripción de la conducta de las autoridades, con lo que introduce el siguiente tema: la corrupción de los jueces. Este tema también lo refiere Mata, al exponer la impunidad de la que gozan los falsos peregrinos:

Mata.- ¡Qué bien andada tenía la mitad del camino para los çient azotes que mereçia si el corregidor <lo> supiera hazer! Más ai algunos ministros d'estos que el rrei tiene para la justicia tan hipócritas en estos pequeños negocios que pensarían que pasaban gravísimamente en ello, aunque más acostumbrados estén a pasar casos más graves (Anónimo 2000: 198, 199).

Sobre esta base, observamos ya la pintura de las romerías de manera aún más panorámica: la conducta tanto de los falsos romeros que asisten a ésta y a la de otras ciudades, así como de las autoridades (los corregidores), y del propio Juan de Voto a Dios.

Asimismo, en esta misma línea, la insistencia de la *expolitio*, con respecto al nítido fresco arriba descrito, se va desarrollando a través de la persona de Juan de Voto a Dios. Así por ejemplo, el pasaje de la llegada de Pedro y la confusión lingüística en torno a las lenguas extranjeras sirve para poner de relieve la personalidad mentirosa de Juan. El cuestionamiento de Pedro en relación a que se gastan el dinero del hospital que tienen inconcluso resalta la corrupción del clérigo. Ello desemboca en la crítica de Urdemalas contra la vanidad y la suntuosidad de los hospitales: “las paredes de mármol y los vientres de viento” (Anónimo 2000: 219), pues los verdaderos necesitados preferirían “vino, carne y abasto” (*Ibid.* 219). En consecuencia, Mátalas acaba por relacionar explícitamente los vicios generales de la sociedad que han pintado con los vicios de Juan. Lo anterior, mediante el símil entre los falsos peregrinos extranjeros, vecinos del Camino francés, y el clérigo. Así, cuando Juan le pregunta cuál es la causa de sus conductas viciadas, éste responde: “Mata.- Que piensan que por ser su vezino <que> ya se le tienen ganado por

amigo, como vos que por tener el nombre que tenéis no es menester creer en Dios” (Ibid. 200).

A su vez, esta insistencia en la conducta de Juan, matizada con el lenguaje y la comicidad, tiene dos finalidades: 1) la *expositio* de los temas de la *narratio partitio*, y 2) mover y preparar los ánimos de los oyentes para encarecer la causa que será expresada por Pedro al final de la *narratio* y desarrollada a lo largo del diálogo. Dicha causa, a manera de repetición a partir de la figura de la *commoratio una in res*, la introduce Mátalas Callando al momento que pregunta a Pedro, según su experiencia como viajero, cuál es su opinión sobre las romerías. Urdemalas responde:

Pedro.- [...] luego si ubiese tantas Hierusalenes, y tantas cruces y lanzas y reliquias. <como estrellas en el çielo y arenas en el mar, todas ellas no valdrían tanto como una mínima parte de la hostia consagrada, en la cual se enzierra el que hizo los çielos, y la tierra, y a Hierusalem, y sus reliquias (Anónimo 2000: 232).

Hay que poner de relieve que este pasaje contiene los mismos temas que Juan y Mátalas ya habían expuesto: peregrinaje, adoración de las reliquias y el entendimiento de la fe. Sin embargo, en este pasaje se encierra la nueva perspectiva de Urdemalas al respecto de cómo vivir la fe de Cristo. Ello se encarece con la insistencia de Mata, pues inmediatamente pregunta ¿cuál es la mejor romería? De esta forma, tanto la insistente pregunta de Mata como la respuesta de Pedro constituyen la siguiente *commoratio* con que acaba de redondear y pulir el mensaje central de renovación espiritual: “Pedro.- los diez mandamientos muy bien guardados a maço y escoplo. Y estos sin caminar ninguna legua se pueden cumplir” (Anónimo 2000: 234).

Como se puede observar, la topografía, la *expolitio* y la *commoratio*, como figuras de la *evidentia*, van dibujando el proceso como una pintura al natural, lo que ya prometía el narrador desde la Dedicatoria. La primera figura lo hace mediante la descripción detallada

de objetos, lugares, personas y conductas. Las dos últimas, en tanto figuras de pensamiento, a través de la insistencia y repetición con que van puliendo y resaltando las ideas (*res*). Al mismo tiempo, dichos recursos retóricos colaboran en la estructura del *ordo* y de los temas que la *narratio partitio* propone para la *argumentatio*. Asimismo, lo anterior, en conjunto, encarece la *quaestio* central del mensaje erasmista que el anónimo autor expresa en voz de Pedro. Ello en función del *docere* y la *persuasio*.

No obstante, la *evidentia* también se vale de otros recursos retóricos en función de la organización de los temas que propone la *narratio partitio*. Tal es el caso de la *praeteritio*, figura *per detractionem*⁷⁵ que se va presentando en diferentes momentos de la conversación. Esta figura consiste en manifestar que se van a omitir ciertas cosas, por ello la manifestación va seguida de otra en el sentido de que el orador tratará inmediatamente otros temas. Así, “La manifestación de que se quiere omitir ciertas cosas incluye el nombrarlas; a lo que se renuncia es a tratarlas con detalle” (Lausberg 1966: 246, 247). Esto en función de la *utilitas* de la causa que se ha expresado, tanto en la Dedicatoria (*exordio*) como en la *narratio* a través de la *commoratio*, la *expolitio* y la *propositio*. Igualmente, dicha figura también opera en función de la *brevitas* de la *narratio*, lo que deviene una selección y organización de los temas, al servicio de la mimesis de la conversación.

Este recurso se pone de manifiesto, por ejemplo, cuando se introduce el tema de la “opinión del vulgo”. En ese momento, Juan le pide a Pedro que mude los hábitos extravagantes que porta, para que de camino al hospital eviten las habladurías de la gente, en caso de que lo vieran vestido de ese modo singular. La negativa de Pedro no se deja

⁷⁵ *Figurae per detractionem*: “La *detractio* está al servicio de la *brevitas* [...] En cuanto figura de pensamiento consiste en la omisión de ideas (*res*). Aparece como omisión intencionada y planeada en la *percusio* [...] y la *praeteritio* [...], y como omisión afectiva en la *reticentia*” (Lausberg 1967: 274).

esperar, puesto que dichos hábitos son una penitencia en agradecimiento por su salvación y su nueva vida:

Pedro.- Digan que de Dios dixeron; quien no le pareziere bien no se case connigo.

Mata.- Obligados somos a hazer muchas cosas contra nuestra voluntad y provecho por cumplir con el vulgo, el qual jamás disimula ni perdona cosa ninguna (Anónimo 2000: 215).

Como se observa, la negativa de Pedro provoca que Mata exponga la noción general de la época con respecto a la opinión pública. Sin embargo, ante la imposibilidad de convencer a Urdemalas, los tres prefieren esperar a que oscurezca, para poder llegar sin ser vistos. Es entonces que se introduce, de modo casi inmediato, la *praeteritio*:

Mata.- Por demás es apartarle de su propósito. Esa fue siempre su condición. Mexor es dexarle hazer lo que quiere. Él es amicissimo de nuevos trajes y ynvenciones.

Pedro.- *Hablemos en otra cosa* y sobre eso no se de más puntada. ¿Cómo estáis? ¿Cómo os ha ido en estos años? Las personas buenas las veo gracias a Dios. Verdaderamente no parece que ha pasado día ninguno por vosotros. Lo demás vaya y venga (Anónimo 2000: 216, 217).

Así, Mata y Pedro exponen tanto el tema como el propósito de abandonarlo, para no entrar en detalles. De este modo, el tema de la opinión del vulgo queda señalado en el índice, pero será hasta el desarrollo del diálogo que se abundará en él. Por su parte, la interrupción de Pedro marca el giro de la conversación. Los cuestionamientos seguidos en torno a la vida de los amigos, en el tiempo de su ausencia, dan el efecto de una *percusio*⁷⁶ contenida en la *praeteritio*. En este sentido, Lausberg explica que uno de los motivos por los que se utiliza la *praeteritio* es que el tema resulta desagradable (Lausberg 1967: 276, 277). Tal es el caso de la vestimenta estafalaria de Pedro y su relación con la opinión pública: es un tema que puede resultar desagradable por incomodar al viejo amigo recién llegado. No obstante, “su efecto sobre el público es tal que las cosas se retiran a un segundo plano sin importancia” (*Ibid.* 276, 277). Este efecto queda subrayado en dicho pasaje, pues el asunto de los hábitos se olvida e inmediatamente se pone de relieve el desarrollo del

⁷⁶ “Si se trata de varias cosas, la *praeteritio* contiene una enumeración, esto es una *percusio*” (Lausberg 1966: 246, 247).

siguiente tema. Así, la idea contenida en el siguiente tema se introduce a partir del cuestionamiento que, a modo de *praeteritio*, Pedro refiere a Juan y Mata: la crítica contra la vanidad y la suntuosidad de los hospitales: “las paredes de mármol y los vientres de viento”, de la que ya he hablado.

Podemos notar, entonces, que esta dinámica de selección y organización de los temas, a través de la omisión expresada por la *praeteritio*, se edifica, en general, en los momentos fundamentales en que la *narratio* va señalando el índice temático que expone la *partitio*. Otro claro ejemplo lo observamos en el momento en que se presenta la crítica contra las romerías. Como arriba expuse, Mata introduce el tema con la pregunta en torno a cuál es la mejor romería según Pedro. Ello desarrolla la *commoratio* con que Urdemalas expone y pule la materia: la estricta y honesta observación de los diez mandamientos. Sin embargo, la siguiente insistencia de Mátalas en torno al tema de las romerías es interrumpida por Juan:

Juan.- Quitese esta mesa y póngase silencio en las cosas de acá que poco importa la disputa. Sepamos de la buena venida y de la significación del disfraz y de la ausencia pasada y de la merced que Dios nos ha hecho en dexarnos ver (Anónimo 2000: 235).

En este sentido, la *commoratio* señala uno de los temas centrales que se discutirán en la *argumentatio*: la crítica contra la hipocresía de la fe católica. Asimismo, permite que Pedro exprese el mensaje erasmista de una manera más clara. Sin embargo, la *praeteritio* que introduce Juan interrumpe la exposición del asunto en el momento justo, puesto que su profundización detallada será función de la *argumentatio*. De esta forma, la *commoratio* sirve de base temática a la *argumentatio*, al tiempo que encarece la causa con el mensaje de Pedro sobre los diez mandamientos, lo que resalta la *persuasio* de la *narratio*. Por su parte, la *praeteritio* se presenta en función de la estructuración temática de la *partitio*. Además, resalta la fantasía creadora al darle realismo al marco conversacional, pues crea el efecto de

una conversación realmente acontecida, a través de la ruptura del discurso y el salto temático. Dicho en otras palabras: imita el ritmo de pensamiento desordenado de una conversación oral prototípica.

Por tanto, la *praeteritio* funciona en la organización del encadenamiento de ideas para introducir uno de los momentos fundamentales de la *narratio*: la discusión en torno a los falsos viajes de Juan a Jerusalén. Discusión que se origina a partir de la primera información que Pedro refiere en el diálogo sobre su cautiverio y aprehensión en Constantinopla:

Juan.- ¡Qué desgraciadamente lo contáis, y qué como gato por brasas! Pues ¿Quién os prendió? ¿O cuando? ¿O de qué manera? ¿Y cómo salistes? ¿Y qué nos contáis?

Mata.- Bien os sabrá examinar, que esas tierras mejor creo que las sabe que vos Juan <De Voto a Dios>, <que> como rrecuero, no haze sino ir y venir de aquí a Hierusalem (Anónimo 2000: 237).

Como se observa, el diálogo anterior constituye otra *praeteritio* que comporta una *percusio*. La andanada de preguntas con que Juan interroga a Pedro sobre su captura y fuga constituyen la *percusio* enumerativa que da pie a que Mátalas introduzca el tema de los falsos viajes del clérigo. Ello constituye una *praeteritio*, pues, aunque se expone el tema del cautiverio, éste se omite momentáneamente y se renuncia a tratarlo con detalle en ese breve pasaje de la narración, para así dar paso al interrogatorio con que Urdemalas expondrá a Juan:

Juan.- No cae hazia alla. Nosotros vamos por la mar de Veneçia, y esta postrera vez que vine fue por tierra.

Mata.- Pues ¿cómo os entendían vuestro lenguaje?

Juan.- Hablaba yo griego y otras lenguas.

Mata.- Como las de hoy.

Pedro.- ¿Quántas lenguas hai por tierra de aquí allá?

Juan.- No sé, a fe.

Pedro.- ¿Por qué tierras buenas viniste? ¿Por qué çibdades?

Juan.- Pasado me ha de la memoria.

Pedro.- Y por mar ¿adónde aportaste?

Juan.- ¿Adónde habíamos de aportar sino a Hierusalem?

Pedro.- ¿Pues entrabáis dentro Hierusalem con las naves?

Juan.- Hasta el mesmo templo de Salomón teníamos las áncoras.

Pedro.- Y las nabes ¿iban por mar o por tierra?

Juan.- No está mala la pregunta para hombre plático. ¿Por tierra van las naos?

Pedro.- En Gerusalem no pueden entrar de otra arte, porque no llega allá la mar con veinte leguas (Anónimo 2000: 237, 238).

Como se observa, aquí se recurre nuevamente a la *evidentia*. Es decir, el interrogatorio recrea, por un lado, la pintura del objeto (Jerusalén). De tal suerte que constituye otra topografía que, a través de las preguntas, va detallando la descripción del objeto: Jerusalén, una ciudad sin salida al mar. Y por otro lado, la *evidentia* también va describiendo detalladamente a la persona (Juan de Voto a Dios), a través de su personalidad mentirosa: las lenguas supuestamente conocidas, las ciudades recorridas y la topografía de la ciudad santa.

Asimismo, la comicidad del pasaje, el realismo conversacional de la *praeteritio* que introduce a la *evidentia* y el efecto encarecedor de ambas se presentan en función de la *utilitas* de la causa. Así, la *evidentia* recrea la fantasía creadora que refuerza la situación del narrador como testigo ocular. Con ello se establece la autoridad de la información del mundo visto por Urdemalas, en contraposición con la información que Juan de Voto a Dios remite de oídas y de información libresca. De tal manera, la *utilitas*, explica el manual de Lausberg, atrae al público hacia esa misma atmósfera (Lausberg 1967: 228). De este modo, se refuerza la verosimilitud de la obra en general y, especialmente, de la *narratio credibilis* como virtud de la narración literaria. Por otro lado, se presenta también en función de la *brevitas*, debido a que a través de la omisión que impone la *praeteritio* se favorece el encadenamiento de las ideas y se resalta sólo lo que es favorable a la causa.

Por ello, este pasaje resulta fundamental, pues introduce el mensaje central de la *narratio*, mismo que contiene la *propositio*. De esta forma, la verosimilitud de la *narratio credibilis* y la claridad con que la *brevitas* organizan los temas logran el efecto encarecedor.

Efecto que tiene como fin último la *persuasio* con que Urdemalas se gana el interés de los jueces: Mátalas, Juan y los oyentes del *Viaje*.

Es decir, una vez que ha puesto en evidencia las mentiras del clérigo, Pedro expone a sus compañeros que el cautiverio lo ha regenerado y les refiere la *propositio* que encierra el núcleo conceptual del contenido de la *narratio*:

Pedro.- [...] paresçíome que valía más la enmienda tarde que nunca, y esa fue la causa porque me determiné a dexar la oçiosa y mala vida, de la cual Dios me ha castigado con tan grande azote, que me le dexó señalado hasta que me muera. Dígolo por tanto Juan <De Voto a Dios> que ya es tiempo de alzar el entendimiento y voluntad d'estas cosas peresçederas, y ponerle en donde nunca ha de aver fin mientras Dios fuere Dios, y d'esto me habéis de perdonar que doi consejo un idiota a un teólogo.
Juan.- Antes es muy grande merced para mí y consuelo, que para eso no es menester theo[o]logías (Anónimo 2000: 239).

Vale decir, la *propositio* expresa, en voz de Pedro, el proceso de renovación espiritual que vivió el protagonista en el purgatorio simbólico que representa el cautiverio. Este proceso metafórico, a su vez, origina el proceso particular al que Pedro invita a Juan, al aconsejarle que ya es tiempo de levantar el entendimiento y regenerarse espiritualmente.

Por otra parte, es de notar que ésta es la primera vez que el clérigo abandona la reticencia y acepta el consejo del amigo: “Juan.- Antes es muy grande merced para mí y consuelo, que para eso no es menester theo[o]logías” (Anónimo 2000: 239). Es decir, el efecto encarecedor de los recursos retóricos, mismos que hemos analizado en la *narratio aperta*, han logrado que Pedro se gane el convencimiento de ambos compañeros mediante la *persuasio* (la *utilitas*). Esto ocurre a través de la *opinio*: recurso del *docere* que conduce al convencimiento de los jueces de la causa dentro de la *narratio* (Lausberg 1966: 285, 286). Sin embargo, hay que agregar que la aceptación de Juan de Voto a Dios, expresada en este ejemplo, es la última dentro de las etapas en las que se desarrolla la *opinio* a través de la *persuasio*. Es decir:

El convencimiento de los jueces (público) hay que lograrlo, pues, basándose en la *opinio* del mismo juez (público), como si se tratase de una cosa evidente que se deduce de esta *opinio*. Hay tres facetas

en la *opinio*: la *opinio* del juez (público) acerca del orador y cliente a quien defiende, la *opinio* del medio social general sobre nuestra causa y la *opinio* del juez (público) sobre nuestra causa [...] La *opinio* en que el orador está ante el público y la que trata de seguir o de asegurar con su discurso se llama *auctoritas* (Lausberg 1966: 286).

Al respecto, observamos que el primero en aceptar la autoridad de testigo ocular de Urdemalas es Mátalas Callando, desde el principio de la *narratio* y en reiteradas ocasiones. Así, por ejemplo, Mata opina lo siguiente de Pedro y su discurso: “Gran ventaja nos tienen los que han visto el mundo a los que nunca salimos. ¡Mirad cómo viene filósofo y cuán bien habla! Yo [por nosotros] juzgo lo que dize todo ser mucha verdad” (Anónimo 2000: 224). De esta manera, la opinión de Mata entraña, en primera instancia, la primera fase: la opinión acerca del orador. Asimismo, Mátalas como personaje folklórico, el pícaro decidor de verdades, representa justamente la opinión del pueblo ignorante (del vulgo). Es decir, expresa también la segunda fase: la opinión del medio social general sobre la causa. Y, finalmente, Juan de Voto a Dios, también personaje folklórico, representa al estamento que corresponde a la baja clerecía corrupta y alejada de la fe. Éste es el estamento al que dirige el mensaje el anónimo autor, pues es el bajo clero el que, en todo caso, puede generar la renovación espiritual del pueblo desde los púlpitos y a partir de la predicación, del mismo modo como se le propone a Juan De Voto a Dios en el marco de la ficción. Por tanto, la *opinio* favorable que éste expresa implica la tercera fase: la *opinio* del juez sobre la causa misma.

Dicho en otras palabras, Juan acepta favorablemente el contenido nuclear de la causa que expresa la *propositio*, la necesidad de enmendarse y renovarse espiritualmente, como una consecuencia lógica del discurso. La verdad no es asunto de teologías, como él mismo refiere, la verdad se sustenta en la autoridad de la experiencia vivida por Pedro: la condición de testigo de vista que fundamenta la palabra del cristiano renacido. De esta

forma, la *opinio* favorable sobre la persona del orador como testigo ocular, la del medio social sobre la causa y la del juez sobre la causa misma, edifican a la *opinio* y al discurso como *auctoritas*: la autoridad del testigo de vista dentro del marco de la ficción.

En conclusión, hay que poner de relieve la relación de los recursos retóricos de la *narratio aperta* con la *inventio* y la *elocutio*. En primer lugar, la *evidentia*, la *expolitio* y la *commoratio* se desarrollan relacionadas con la *inventio* debido a la claridad conceptual que otorgan al despliegue de temas. Así, el desarrollo de estas figuras, en conjunto con la *praeterito*, exponen los temas a manera de *explicatio* breve y clara. Es decir, brindan “comprensibilidad intelectual respecto a la concepción, disposición y encadenamiento de las ideas” (Lausberg 1966: 279). Lo que deviene una *narratio partitio* que expone el índice de temas a través de un *ordo artificialis*. Asimismo, la *evidentia* se relaciona con la *elocutio* a través de la *topografía*. Así, de la descripción de lugares y de la figura del *locus est* surge el elemento de visualización imaginaria en el que se desarrolla la participación de los dialogantes. Este elemento teatral realza el realismo de la fantasía creadora y, como ya he señalado en el marco teórico a partir de la propuesta de Vian Herrero, es un elemento constituyente de la mimesis conversacional.

Asimismo, en relación con la *praeteritio* hay que subrayar las rupturas y saltos en el discurso, puesto que, al irse entreverando con la *expolitio* y la *commoratio*, se organiza la selección de los temas. Así, la *praeteritio*, mediante los diversos recursos lingüísticos de los que se sirve, constituye también uno elemento con que se construye la mimesis conversacional, como ya expuse en el marco teórico. Por tanto, se puede afirmar que esta figura retórica tiene una doble función: estructural y ornamental. La primera ordena las ideas suministradas por la *inventio* para otorgar claridad conceptual a la *expositio* mediante la *brevitas*, pues, de hecho, al ser el Diálogo Humanista un género esencialmente docente,

la claridad intelectual con que presenta los temas está en función del *docere*. La segunda función está relacionada con la *elocutio*, ya que ésta, en tanto *ornatus*, estiliza y selecciona los temas con que se desarrolla la conversación, de tal suerte que, debido a los saltos y rupturas del discurso, brinda realismo conversacional al diálogo. Dicho en otros términos, otorga un efecto de realismo a la conversación dentro de la fantasía creadora, porque imita el ritmo de pensamiento de una conversación oral prototípica. Por último, la función elocutiva de la *praeteritio* se dirige a la *narratio probabilis: narratio verisimilis* y *narratio credibilis*. Así, en tanto imitación de una conversación realmente acontecida y su ritmo de pensamiento, tiene como finalidad “convencer (*persuadere*) al público de la realidad del contenido de la *narratio*” (Lausberg 1966: 283). Con ello alcanza tal grado de verosimilitud (*narratio verisimilis*), que el convencimiento que de ella se desprende llega a penetrar en el juez (*narratio credibilis*) (*Ibid.* 283). Vale decir, la función elocutiva se dirige al *delectare*.

CAPÍTULO III. *ELOCUTIO*: MÍMESIS CONVERSACIONAL EN *EL VIAJE DE TURQUÍA*

En el presente capítulo, el objetivo central será el análisis de los mecanismos que permiten al diálogo textualizado dar la apariencia de coloquio prototípico; mecanismos que crean el efecto de estar en presencia de una conversación realmente acontecida, en palabras de Ana Vian Herrero (Vian 1988: 173). Lo anterior, con la finalidad de mostrar que la mimesis conversacional constituye una manipulación retórica que, en tanto producto de la escritura y no de la producción oral, se expresa en la *elocutio*. No obstante, antes de comenzar el análisis, conviene retomar algunas de las propuestas expuestas en el marco teórico, para posteriormente relacionarlas con la teoría retórica, lo que en conjunto comprende la articulación discursiva de la *elocutio* en *El Viaje de Turquía*.

En primer lugar, siguiendo las ideas de Bustos Tovar, hemos definido la mimesis conversacional, en términos generales, como “una manipulación formal y discursiva” (Bustos 2001: 197), a la que se somete el diálogo, en función de restringir los rasgos del coloquio prototípico, para así delimitar y estilizar los tópicos, argumentos y la jerarquización de los personajes. Es decir, se trata de una manipulación a nivel del discurso y del lenguaje. Por tanto, a partir de dicha definición, es claro que nos encontramos en el terreno de la *elocutio*, etapa de producción textual que “se ocupa de los *verba* («exteriorización de las ideas por medio del lenguaje») [...] La *elocutio* suministra «el ropaje lingüístico» [...] *vestiré atque ornare oratione* [...] la materialización, la «encarnación» de las ideas” (Lausberg 1967: 9).

Vale decir, la elocución, a través del lenguaje, engloba tanto ornato como la exposición de las ideas. Esta última categoría es la columna vertebral de la estructura del tratado en los Diálogos Humanistas⁷⁷. Asimismo, dicha materialización del lenguaje se construye mediante los preceptos en que se clasifica la *elocutio*: los *verba singula* (palabras aisladas) y de los *verba plura* o *coniuncta* (palabras en conjunto o agrupadas en función sintáctica) (Lausberg 1967: 10). De esta forma, la materialización de las ideas en el diálogo no sólo traslada las ideas del tratado (la *res*) al lenguaje en forma de estructura dialéctico-mayéutica; además, produce el ornato en función de la imitación de la conversación oral prototípica. Así, ambas estructuras se imbrican, de modo que el ornato funciona como una pantalla bajo la que subyace la estructura dialogal del tratado, cuya tesis defiende el personaje portavoz de las ideas del autor. Ello es lo que deviene mimesis conversacional.

No obstante, la dificultad que presenta plantear la mimesis conversacional como resultado de la *elocutio*, en diálogos de corte satírico insertos en el mundo de la risa, estriba en que su modelo vivo es precisamente la conversación corriente; por tanto, imita tanto el ritmo de pensamiento del código oral como un registro lingüístico aparentemente popular. Lo anterior, en contraposición con la retórica formal, cuya formulación de los preceptos (*verba singula* y *verba plura*) tiene como objetivo conseguir una expresión perfecta: el *ars bene dicendi*, en correspondencia con la finalidad del discurso. Asimismo, dicha

⁷⁷ En relación con la confluencia de géneros en el diálogo, Giovanna Wyss expone que el diálogo, en tanto composición literaria, se ubica en una zona intermedia entre el tratado y el drama (poema). Por tanto, explica sus diferencias y confluencias, mismas que resumiré a continuación. En lo que respecta al tratado, el diálogo toma de este género su dinámica operatoria a través de la lógica: la problematización intelectual de las ideas. No obstante, la estructura del diálogo no es predominantemente intelectual, puesto que fusiona el elemento intelectual-dialéctico con el elemento afectivo del drama. Asimismo, expone también que, dentro de la estructura dialogal, el desarrollo y la problematización del argumento están directamente subordinados al razonamiento dialéctico, cuyo origen es la problematización de las ideas contenidas en la estructura del tratado. Lo anterior, a diferencia de la estructura del drama, género en el que el desarrollo del argumento está directamente subordinado a la acción, como acción de los hombres, según el principio aristotélico de la imitación (Wyss 2006: 13-15).

formulación se edifica a partir de dos categorías: a) la *latinitas* (virtudes gramaticales) y b) la tres virtudes retóricas: 1) *persicuitas* (claridad), 2) *aptus* (lo apto) y 3) *ornatus* (la ornamentación) (Lausberg 1967: 9-21). Sin embargo, aunque el desarrollo de la mimesis conversacional no contraviene las virtudes retóricas, es claro que un modelo basado en el coloquio prototípico no puede responder a la *latinitas*.

En este sentido, los mecanismos con que se edifica la mimesis de la conversación corresponden a la categoría del *vitium*⁷⁸: las licencias fuera de la *consuetudo*⁷⁹, compuestas por barbarismos y solecismos. Categoría que naturalmente se opone a las *virtutes*, pero que puede tolerarse no sólo como licencias, sino también como virtudes si cumple con ciertos requisitos (*Ibid.* 12, 21):

La condición radica en una función literaria de la propiedad considerada normalmente como *vitium*. La función literaria en cuestión es el *ornatus* o el *metrum* [...] Pero la función literaria ha de encontrar apoyo en la *auctoritas* [...] por tanto, en la tradición literaria (en el correspondiente género literario) [...] La *auctoritas* se apoya en la *ratio* [...] La *vetustas* (por ejemplo, en la diéresis *aquai*, que representa un arcaísmo eniano en el lenguaje poético [...] De esta suerte *virtus* y *vitium* se hallan muy cerca uno de otro, tan cerca que el diferenciarlos es cosa de un *iudicium* muy ejercitado (Lausberg 1967: 22).

Sobre esta base se puede afirmar, en primer lugar, que la mimesis conversacional cumple ambas condiciones: primero, su función literaria en el diálogo se encuentra en relación tanto del ornato (que, a nivel del registro lingüístico, da la apariencia conversacional e inserta el humorismo) como del desarrollo de las ideas sobre las que se

⁷⁸ Al respecto, explica Lausberg lo siguiente: “La *Latinitas* en cuanto *virtus* se opone al *vitium* contrario [...] que se llama, en los *verba singula*, *barbarismus* [...] y en los *verba coniuncta*, tiene el nombre de *solecismus* [...] El *barbarismus* tolerado con la condición de licencia se llama *metaplasmus* [...] y el *solecismus* permitido en esas mismas condiciones tiene el nombre de [...] = *figura*” (Lausberg 1967: 21).

⁷⁹ Como categoría de la *latinitas* y en relación con la norma recta del lenguaje, Lausberg explica que lo *consuetudo* se opone a la *auctoritas*: “«el uso que han hecho del lenguaje los autores de nota»” (Lausberg 1967: 20). Por el contrario, expone que “preferentemente hemos de utilizar aquellas formas (palabras, etc.) que por obra de los autores reconocidos han entrado en el uso corriente y general de la lengua” (*Ibid.* 20). Es decir, la *consuetudo*. Asimismo, agrega que “La norma decisiva es la *consuetudo* «el uso actual y empírico del lenguaje». Pero con ello no se alude al uso que la mayoría del pueblo hace del lenguaje, pues en el uso incontrolado que el pueblo hace del lenguaje así como en sus costumbres suelen introducirse frecuente y subrepticamente faltas y errores [...] Por *consuetudo* se ha de entender más bien el uso concordante que hacen los cultos del lenguaje” (*Ibid.* 21).

construye el tratado. Funciones que, asimismo, tienen su origen en dos tradiciones literarias bien definidas: 1) el diálogo clásico y su estructura dialéctica-mayéutica; y 2) la tradición literaria de la sátira menipea, el mundo de la risa, la cultura popular y los géneros celestinescos. Así, ambas tradiciones establecen la autoridad sobre la que se fundan los elementos con que se desarrolla la imitación del coloquio prototípico.

En segundo lugar, también podemos advertir que así como en la *latinitas* la *auctoritas* se apoya en la *ratio*, es decir, en la corrección gramatical fundamentada en la lógica (Lausberg 1967: 17), la mimesis conversacional, por su parte, en cuanto *vitium*, se apoya en una estructura contraria: no lógica. Es aquí en donde adquieren una importancia fundamental las propuestas de Ana Vian Herrero, quien explicó acertadamente el desarrollo del fenómeno, a partir de una «estética de la negligencia o del desorden», de «lo no lógico» en sus dos niveles: a) la estructura dialéctico-argumentativa; y b), la imitación retórica de la oralidad (estilización del lenguaje, elección del léxico y del registro de palabras, así como la apariencia de rapidez, sugerencia, digresión, etc., propias del ritmo de pensamiento de la conversación (Vian 1988: 175, 177), como ya habíamos anotado en el segundo capítulo.

En resumen, la manipulación formal y discursiva, en relación con el lenguaje y la intervención de los dialogantes da paso a la textualización del diálogo siguiendo el método de distensión e intensificación que propone Vian Herrero: «la estética del desorden». Ello es lo que otorga orden y disciplina a la estructura dialogal, aun cuando aparente lo contrario, ya que el autor preselecciona los temas; y a la vez, al nivel del lenguaje, proporciona la continuidad y la inmediatez escénica que proviene de diversos elementos, tanto narrativos como teatrales, a través de cierto grado de espectáculo y caracterización (Vian 1988: 174-176). Justamente, vale subrayar, dichos mecanismos, se puede afirmar,

implican el *vitium* que organiza y construye la mimesis conversacional, como resultado de la *elocutio*.

Finalmente, antes de dar paso al análisis, recordemos la sistematización propuesta por Vian y sus funciones: 1) dramatización e inmediatez escénica, 2) ilusión de intimidad, 3) familiaridad y distensión y 4) circunstancia y emotividad. La primera tiene como finalidad dar la idea de que la conversación que se lee transcurre ante los ojos del lector, a través de técnicas de visualización imaginaria, cuyas herramientas son los distintos tipos de acotaciones y la deixis. La segunda crea complicidad o secreto entre una parte de los interlocutores o entre uno de éstos y el lector, apoyándose en el aparte, el mutis y el monólogo. La tercera imita la lengua cotidiana y el ritmo de pensamiento del coloquio. Por último, la cuarta reproduce las circunstancias particulares, la emotividad o irracionalidad —lo no lógico—. Es decir, caracteriza a los personajes como individuos dialogantes, a través de la ideas (Vian 1988: 178-186).

La crítica especializada, desde la década de 1980 a la fecha, ya ha explicado el marco espacio-temporal como uno de los elementos característicos del género dialogado. Sin embargo, es Vian Herrero quien lo ha expuesto dentro de las técnicas de visualización imaginaria que componen el conjunto sistematizado de la mimesis conversacional. En este sentido, en *El Viaje de Turquía*, el desarrollo de este elemento es relativamente breve. Podríamos decir que se limita a enmarcar la conversación en los principios y finales de ésta. No obstante, a pesar de su brevedad, resulta de matices teatrales sumamente marcados. Así, la visualización imaginaria no se limita únicamente al tiempo y al espacio, sino que se enriquece con la ambientación; con el uso humorístico del lenguaje, constantemente salpicado de ironías, sugerencias y alusiones; con la presentación de los personajes en sus distintos polos de emotividad y en relación con su carácter; así como en función del juego

de relaciones entre los personajes, mismo que va más allá de la estructura maestro-discípulo. Cabe agregar, dicho juego de relaciones es el que determina como individuos a los dialogantes.

Lo anterior se observa desde el principio de la obra. En el primer diálogo, Juan de Voto a Dios establece el espacio mediante el adverbio de lugar (la deixis): “La más deleitosa salida y más a mi gusto de toda la çibdad y de mayor recreación es *ésta*⁸⁰ del camino francés” (Anónimo 2000: 189). Una vez señalado el espacio, pasa a la descripción del ambiente: la frescura de las arboledas, la diversidad de gentes, de lenguas y de modos de vestir, en fin, el alboroto. Sin embargo, dicha ambientación se constata no sólo en la descripción de Juan, sino que se afirma en la inmediatez escénica un poco más adelante, cuando Juan le pregunta a Mátalas qué tacha le pone al camino francés. El pícaro responde:

Mata.- No me la iréis a pagar en el otro mundo ansi Dios me ayude.

Juan.- *Si no habláis más alto este aire que da de cara no me dexa oyr.*⁸¹

Mata.- Digo que es gran trabajo que por todo el camino a cada paso no abéis de hablar otra palabra sino «Dios te ayude». Verdaderamente como soi corto de vista aquel árbol gru[e]so y sin ramas qu’está en medio del camino todas las vezes que paso junto a él pensando que me pide le digo Dios te ayude (Anónimo 2000: 189).

El primer diálogo de Mátalas constituye, por un lado, una alusión irónica que recrimina a Juan su carácter hipócrita como clérigo a manera de chiste y pulla; y por otro lado, se presenta como el tipo de aparte entreoído⁸² por el otro personaje (un aparte entre

⁸⁰ Las cursivas son mías.

⁸¹ Las cursivas son mías.

⁸² Aparte entreoído: Gustavo Illades explica, en un trabajo sobre la *actio* en *Celestina*, la correspondencia entre la lectura “entre dientes” instruida por Proaza y los apartes entreoídos. Correspondencia, agrega, advertida por Marcel Bataillon. Así, la lectura “entre dientes” implica, por un lado, la “técnica articuladora sin la cual *La Celestina* se volvía confusa para el auditorio, ya que su función es diferenciar del resto del discurso los numerosos apartes entreoídos” (Illades 2002: 19). Y, por otro lado, se trata de una manera coloquial del habla popular: “hablar «entre dientes» era una costumbre social reprobable y, por lo tanto, apropiada a las hablas hipócritas, resentidas y rebeldes de criados, prostitutas y alcahuetas” (*Ibid.* 21).

Por otro lado, el aparte entreoído “es el dicho por un personaje a su interlocutor de tal manera que éste lo entreoiga sin entenderlo, pues el contenido del aparte es indecoroso. Suele suceder en *Celestina* que el interlocutor demanda un habla comprensible, lo cual propicia la ratificación de las palabras del primer locutor, esta vez decorosas pero hipócritas” (*Ibid.* 19). Asimismo, Illades agrega que el aparte entreoído es un recurso que proviene del arte histriónico, desde de los comediantes latinos (Plauto y Terencio), y cuya finalidad es

dientes); con ello se crea la complicidad y simpatía entre Mátalas y el lector, debido a que también define el carácter del pícaro y su gusto por decir verdades. El aparte, como se observa queda confirmado con la explicación última de Mátalas. Sin embargo, la repuesta de Juan, «este aire que da de cara no me dexa oyr», alude nuevamente al espacio abierto del camino de Santiago y al ambiente ruidoso que no le permite escuchar el murmurar del compañero. De esta forma, podemos observar cómo el elemento teatral-espacial (la visualización de la escena) se apoya en el humorismo del lenguaje (la alusión irónica) y, especialmente, en el recurso del aparte, al tiempo que define el carácter de ambos personajes. Ello, con la finalidad de otorgar a la escena los matices de familiaridad y de ilusión de intimidad que caracterizarán el desarrollo de la conversación.

Es en este mismo sentido que inician las conversaciones del primer y segundo día: con la presentación del tiempo y del espacio. En el inicio del primer día, observamos cómo, ante la petición de Mátalas para que Pedro instruya a Juan con su historia de cautiverio y fuga, Urdemalas señala el tiempo en el que está aconteciendo la conversación a través de una acotación descriptiva: “Lo que yo podré hacer es que, *pues ya el sol se quiere poner*, esperemos a que sea de noche para no ser visto y entonces entraremos en vuestra casa y holgarme he dos días” (Anónimo 2000: 216). Asimismo, la inmediatez del tiempo no sólo se indica como tiempo presente, sino que además se va señalando el transcurrir de las horas durante la conversación. Así, Mátalas interrumpe la discusión sobre los hospitales con otra

“pronunciar el habla encubierta y cuchicheante” (*Ibid.* 20). Es decir, el aparte entreoído está estrechamente relacionado con la *pronuntiatio*. Así, a diferencia de Bataillon, quien observa una finalidad moralizante en este tipo de apartes, Illades Aguiar observa que el aparte entreoído conlleva una finalidad histriónica y humorística, dentro de la dinámica de la lectura vocalizada (*Ibid.* 25-26).

En el caso del *Viaje de Turquía*, la función del aparte entreoído conlleva una doble función: 1) es un rasgo de oralidad residual dirigido a la lectura vocalizada, en el sentido, arriba citado, que señala Gustavo Illades; y 2) su función dentro de la mimesis conversacional: se trata, por un lado, de una imitación humorística del habla popular, el habla cuchicheante o habla entre dientes, arriba expuesta; y, por otro lado, funciona dentro de los elementos de visualización imaginaria con que se construyen el espacio y la inmediatez escénica.

acotación descriptiva: “Mata.- Mejor será que nos vamos, que ya hace oscuro y yo quiero ir delante para que se apareje de zenar” (*Ibid.* 226, 227). Lo anterior crea el efecto de presenciar la conversación en tiempo real; efecto que se refuerza con la construcción y la disposición del espacio escénico una vez que llegan a casa de Juan:

Juan.- ¿N’os parece que tengo grande subsidio en tener este diablo acuestas?

Pedro.- No, pues ya le conoçéis; lo mejor es darle libertad que diga, quizá por eso dirá menos.

Juan.- Yo quiero tomar vuestro consejo si lo pudiere acabar con mi condiçión. *Esta es la puerta, avajad un poco la cabeza al subir de la escalera*⁸³.

Pedro.- ¡Vendito sea Dios por siempre jamás, que *ésta es la primera vez que entro en casa hartos días ha! Buena cuadra está ésta por çierto.*

Juan.- Para en corte rrazonable.

Mata.- Pues mejor la podríamos tener sino porque no varrunten nada de lo que pasa.

Juan.- *Badajear y a ello.*

Mata.- Sus [*sic.*] padre frai Pedro, que ansí os quiero llamar, lo asado se pierde. *Manda tomar esta silla y rruin sea quien dexare bocado d’esta perdiz* (Anónimo 2000: 227).

En este pequeño fragmento se puede advertir cómo el autor anónimo del *Viaje* articula las diferentes herramientas de la mimesis de la conversación para presentar el espacio con que darán comienzo el relato y el diálogo del primer día. En primera instancia, la pregunta de Juan y la consecuente respuesta de Pedro funcionan en dos sentidos: primero, la intervención de Juan se presenta como elemento de familiaridad y distensión, mismo que pone de relieve las pullas entre el clérigo y Mátalas, lo que además los retrata como personajes obstinados y discutidores, dentro del juego de relaciones que realza las circunstancias emotivas, más allá de las funciones dialógicas. Asimismo, la respuesta de Pedro deja sentada la autoridad de la condición de maestro que éste ya ocupa dentro la estructura dialogal. Es decir, expresa tanto la familiaridad de la relación de amistad afectiva, en el juego de relaciones, como la estructura mayéutica maestro-discípulo.

En segundo lugar, se establece también como una acotación enunciativa que, al disociarse de la acción dialógica (la discusión sobre los hospitales), subraya implícitamente el desplazamiento corporal de la acción de los personajes: han llegado a la casa del clérigo.

⁸³ Las cursivas son mías.

Así, Juan introduce la acotación descriptiva que señala las coordenadas del lugar: «Esta es la puerta»; señalamiento que precede a la acotación enunciativa que, a través de la orden y de los verbos de movimiento “bajar” y “subir”, indican el desplazamiento de los personajes: su entrada a la casa: «*avajad* un poco la cabeza al *subir* de la escalera».

En tercer lugar, observamos la acotación descriptiva en la respuesta de Pedro: «¡Vendito sea Dios por siempre jamás, que *ésta es la primera vez que entro en casa hartos días ha! Buena cuadra está ésta por çierto*». Acotación que exalta la actitud emotiva del personaje, después del largo tiempo de peregrinaje, a la vez que encuadra el espacio mediante la deixis «ésta» que señala el interior de la casa; ello refiere tanto el desplazamiento (la culminación de la entrada) como la descripción de la suntuosidad del lugar. A dicha intervención le siguen, nuevamente, las pugnas entre Juan y Mata, aderezadas con el lenguaje popular refranescos, «badejear»⁸⁴, para finalmente dar paso a la intervención de Mátalas: «*Manda tomar esta silla y/ rruin sea quien dexare bocado d´esta perdiz*». Esta acotación funciona como descriptiva, dado que encuadra la disposición espacial de los objetos y la comida que visten la escena, y al mismo tiempo tiene función enunciativa, ya que a través de la orden marca el desplazamiento a la siguiente acción: la cena.

Asimismo, dentro de la recreación del espacio encontramos también los recursos discursivos que delinear la caracterización de los personajes con mayor riqueza literaria. Este es el caso de la entrada a escena de Pedro, cuyo aspecto extravagante obliga a Juan a interrumpir la discusión sobre las romerías que sostenía con Mata:

⁸⁴ Marie-Sol Ortolá explica el término en la nota 96 de su edición: “hablar mucho y neciamente”. Y agrega el refrán popular: “No curéys de dar (dezir) más badejadas”. Véase: Anónimo. *El Viaje de Turquía: Diálogo de Hurdimalas y Juan de Voto a Dios y Mátalas Callando que trata de las miserias de los cautivos turcos y de las costumbres y secta de los mismos haciendo la descripción de Turquía*, ed. Marie Sol-Ortolá, Madrid: Castalia, 2000.

Juan.- Pues la mejor invención de la comedia está por ver. Ya me marabillava que ubiese camino en el mundo sin fraires. *¿Viste nunca al diablo pintado con ávito de monje?*
Mata.- Hartas vezes, y quasi todas las que le pintan es en ese ávito, pero vivo, ésta es la primera. *¡Maldiga Dios tan mal gesto!*⁸⁵ (Anónimo 2000: 203).

En este ejemplo, la intervención de Juan de Voto a Dios tiene una doble función: primero, en cuanto acotación enunciativa que se disocia del discurso, visualiza la presencia de Pedro en la escena mediante el verbo «ver»; y segundo; como acotación descriptiva, que retrata el aspecto del personaje, gracias al mismo verbo. A ello se suma la acotación descriptiva de Mata, que además del atuendo extravagante, describe también la gestualidad imponente y malencarada de Urdemalas. No obstante, el dramatismo y la inmediatez escénica no se reducen sólo a la visualización; a lo largo del pasaje, el encuentro va creciendo en emotividad y humorismo, gracias al juego de las lenguas extranjeras que usa el protagonista. De modo que el pasaje llega a su punto climático con el reconocimiento del amigo en medio de la confusión:

Mata.- *¡Hideputa el postre! ¡Chireleison, chirie eleison. Bien decía yo que éste era el diablo. ¡Per signum crucis atrás y adelaante!*
Juan.- *Esperadme, hermano, ¿dónde vais? ¿qué ánimo es ése?*⁸⁶
Mata.- *No os digo nada. Ruin sea quien volviere la cabeza. En aquella ermita si quieres algo.*
Juan.- *Tras nosotros se viene. Si él es cosa mala no puede entrar en sagrado. En el humilladero le espero. Y si es diablo, ¿cómo decía cosas de Dios?*
[...]
Pedro.- *Soi muy contento si primero me dais sendos abrazos. Nunca yo pensé que tan presto me pusierais en el libro del olvido. Aunque me veis en el ávito de peregrino, no es ésta mi profesión.*
Mata.- *¡O, más que felicissimo y venturoso día, si es verdad lo que el coraçón me da!*
Juan.- *¿Qué es, por ver si estamos entrambos de un parecer?*
Mata.- *¡O poderoso Dios! ¿Este no es Pedro de Urdemalas, nuestro hermano?* (Anónimo 2000: 210, 211).

La comicidad de la escena, dada en principio por la confusión de las lenguas extranjeras, se eleva, además, gracias al juego chusco del desplazamiento escénico que se enuncia: una suerte de persecución. Ello se hace patente mediante las acotaciones enunciativas, esta vez con el uso del verbo de movimiento «ir»: «¿dónde vais?» con que

⁸⁵ Las cursivas son mías.

⁸⁶ Las cursivas son mías.

Juan evidencia la huida de Mata; el pícaro, por su parte, señala la ermita a la que se dirige a través de la deixis espacial, el demostrativo «aquella»; y, finalmente, Juan hace evidente que él también huye y Pedro va detrás de ellos con la acotación enunciativa «Tras nosotros se viene». Asimismo, el juego espacial se enriquece en comicidad con las expresiones de un registro coloquial popular (altisonancias). Ello, además de aludir a la lengua hablada y sumado a la confusión de las lenguas extranjeras, retrata a los personajes a través del diálogo como personajes tanto jocosos como ignorantes, con ello se imprime familiaridad y amenidad al tono del diálogo y se resalta la circunstancia de emotividad, esta última con el objetivo de comenzar a caracterizar a los personajes como individuos dentro del juego de relaciones que se imbrica con la estructura maestro-discípulo.

Como ya he señalado, la recreación del espacio, de la mano con los demás elementos, sirve para enmarcar: los principios requieren de este elemento, entre otras cosas, para involucrar al lector en la convención, ya sea de asistir a una conversación que transcurre ante su presencia, o bien de estar frente a la transcripción de una conversación realmente acontecida. En este mismo sentido se presentan el final del primer día y el principio del diálogo del segundo día. Pero hay que añadir que, en el primer caso, las referencias al espacio, tiempo, desplazamiento y actitud de cansancio de Juan y Mata, así como las alusiones a la condición hablada, vienen acompañadas de la reflexión de los discípulos, que ya han sido convencidos por el maestro con su mensaje erasmista de renovación espiritual⁸⁷. Se trata, pues, de un descanso que brinda un espacio de reflexión en

⁸⁷ Final del diálogo del primer día:

“Juan.- ¿No os parece que es obligado a quien tanto debe, que aquella disputas preguntaba por él, respondía por él, prestábale lenguas con que diese razón de sí, sacábale del brazo en los golphos del mar?”

Mata.- Todos somos obligados a quererle por quién Él es sin intherese, quanto más no hai hora ni momento que no nos hace mil merçedes. ¿No miráis el orden y conçierto con que lo ha contado todo?”

torno a la jornada, tanto para los personajes como para el lector; y, a la vez, es un recordatorio de la condición oral-conversacional que el texto recrea, pero cuya intensidad disminuye una vez iniciado el intercambio dialógico, en lo que respecta a la teatralidad espacial-temporal.

Sin embargo, la mimesis conversacional no se limita a este elemento. El desarrollo dialogal, es decir, la intervención, va enlazando los temas que estructuran la obra y con ello los personajes son los encargados de otorgarle un cierto orden a la conversación, lo que a su vez caracteriza a los personajes como individuos en la esfera de un diálogo coloquial. Para este fin, la memoria y el olvido desarrollan una función indispensable, como tópico que sirve de nexo a la estructura. Veamos algunos ejemplos.

En primer lugar, cuando Pedro acepta la petición de Mátalas respecto a relatar su aventura viajera, para con ello instruir a Juan, Urdemalas pone como condición evitar rupturas, saltos y digresiones que dispersen su memoria:

“Pedro.- [...] más antes de que comience os quiero hazer una protesta, porque *cuando contare algo digno de admiración no me cortéis con el hazer milagros*, y es que por la libertad que tengo, que es la cosa que más en este mundo amo, *sino plegue a Dios que otra vez vuelva a la cadena*” (Anónimo 2000: 248).

El hincapié de Pedro, en relación con el valor de la memoria dentro de la esfera conversacional, es una alusión a la condición hablada no formalizada del encuentro. Condición intrínseca del coloquio prototípico de la que es consciente el protagonista y que pone de relieve para evitar que se obstaculice la secuencia informativa de su relato, lo que provocaría dejar temas importantes fuera de la discusión a causa del olvido. Asimismo, el orden lo establece Mátalas, con la misma finalidad: “Pedro.- No sé por dónde me

[...]

Juan.- Haora durmamos que es tarde.

Mata.- Yo estoi tan desvelado que no sé si podré, pero porfiaré a estarme en la cama hasta las diez, como Pedro, que no le dexaremos estar dos días solo” (Anónimo 2000: 617, 619).

comienze./ Mata.- Yo sí, del primer día, que de allí en adelante nosotros os iremos preguntando” (Anónimo 2000: 249).

No obstante, el deseo de orden secuencial no se cumple, pues las digresiones y rupturas se hacen presentes como parte del elemento de familiaridad y distensión que, entrelazado con las circunstancias de emotividad, expresan lo no lógico. En esta misma línea, podemos observar cómo el recurso de la memoria, en ocasiones, también funciona en boca de los otros personajes para con ello introducir los temas que son de su interés. Por ejemplo, una vez que han entrado en la casa de Juan, éste interrumpe la conversación coloquial en torno a la cena y dice: “*Una cosa se me acuerda* que os quise oír replicar, cuando hablábamos de los hospitales y *habíaseme olvidado*” (Anónimo 2000: 230). Esta intervención implica una acotación enlazada con la argumentación, cuyo objetivo es fungir como nexo entre las distintas partes del diálogo: el diálogo callejero y diálogo de sobremesa en casa de Juan; así la acotación introduce el discurso de Pedro contra el lucro de los hospitales, uno de los temas medulares de la crítica del *Viaje*. Más adelante la misma dinámica digresiva se vuelve a poner de relieve, cuando la plática sobre los peregrinos y el tema de la hipocresía de los cristianos cautivos en Turquía deriva en la discusión en torno al refrán «la pobreza no es vileza» que contradice Urdemalas. Ante tal circunstancia, Mátalas, quien generalmente sirve de Memoria a Pedro, interviene:

Mata.- *Razonablemente nos hemos apartado del propósito a cuius causa se comenzó*⁸⁸.

Juan.- No hai perdido nada por ello, porque aquí nos estamos para volver, que también esto ha estado exçellente.

Pedro.- *¿En qué nos quedamos, que ya no me acuerdo?*

Mata.- En el cuento de la sortija y la enemistad que os tenían los otros (Anónimo 2000: 279).

Como se observa, la primera intervención de Mata rompe con la digresión anterior, lo que expresa el desorden de la conversación y distiende la discusión en que estaban

⁸⁸ Las cursivas son mías.

inmersos. Ello es signo inequívoco del valor conversacional, como explica Vian Herrero (Vian 1988: 185). Por su parte, Mátalas y Pedro, nuevamente a partir del tópico memoria-olvido, formulan la acotación enlazada que retoma el orden de la conversación y los regresa al cuento de la sortija.

Un caso similar se presenta cuando el protagonista está narrando cómo se negó a la petición del Sinán Baxá de convertirse al Islam. En esta primera parte del relato de la negativa a la conversión, Mátalas lo interrumpe: “Mata.- *Gran deseo tenía de preguntar sobre eso*, porque an venido por acá algunos rrenegados diciendo que por fuerza los an hecho ser moros o turcos” (Anónimo 2000: 322). La primera frase en cursivas implica una reformulación del tópico memoria-olvido: es un “ya que tocas el tema recordé algo que quería preguntar”. El tópico aquí funciona también como una acotación enlazada que introduce otro de los temas medulares: el de la hipocresía de los españoles cautivos que se convierten por interés. Ello implica una digresión en el relato del martirio y esclavitud que vivió Pedro a causa de la ira del Baxá ante su negativa, relato al que volverán más adelante. Asimismo, dicha acotación igualmente exalta las circunstancias de emotividad dentro del juego de relaciones de los dialogantes, puesto que caracteriza a Mátalas como dialogante-individuo curioso, que impaciente interrumpe para desahogar sus dudas. Esto en conjunto con las demás características del personaje descritas en este análisis.

Así, a lo largo del diálogo, encontramos esta fórmula, tanto a manera de enlace como en función de resaltar el tono conversacional. En el relato de la historia del judío que acompaña a Pedro en el cautiverio que le impone el Sinán Baxá, por ejemplo, el tópico memoria-olvido se expresa como una muy breve interrupción en el hilo narrativo: “Pedro.- [...] En fin, como tamboritero andaba muy acompañado)... No sé qué me iba a decir./ Mata.- Lo que os dijo el judío quando se acabó la paciència./ Pedro.- ¡Ha dize. «¡Ánimo»

ánimo, gentil hombre...” (Anónimo 2000: 336). Esta breve ruptura resulta una alusión a la condición hablada, misma que implica una llamada o recordatorio de que se trata de una conversación coloquial. Recordatorio destinado a implicar al lector y hacerlo cómplice de la charla, al tiempo que reafirma la función de Mátalas: servir de memoria a Pedro para llevar o bien recomponer el orden de los temas.

Lo anterior demuestra el procedimiento retórico que selecciona y estiliza los temas, al tiempo que da la impresión de desorden y espontaneidad. Ello tanto por el orden aparentemente ilógico o irracional como por el juego de relaciones entre los personajes, las alusiones a la condición hablada, los saltos, rupturas, el registro lingüístico coloquial-popular, los chistes, las ironías y las pullas entre los personajes. De manera que todo ello, en conjunto, imita el ritmo de pensamiento y el desarrollo tropezado y aleatorio de una conversación oral prototípica.

Esta dinámica resulta más notoria en el diálogo del primer día debido a la emotividad de la narración autobiográfica de Pedro y porque ésta es la fase en que Urdemalas, en tanto maestro, convence a los compañeros de redimir su fe mediante su mensaje. En el diálogo del segundo día, sobre la vida y costumbres de los turcos, los mecanismos analizados se centran en la estilización y delimitación de los temas a través de los rasgos de selección, orden y alusión a la condición hablada. De este modo, el efecto de inmediatez escénica y de emotividad se reduce en favor de la estructura pregunta-respuesta, volviendo más informativa esta parte del diálogo, en relación con el del primer día. No obstante, dichos elementos, en el conjunto de la obra, devienen una mimesis conversacional generalizada en las distintas etapas de la obra.

CONCLUSIONES

A lo largo del presente trabajo hemos analizado el desarrollo de la técnica de la mimesis conversacional dentro de un marco teórico-histórico concreto: el comienzo de la cultura escritocéntrica y de la autosuficiencia de la escritura, ya capaz de imitar retóricamente la oralidad viva en el texto. Es sobre esta base que el análisis se ha centrado en revisar la manipulación retórica-discursiva con que el autor anónimo del *Viaje* construye un diálogo textualizado, argumentativo y estilizado que se presenta como si tratase de una conversación oral prototípica realmente acontecida.

Lo anterior ha implicado un análisis retórico formal que nos permitió observar el fenómeno en su doble función, persuasiva y ornamental (ornato y captación). Asimismo, desde la retórica, en conjunto con los elementos propuestos por Vian Herrero, hemos podido observar el proceso de selección y estilización de las intervenciones de los dialogantes, su función al interior del diálogo, así como la organización temática procedente de la estructura del tratado y expresada en la mimesis conversacional.

En cuanto al análisis exclusivamente retórico, la investigación nos mostró diversos elementos que destacan la construcción intelectual de la obra desde la *inventio*. En esta fase de producción textual, el análisis destacó el programa de reformatión erasmista expresado por el protagonista a través de la construcción irónica. Es decir, elucidamos el desplazamiento discursivo a partir del cual el narrador se dirige a su interlocutor (el rey Felipe II), para deslizar connotativamente la sátira heterodoxa que encierran su mensaje y sus verdaderas intenciones.

Asimismo, dentro de esta misma fase, observamos también la importancia del tópico *Ut pictura poesis* desarrollado a partir del postulado de Simónides: la pintura es una poesía muda y la poesía es una pintura que habla. De este modo, en el análisis pudimos observar, en primer lugar, la red de ideas que constituyen la disputa del parangón pintura-poesía. Así, dentro de este entramado conceptual, y dentro de la tónica histórica, elucidamos la crítica que el protagonista desliza connotativamente contra las imágenes religiosas, las falsas reliquias y el culto exterior de la fe. Todo ello, dentro de la construcción irónica del tópico, constituye una de las primeras pistas en torno al programa ideológico erasmista del *Viaje*. En segundo lugar, el estudio del parangón nos condujo al análisis del concepto de *imitatio* inserto en el tópico. Ello nos ha permitido reflexionar en torno a la ficcionalidad de la obra, en tanto imitación de un modelo tomado de la naturaleza, pero que no es la naturaleza misma, pues sólo selecciona los elementos que más le convienen para construir armónicamente la imitación. Por tanto, es en este sentido que se destaca la importancia del habla contenida en el tópico, pues la conversación prototípica es el modelo de la naturaleza que sutilmente refiere Urdemalas.

Así, con base en lo anterior, hemos ubicado la verdadera *quaestio* de la crítica erasmista que contiene la ironía. Ello, a diferencia de Encarnación Sánchez García, quien sostiene que la *materia* central del diálogo es la función informativa que denotativamente expone el tópico *Ut pictura poesis*. Tópico que, reitero, realza tanto la verosimilitud del mensaje de Urdemalas como el concepto de *imitatio*. Este último es el que sutilmente anuncia que presentará la transcripción de una conversación realmente acontecida, dentro de la cual relatará la verdad sobre el problema de Turquía. De ahí la promesa de “pintar al bibo”, no sólo la información sobre los dominios del Gran Turco, sino una pintura que habla: la mimesis conversacional de los dos días en compañía de Juan de Voto a Dios y

Mátalas Callando. De esta manera, la mimesis conversacional, como producto de la *elocutio*, se corresponde con los *velos* de León Batista Alberti, o bien con los *galanos velos* de Eugenio de Salazar. Es decir, es el ornamento que arroja las ideas y el mensaje moralizante en función del *delectare*.

Por otra parte, en los dos últimos capítulos abordamos la manipulación discursiva con que retóricamente se edifica la mimesis conversacional. Así, el estudio de la *dispositio* nos permitió elucidar la organización y función de las diferentes figuras retóricas de la *narratio aperta* dentro de la estructura del *ordo artificialis*.

En este sentido, la importancia del análisis estriba en subrayar y elucidar la estrecha relación entre la *inventio*, la *narratio aperta* y la *elocutio* (el *ornatus*). Es decir, con base en esta relación pudimos observar cómo la *narratio aperta* toma las ideas suministradas por la *inventio* y las ordena y estiliza ornamentalmente, para con ello lograr una mayor claridad intelectual. Vale decir, se analizó cómo se organizan las intervenciones de los dialogantes a partir de la *expositio*, la *commoratio* y la *praeteritio*, en consonancia con el principio de desorden aparente de la «estética de la negligencia». De este modo, vimos que las repeticiones y los saltos temáticos imitan retóricamente la sintaxis dislocada y el ritmo de pensamiento del coloquio oral prototípico, al tiempo que se va edificando el índice temático de la *narratio partitio*.

Asimismo, observamos también cómo este proceso discursivo se desarrolla en conjunto con ciertas figuras, como la *evidentia* y la topografía, cuya finalidad ornamental es presentar, de manera realista, la pintura del espacio, la temporalidad y la caracterización y presencia de la persona (los caracteres). Este desarrollo retórico, como ya he apuntado, se relaciona con la *elocutio* en función del elemento de visualización imaginaria expuesto por Vian Herrero. Así, del mismo modo que en la propuesta de Vian, la *evidentia* y la

topografía se apoyan en el uso de deixis, adverbios de lugar, adverbios de tiempo, etc., de modo que otorgan matices de teatralidad y realismo a la fantasía creadora en la que se desenvuelve el diálogo de la *narratio*.

Como se puede apreciar, el análisis de la *narratio aperta* nos permite comprender la construcción de la mimesis conversacional en una de sus dos facetas: la retórica persuasiva. Ello, puesto que presenta el índice temático que se desarrollará plenamente en el diálogo de la *argumentatio*, pero arropado por la ornamentación propia de la *elocutio*, misma que imita la oralidad viva y su ritmo de pensamiento en un contexto humorístico. Ello es lo que otorga tanto la verosimilitud en la que se sustenta la función persuasiva como la claridad intelectual a la que se dirige el *delectare*.

Asimismo, en lo referente al capítulo dedicado a la *elocutio* pudimos estudiar el mismo mecanismo de selección temática, así como la imitación de la lengua oral prototípica, pero ahora a partir de los diversos elementos propuestos por Vian Herrero. Así, el análisis partió de observar cómo los mecanismos que propone Vian constituyen el *vitium* a partir del que se edifica la mimesis de la conversación, puesto que, a diferencia de la *virtus* que se basa en la corrección gramatical, la técnica de la mimesis conversacional se basa en un lenguaje popular, en la oralidad prototípica y su sintaxis dislocada, y cuya autoridad se fundamenta en la tradición literaria de los géneros celestinescos, el mundo de la risa y la sátira menipea.

De esta manera, el análisis abarcó no sólo la selección y organización argumentativa, sino que se extendió a los elementos teatrales con que se construye el elemento espacio-temporal, a la imitación de registros lingüísticos (chistes, pullas y lenguaje popular), así como a la caracterización y función de los dialogantes al interior de la obra.

En cuanto al marco espacio-temporal, el análisis resaltó las diversas funciones de las acotaciones descriptivas y enunciativas: 1) presentar el espacio ante los ojos de los lectores y oyentes del *Viaje*; 2) indicar el tiempo en que transcurre la conversación para crear así el efecto de estar frente a una conversación que transcurre en tiempo real; y 3) caracterizar a los personajes en sus distintos polos de emotividad. Asimismo, observamos también que este elemento se enriquece con el uso de deixis y verbos de movimiento que sugieren una especie de movimiento escénico dentro de un contexto humorístico, lo que refuerza la ilusión de intimidad y familiaridad.

Por otra parte, dentro del elemento espacio-temporal, agregamos otro tipo de aparte que no contempla la propuesta de Vian: el aparte entreoído. Este aparte, como vimos, funciona en tres niveles dentro del *Viaje*: 1) refiere el ambiente del espacio (la romería); 2) al nivel del lenguaje, imita el habla popular cuchicheante o entre dientes (propia de rufianes, prostitutas y alcahuetas); y 3) caracteriza a los personajes: la hipocresía de Juan de Voto a Dios y los romeros, así como la tendencia picaresca de Mátalas a decir verdades y su función crítica frente al clérigo.

Asimismo, como anotamos, el elemento espacio-temporal funciona en *El Viaje de Turquía* para enmarcar los principios y finales de la conversación: principio y final del diálogo del primer día y principio del diálogo del segundo día. Es decir, se trata de breves alusiones a la espacialidad, la temporalidad y a la condición oral-conversacional que refuerzan el realismo del diálogo. No obstante, en la mayor parte de la obra son más generalizados los elementos de la mimesis conversacional cuya finalidad se dirige a la imitación de la sintaxis y el ritmo de pensamiento de la conversación oral prototípica. En consecuencia, estos elementos son los que tienen una función de ordenamiento y estilización de los temas, las intervenciones y las funciones de los dialogantes.

En consecuencia, el análisis puso de relieve la función de los saltos y las digresiones, mismos que, en tanto alusiones a la condición hablada no formalizada, refuerzan el valor conversacional dentro del contexto imitativo retórico. Así, frente a dichas rupturas del discurso, observamos también el desarrollo de las acotaciones enlazadas. Éstas, como vimos, tienen la finalidad ya sea de introducir un nuevo tema a la discusión o bien de retomar el hilo de otro que quedó inconcluso anteriormente. De este modo se comprende que las intervenciones y la introducción de los diversos temas obedecen a un proceso de orden y selección organizado por el autor desde la escritura, con la finalidad de desarrollar argumentativamente los temas que resaltan el mensaje erasmista del cual es portavoz el personaje protagonista.

En este sentido, el tópico memoria-olvido atraviesa el desarrollo del diálogo como un elemento de ordenación temática, al tiempo que refuerza también el realismo conversacional de la obra. Es decir, no sólo implica una alusión a la condición hablada y al ritmo de pensamiento propio de la oralidad viva, sino que organiza la función de los personajes dentro de la discusión. De tal suerte que, en términos generales, es Mátalas el encargado de servir de memoria a Pedro para así ir tejiendo el hilo temático del diálogo. Asimismo, esta dinámica basada en el tópico memoria-olvido se equipara con el índice temático propuesto en la *narratio partitio*. Por lo tanto, en la *argumentatio*, el desarrollo pleno de la *partitio* queda a cargo de Mátalas y Pedro en sus funciones de maestro y discípulo: el maestro, a partir del olvido, da lugar a que la curiosidad de sus interlocutores introduzca nuevos tópicos, lo que da diversidad temática al diálogo; y, por su parte, Mátalas Callando, como discípulo y al servir de memoria, va hilvanando la estructura temática, de modo que ningún tema quede en el tintero.

En resumen, dicho ordenamiento argumentativo entreverado en las rupturas del discurso, en conjunto con las alusiones a la condición hablada y los distintos registros lingüísticos populares que presenta la obra, es lo que en términos generales imita la sintaxis dislocada de la oralidad prototípica y su ritmo de pensamiento. Ello es lo que implica la estética de la negligencia y de lo no lógico. Es decir, la *ratio* de la mimesis conversacional en el diálogo textualizado.

Finalmente, con base en lo anterior podemos concluir, en primer lugar, que el ideal valdesiano “escribo como hablo” se desarrolla en la mimesis conversacional sólo hasta cierto punto, puesto que en realidad no se trata de la transcripción de una conversación oral prototípica real. Es decir, en tanto manipulación retórica y discursiva imita el ritmo y la sintaxis de la oralidad viva, pero al mismo tiempo obedece a una selección y discriminación de temas en función del mensaje central, así como a una organización de las intervenciones. Ello implica, a su vez, una distensión y aceleración de la conversación cuando ésta pudiera resultar lenta o aburrida, como señala Ana Vian, lo que no sucedería en una conversación oral prototípica.

No obstante, a diferencia de Vian Herrero, Gómez-Montero y Jaqueline Ferreras, en este análisis pudimos apreciar que la mimesis conversacional no implica un paso de la oralidad a la escritura, ni un proceso que muestra las técnicas de enseñanza orales. Ello puesto que no se trata de técnicas de producción del texto oral, aun cuando en muchos casos las deixis, apartes y acotaciones sirvan para la vocalización ante un auditorio. Es decir, la función primordial de estos elementos con que se edifica la técnica de la mimesis conversacional en el Diálogo Humanista es crear el efecto de estar frente a una conversación realmente acontecida. Así, este efecto no sólo refuerza el realismo y la verosimilitud de la obra, sino que encubre y matiza la estructura de tratado que subyace al

interior del género dialogado. De ahí que su función primordial es la organización estilística y argumentativa del diálogo textualizado en un contexto de imitación de la oralidad viva.

Por tanto, sobre esta base se puede afirmar que la mimesis conversacional, en tanto manipulación discursiva que imita la oralidad prototípica en el diálogo textualizado, es producto de la escritura en el sentido que refiere Walter Ong, puesto que se trata de una “reducción del sonido dinámico al presente inmóvil; la separación de las palabras del presente vivo: el único lugar donde pueden existir las palabras habladas” (Ong 1987: 84). Es decir, se imita la oralidad viva, pero no es tal puesto que la imitación retórica implica un proceso de selección estilística y argumentativa fuera del presente vivo. En consecuencia, se entiende la mimesis conversacional dentro de los términos en que Ong define la escritura, como “un sistema codificado de signos visibles por medio del cual el escritor podía determinar las palabras que el lector generaría a partir del texto” (*Ibid.* 87).

Es por lo anterior que la mimesis conversacional tiende a ser cada vez más comprensible dentro de la psicodinámica de la lectura silenciosa, puesto que como muestra de la autosuficiencia de escritura, no sólo es capaz ya de imitar la oralidad viva en el texto, sino que comienza a interiorizar el naciente proceso de la cultura escritocéntrica.

Finalmente, siguiendo las ideas de Zumthor y de Gustavo Illades, se puede afirmar que la mimesis conversacional en *El Viaje de Turquía* es producto de una oralidad segunda que procede de una cultura erudita y en la que la expresión está mayormente condicionada por el escrito (Zumthor 1989: 21). Es decir, aunque en la obra del anónimo perviven rasgos que indican una lectura vocalizada, pues éstos son una marca de época, en realidad la mimesis conversacional, al provenir primordialmente de la estilización y organización del diálogo, tiende a debilitar los valores de la voz, como ocurre en otros textos pertenecientes a la oralidad segunda.

Dicho en otras palabras, se puede afirmar que en el caso del *Viaje* nos encontramos frente a un «manuscrito vocalizado» de oralidad segunda que, dentro del balance de la ecuación oralidad-escritura, muestra la tendencia hacia la escritura autosuficiente y la reducción de las funciones de la voz a una sola: la lectura vocalizada (Illades 2014: 163-164).

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, León Battista. *De la pintura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- Anónimo. *Viaje de Turquía (La odisea de Pedro de Urdemalas)*, ed. Fernando G. Salinero, Madrid: Cátedra, 1986.
- . *El Viaje de Turquía*, ed. Marie-Sol Ortolá, Madrid: Cátedra, 2000.
- Azuastre, Antonio y Juan Casas. *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel, 2001.
- Baquero Goyanes, Mariano. “La novela y sus técnicas narrativas”, Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, (2009), pp. 169-186.
- Bataillon, Marcel. “Peregrinación de Pedro de Urdemalas: muestra de una edición comentada”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 6:2, (1953), pp. 121-137.
- . *Erasmus y España: estudio sobre la historia espiritual del siglo XVI*, trad. Antonio Alatorre, México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa, 2001.
- Blunt, Anthony. *Teoría de la artes en Italia 1450-1600*. Madrid: Cátedra, 2011.
- Bustos Tovar, José de Jesús. “De la oralidad a la escritura en la transición de la Edad Media al Renacimiento: la textualización del diálogo conversacional”, *Criticón* 81-82, (2001), pp. 191-206.
- . “Lengua común y lengua de los personajes en la transición del siglo XV al XVI”, en *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*, eds. Ana Vian Herrero y Consolación Baranda, Madrid: Universidad Complutense, 2007, pp.13-39.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel. “Modelos dispositivos del diálogo en el siglo XVI español”, *Hesperia, Anuario de Filología hispánica* 6, (2001), pp. 57-78.
- Cavallo, Guglielmo y Roger Chartier. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, 2011.
- Díaz Bravo, Rocío. *Estudio de la oralidad en el retrato de la Loçana Andaluza (Roma, 1524)*. Tesis Doctoral, Universidad de Málaga, 2009.
- Domínguez Caparrós, José. “Literatura, actos del lenguaje y oralidad”, *Edad de Oro* 7, (1988), pp. 5-13.
- Ferreras, Jacqueline. *El diálogo humanístico del siglo XVI en la lengua castellana*. Murcia: Universidad de Murcia, 2002, 2003.

- “Saber y voluntad de poder en el diálogo humanístico del siglo XVI”, *Ínsula* 542, (1992), pp. 13-15.
- “Diálogo de la lengua y el Viaje de Turquía: problemas de estructura”, *Cahiers d'Études Romanes* 15, (1989), pp. 7-25.
- “Las marcas discursivas de la conciencia individualista en el diálogo humanístico del siglo XVI”, en *Estudios sobre el diálogo Renacentista español. Edición crítica*, eds. Asunción Rallo Gruss y Rafael Malpartida Tirado, Málaga: Universidad de Málaga, 2006, pp. 109-136.
- “Didactismo y arte literario en el diálogo humanístico del Siglo XVI”, *Criticón* 58, (1993), pp. 95-102.

Frenk, Margit. *Entre la voz y el silencio. La lectura en los tiempos de Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

- Gómez, Jesús. “El marco interlocutivo de los relatos incluidos en el diálogo”, *Criticón* 81-82, (2001), pp. 247-269.
- “Los límites del diálogo didáctico”, *Ínsula* 542, (1992), pp. 10-11.
- “La caracterización del personaje dialógico desde la ficción conversacional”, en *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*, eds. Ana Vian Herrero y Consolación Baranda, Madrid: Universidad Complutense, 2007, pp. 217-242.

- Gómez-Montero, Javier. “Diálogo, autobiografía y paremia en la técnica narrativa del *Viaje de Turquía*”, en *Estudios sobre el diálogo Renacentista español. Edición crítica*, eds. Asunción Rallo Gruss y Rafael Malpartida Tirado, Málaga: Universidad de Málaga, 2006, pp. 227-269.
- “Celestina, Lozana, Lázaro, Urdemalas y la subjetividad. A propósito del lenguaje y los géneros de «la escritura realista» del Renacimiento”, en *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*, eds. Ana Vian Herrero y Consolación Baranda, Madrid: Universidad Complutense, 2007, pp. 217-242.

Havelock, Eric, “La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna”, en *Cultura escrita y oralidad*. Eds. David R. Olson y Nancy Torrance, Trad. Gloria Vitale, Barcelona: Gedisa, 1998, pp. 25-46.

- Illades Aguiar, Gustavo. “La «ecuación oralidad-escritura» en las letras hispánicas de los siglos XV-XVII. (Propuesta en torno a un diálogo en ciernes)”, *Criticón* 120-121, (2014), pp. 155-170.
- “Observaciones sobre la *actio* del lector. (De *La Celestina* a la sátira anónima novohispana)”, *Escritos, Revista del Centro del Lenguaje* 26, (2012), pp. 13-15.

Infantes, Victor. “Eugenio de Salazar y su *Suma del arte de poesía*: Una poética desconocida del siglo XVI”, en *Estado Actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990, pp. 529-536.

Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la Literatura*. Vol. I, Madrid: Gredos, 1966.

- *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*. Vol. II, Madrid: Gredos, 1967.
- *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*. Vol. III Madrid: Gredos, 1999.
- Malpartida Tirado, Rafael. “Encantamenti del diálogo humanístico: la memoria y el olvido”, *Cuadernos de Filología Hispánica* 26, (2008), pp. 117-136.
- Moner, Michel. “Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos”, *Edad de Oro* 7, (1988), pp. 119-127.
- Morón Arroyo, Ciriaco. “Sobre el diálogo y sus funciones literarias”, en *Estudios sobre el diálogo Renacentista español. Edición crítica*, eds. Asunción Rallo Gruss y Rafael Malpartida Tirado, Málaga: Universidad de Málaga, 2006, pp. 73-83.
- Mues Orts, Paula. *La libertad del pincel: los discursos sobre la naturaleza de la pintura en la Nueva España*. México: Universidad Iberoamericana, 2008.
- Mulas, Luisa. “La escritura del diálogo. Teorías del diálogo en los siglos XVI y XVII”, en *Estudios sobre el diálogo Renacentista español. Edición crítica*, eds. Asunción Rallo Gruss y Rafael Malpartida Tirado, Málaga: Universidad de Málaga, 2006, pp. 85-105.
- Murillo, Luis Andrés. “Diálogo y dialéctica en el siglo XVI español”, en *Estudios sobre el diálogo Renacentista español. Edición crítica*, eds. Asunción Rallo Gruss y Rafael Malpartida Tirado, Málaga: Universidad de Málaga, 2006, pp. 25-36.
- Ortolá, Marie- Sol. *Un estudio del Viaje de Turquía: autobiografía o ficción*. London: Tamesis Books, 1983.
- “Introducción crítica”, en *El Viaje de Turquía*, Madrid: Castalia, 2000, pp. 11-131.
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Pérez Cortés, Sergio. *La travesía de la escritura. De la cultura oral a la cultura escrita*. Madrid: Taurus, 2006.
- Popeanga, Eugenia. “El discurso medieval en los libros de viajes”, *Revista de Filología Románica* 8, (1991), pp. 149-162.
- Portús, Javier. “Tratados de pintura y tratados de imágenes sagradas en la España del Siglo de Oro”, en *Sacar de la sombra lumbre: la teoría de la pintura en los siglos de Oro (1560-1724)*, ed. José Riello, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2012, pp. 21-31.
- Rallo Gruss, Asunción. “La confluencia de los géneros: Reflexiones sobre la autonomía del diálogo renacentista”, *Ínsula* 542, (1992), pp. 14-15.

- Rodríguez Cacho, Lina. “La sátira de costumbres en los coloquios renacentistas”, en *Estudios sobre el diálogo Renacentista español. Edición crítica*, eds. Asunción Rallo Gruss y Rafael Malpartida Tirado, Málaga: Universidad de Málaga, 2006, pp. 136-156.
- Salazar, Eugenio de. *Suma del arte de poesía*. México: Colegio de México, 2010.
- Sánchez García, Encarnación. “Viaje de Turquía: consideraciones acerca del género”, *Revista de Literatura* 56:112, (1994), pp. 453-460.
- Sevilla Arroyo, Florencio. “Los diálogos narrativos: entre novela y coloquio”, *Ínsula* 542, (1992), pp. 15-19.
- Schwartz, Lía. “El diálogo en la cultura áurea: de los textos al género”, *Ínsula* 542, (1992), pp. 1-27.
- Tenorio, Martha Lillia. “La *Suma del arte de poesía* de Eugenio de Salazar”, en *Teorías poéticas en la literatura colonial*, ed. José Pascual Buxó, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Tierno Galván, Enrique. “Inteligencia dialéctica y estructura social”, en *Estudios sobre el diálogo Renacentista español. Edición crítica*, eds. Asunción Rallo Gruss y Rafael Malpartida Tirado, Málaga: Universidad de Málaga, 2006. 37-72.
- Vian Herrero, Ana. “El diálogo lucianesco en el Renacimiento español. Su aportación a la literatura y el pensamiento moderno”, en *El diálogo renacentista en la península ibérica*, ed. Friedlein Roger, Stuttgart, Germany: Franz Steiner Verlag, 2005.
- “Interlocución y estructura de la argumentación en el diálogo: algunos caminos para una poética del género”, *Criticón* 81-82, (2001), pp. 157-190.
- “La mimesis conversacional en el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdez”, *Criticón* 40, (1987), pp. 45-79.
- “La ficción conversacional en el diálogo renacentista”, *Edad de Oro* 7, (1988), pp. 173-186.
- Wyss Morigi, Giovanna. “Introducción [al estudio del diálogo]”, en *Estudios sobre el diálogo Renacentista español. Edición crítica*, eds. Asunción Rallo Gruss y Rafael Malpartida Tirado, Málaga: Universidad de Málaga, 2006, pp. 11-24.
- Zumthor, Paul. *La letra y la voz. De la literatura medieval*. Madrid: Cátedra, 1989.