

Edición de Begoña Regueiro y Ana M^ª. Rodríguez



*Lo real imaginado soñado creado:
Realidad y literatura en las letras hispánicas.*

*Lo real imaginado, soñado, creado:
Realidad y literatura en las letras hispánicas.*

Dirección y coordinación:

Begoña Regueiro Salgado
Ana M^a.Rodríguez Rodríguez

© De los textos: los autores

© De esta edición: Editorial Academia del Hispanismo - Vigo
(www.academiaeditorial.com)

© Producción: Jorrit van der Geld

© Diseño gráfico: Paco Regueiro Salgado

Impresión: Gráficas Loureiro
(loureiro@graficasloureiro.es)

ISBN 978-84-96915-50-3

Dep. Legal: VG 451-2009





Gracias a todos los que durante estos dos años habéis estado a nuestro lado y habéis hecho que todo esto haya sido posible.

Gracias al Departamento de Filología Española II: Literatura Española, de la UCM, y en especial a su director, Dr. José María Díez Borque, por creer en nosotras y darnos su apoyo en todo momento.

Gracias a Julia Cereceda por su tiempo, su ánimo, su apoyo y su cariño.

Gracias a Laura Segovia, por su ayuda y su presencia.

Gracias a la Facultad de Filología de la UCM por dejarnos sus aulas para llenarlas de sueños y realidades en abril de 2008.

Gracias a Dr. José María Díez Borque, Dr. Richard Carwell, Dra. Marina Mayoral, Dra. Carmen Mejía, Dra. Julia Barella, Dra. Inmaculada Chacón, Dra. Juana Vázquez y D^a. Rosa Pereda, por embarcarse con nosotras en esta aventura.

Gracias a Jesús Urceloy, Lorenzo Silva, Luis Alberto de Cuenca, Luis Felipe Comendador, David Torres, Julio Castelló, José Cereijo y Álvaro Muñoz Robledano por poner poesía viva como música de fondo.

Gracias a Dra. Isabel Visedo por su compromiso con nosotras y su ayuda.

Gracias a Paco Regueiro por el diseño gráfico absolutamente gratuito.

Gracias a Pepijn van der Geld por las correcciones en la web y a Jorrit van der Geld por la web, la maquetación, las semanas sin fines de semana y los días sin noche trabajando para nosotras.

Gracias a Dr. Jesús Maestro y a Academia Editorial por la profesionalidad, la eficiencia y la amabilidad.

Gracias a Enrique y a Gráficas Loureiro por la seriedad y la velocidad que nos han salvado más de una vez.

Gracias, por último, a nuestras familias y amigos, que no nos han dejado volvernos locas, pesar de todo.

Dra. Begoña Regueiro Salgado y Dra. Ana M^a Rodríguez Rodríguez

ÍNDICE ALFABÉTICO

Díez Borque, J. M ^a	Presentación
Cardwell, R.	“Sueño, memoria y realidad en el Platero y yo de Juan Ramón Jiménez”
Mayoral, M.	“Un ideal erótico del Romanticismo: La mujer víctima”
Vázquez, J.	“Poesía y realidad”
Chacón, I.	Poesías

Comunicaciones

Aguilar Moure, Paula	“Laura Olmo, La señorita Elvira. La idealización de la mujer en la España de Franco”.
Álvarez Perelátegui, Gonzalo	“El personaje poético en la generación del 50: autobiografía y ficción”
Anta Rodríguez, Cristina	“Sátira social y juego teatral en El retablo de las maravillas de Albert Boadella”.
Arroyo Redondo, Susana	“La escritura ambigua: Una propuesta pragmática para la autoficción española”
Aubry, Kenia	“Vamos al sur que es el norte: la narrativización de los trasuntos fronterizos en La Mara de Rafael Ramírez Heredia”.
Barszazewska, Agata	“El realismo trágico en la escritura de Guillermo Arriaga”
Cabello García, Ana María	“Hagiografía y liberación femenina: El rapto del Santo Grial de Paloma Díaz-Mas”.
Calafell Sala, Nuria	“Comer, beber, desear. Sobre dos expresiones del deseo en los Diarios de Alejandra Pizarnik”.
Cantalapiedra Delgado, Sofía	“Los debates sobre la Ciencia española en el siglo XIX y el teatro áureo”
Carrasco Arroyo, Noemí	“Los ojos desiertos. Poesía y evocación en La memoria y los signos, de José Ángel Valente”
Chávez, Félix Ernesto	“La reclusión como motivo literario: La realidad como telón de fondo en Hombres sin mujer, de Carlos Montenegro.”
Cornejo Ibares, M ^a Paz	“¿Sainete o realidad? El realismo en el teatro español de posguerra”
Cuesta Guadaño, Javier	“Sobre la recepción de Maeterlinck en España: Los dramas simbolistas de Goy de Silva”
Dámaso Santos, Isabel	“San Antonio: De lo real a lo imaginado”
Daza Somoano, Juan Manuel	“Díaz de Rivas, Anotaciones y defensas de la “Primera Soledad”, nota 198: algunas claves de la poética gongorina.
del Río Riande, M ^a . Gimena	“Hagiografía y liberación femenina: El rapto del Santo Grial de Paloma Díaz-Mas”.



Deymonnaz, Santiago	“La única verdad es la realidad”.
Fernandes da Silva, Fátima	“Mujeres en guerra: La plaça del Diamant, de Mercé Redoreda, e A Costa dos Murmúrios, de Lídia Jorge.
Fernandes, Ángela	“El juego entre la literatura y la realidad en las “falsas novelas” de Ramón Gómez de la Serna.”
Flores Martín, Mercedes	“Mecanismos desfantaseadores: fantasía y realidad en la comedia de Santos del Quintero”
Garcerán Vázquez, Luis Miguel	“Realidad Mutante: El mundo afterpop de Nocilla Dream”.
Gaytán Duque, Julia	“Dientes por diamantes. Realidades y metateatro en En un lugar de Manhattan, de Albert Boadella y Els Joglars”
González Álvarez, Jaime	“La salvación y la muerte en el libro de Miseria de Omne”
González Alfaya, Lucila	“Hacia una nueva biografía de don Diego López de Haro, poeta cancioneril”
Grandío Montes, María	“Remitologización publicitaria del mito de Prometeo”.
Herrero Gil, Marta	“La literatura drogada en el Modernismo hispanoamericano: José Martí, Julián del Casal, José Asunción Silva y Rubén Darío”.
Kobylecka-Kaczmarek, Ewa	“La verdad de las mentiras”: el realismo de Mario Vargas Llosa”.
Laín Corona, Guillermo	“Ensoñación e idealización de la realidad en las novelas de Gabriel Miró y Juan Chabás”
Llargo Ojalvo, Eva	“Sociedad, corte y diversión en los villancicos religiosos en el Madrid del siglo XVII”
López González, Mario	“La ética del espacio en La tierra será un paraíso, de Juan Eduardo Zúñiga”
López Pellisa, Teresa	“Teatro y cibercultura”
López Rubio, Lucía	“Soñar una representación”
Macías Pinto Borges, Margarida	“La percepción de la nueva novela hispanoamericana en la empresa literaria portuguesa de los años 70 y 80”.
Maldonado Cuns, Ana M ^a	“La relación verdadera... de López Maldonado: Historia en la Literatura”
Martín Ortega, Elisa	“Este es un sueño corto pero es feliz”: realidad y fantasía en El beso de la mujer araña” .
Martínez, Ramón	“El origen legendario de una gran saga de actores: Pedro de Castro, “Alcaparrilla”
Moris Campos, Judith	“Yo sé ser santa y sé ser pantera”: realidad y ficción en el Epistolario de Juana Borrero.
Ornat, Daria	“Literatura en la vida de Miguel de Unamuno”
Palazón Sáez, Gema D.	“Democratización y socialización de los modos de producción cultural en la Nicaragua sandinista”.
Pérez Pacheco, Pilar	“Los sainetes de Ramón de la Cruz y el rechazo de los ilustrados”
Peris Blanes, Jaume	“Últimas noticias de la guerra. Ficcionalización de la Historia e historización ficcional en las nuevas narrativas de la Guerra Civil”.
Recio Vela, Rafael	“ El Supremo: sueño de José Gaspar Rodríguez de Francia”
Regueiro Salgado, Begoña	“Entre los fantasmas de la imaginación y los personajes reales: el sueño como ampliación de la realidad en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer”.

Ripoll Sintés, Blanca	“Realidad y literatura en el semanario Destino (1939-1950)”
Rodríguez de Sousa, Sara	“Referencia y tipificación en las alabanzas de reinas de dos cancioneros ibéricos”
Rodríguez Moranta, Inma	“La misión del poeta en el modernismo a través de renacimiento (1907): del visionario al educador de sensibilidades”.
Roquain, Alexandre	“Literatura y realidad: morfología del tiempo en El último godo de Lope de Vega”
Ruiz Urbón, Cristina	“De lo vivido a lo creado: Cervantes, espectador teatral”
Sánchez Zapatero, Javier	“El dolor de la utopía: la recreación del presente del país perdido en la literatura del exilio republicano español”
Sangu, Delphine	“La mujer fuerte en el teatro áureo”
Santos Sánchez, Diego	“Alejando el teatro de la realidad: el lenguaje escénico de la ceremonia”
Soler Sasera, Eva	“Mujer, colectividad y testimonio en Una mujer por tierras de España, autobiografía de María Martínez Sierra.
Vara Ferrero, Natalia	“Creación de una nueva realidad: la ciencia ficción y la fantasía en la narrativa de los exiliados españoles”.
Wozniak, Judyta	“Entre lo real y lo imaginado- El azar de Laura Ulloa de Susana Fortes y su traducción al polaco”



ÍNDICE TEMÁTICO

Díez Borque, J. M ^a	Presentación
Cardwell, R.	“Sueño, memoria y realidad en el Platero y yo de Juan Ramón Jimenez”
Mayoral, M.	“Un ideal erótico del Romanticismo: La mujer víctima”
Vázquez, J.	“Poesía y realidad”
Chacón, I.	Poesías

Comunicaciones

“Historia y poesía en el teatro del siglo de Oro”

Roquain, Alexandre	“Literatura y realidad: morfología del tiempo en El último godo de Lope de Vega”
Sangu, Delphine	“La mujer fuerte en el teatro áureo”

“Creación y Recreación del mensaje literario en función de la realidad: recepción y crítica”

Palazón Sáez, Gema D.	Cultura y Revolución en la Nicaragua sandinista: una aproximación a sus debates y problemas.
Macías Pinto Borges, Margarida	“La Recepción Inicial del Boom Hispanoamericano en Portugal durante los años 70 y 80”

“Filtraciones entre realidad y literatura en el siglo XVII”

Ruiz Urbón, Cristina	“De lo vivido a lo creado: Cervantes, espectador teatral”
Daza Somoano, Juan Manuel	“Pedro Díaz de Rivas, Anotaciones y defensas de la “Primera Soledad”, nota 198: algunas claves de la poética gongorina.
Maldonado Cuns, Ana M ^a	“La relación verdadera... de López Maldonado: Historia en la Literatura”

“Espectáculo y recepción en el teatro de los siglos XX y XXI”

Cuesta, Javier	“Sobre la recepción de Maeterlinck en España: Los dramas simbolistas de Goy de Silva”
Santos Sánchez, Diego	“Alejando el teatro de la realidad: el lenguaje escénico de la ceremonia”

- Anta Rodríguez, Cristina “Sátira social y juego teatral en El retablo de las maravillas de Albert Boadella”.
- Gaytán Duque, Julia “Dientes por diamantes. Realidades y metateatro en En un lugar de Manhattan, de Albert Boadella y Els Joglars”

“Huídas y persecuciones de lo real en el Modernismo”

- Herrero Gil, Marta “La literatura drogada en el Modernismo hispanoamericano: José Martí, Julián del Casal, José Asunción Silva y Rubén Darío”.
- Rodríguez, Inma “La misión del poeta en el modernismo a través de renacimiento (1907): del visionario al educador de sensibilidades”.

“Aproximaciones teóricas a la relación realidad-literatura en los géneros literarios”

- Arroyo Redondo, Susana “La escritura ambigua: Una propuesta pragmática para la autoficción española”
- Deymonnaz, Santiago “La única verdad es la realidad”.

“Recreación de la identidad femenina en la literatura de entresiglos”

- Soler Sasera, Eva “Mujer, colectividad y testimonio en Una mujer por tierras de España, autobiografía de María Martínez Sierra.
- Moris Campos, Judith “Yo sé ser santa y sé ser pantera”: realidad y ficción en el Epistolario de Juana Borrero.

“Poética de la realidad frente a poética de lo fantástico en la literatura hispanoamericana”

- Kobylecka-Kaczmarek, Ewa “La verdad de las mentiras”: el realismo de Mario Vargas Llosa”.

“Teatro y parateatro en el Siglo de Oro”

- López Rubio, Lucía “Soñar una representación”
- Martínez, Ramón “El origen legendario de una gran saga de actores: Pedro de Castro, “Alcaparrilla”

“Reinterpretaciones de la realidad en la literatura femenina contemporánea”

- Cabello García, Ana y del Río Riande, Ma Gimena Una mirada femenina sobre la literatura artúrica: El rapto del Santo Grial de Paloma Díaz-Mas
- Fernandes da Silva, Fátima “Mujeres en guerra: La plaça del Diamant, de Mercé Redoreda, e A Costa dos Murmúrios, de Lídia Jorge.
- Calafell Sala, Nuria “Comer, beber, desear. Sobre dos expresiones des deseo en los Diarios de Alejandra Pizarnik”.



“Ficcionalización de la Guerra Civil y la posguerra en los escritores españoles”

Peris Blanes, Jaume	Ficcionalización de la historia e historización ficcional en los nuevos relatos de la Guerra Civil.
Vara Ferrero, Natalia	“Creación de una nueva realidad: la ciencia ficción y la fantasía en la narrativa de los exiliados españoles”.
Sánchez Zapatero, Javier	“El dolor de la utopía: la recreación del presente del país perdido en la literatura del exilio republicano español”

“Nuevos mecanismos para recrear la realidad en el Siglo XX”

Garcerán Vázquez, Luis Miguel	“Realidad Mutante: El mundo afterpop de Nocilla Dream”.
López Pellisa, Teresa	“Teatro y cibercultura”
Grandío Montes, María	“Remitologización publicitaria del mito de Prometeo”.

“Reflejos de la realidad en los años del franquismo”

López González, Mario	“La ética del espacio en La tierra será un paraíso, de Juan Eduardo Zúñiga”
Cornejo Ibares, M ^a Paz	“¿Sainete o realidad? El realismo en el teatro español de posguerra”
Aguiar Moure, Paula	La idealización de la mujer en el Franquismo: Laura Olmo, La señorita Elvira.

“Reflejos de la realidad en la literatura medieval”

Ripoll Sintés, Blanca	Realidad y ficción en Destino. La novela como espejo
González, Lucila	“Hacia una nueva biografía de don Diego López de Haro, poeta cancioneril”
González Álvarez, Jaime	“La salvación y la muerte en el libro de Miseria de Omne”
Rodríguez de Sousa, Sara	“Referencia y tipificación en las alabanzas de reinas de dos cancioneros ibéricos”

“Exploraciones y aproximaciones a la realidad en varios autores del siglo XX”

Álvarez Perelátegui, Gonzalo	“El personaje poético en la generación del 50: autobiografía y ficción”
Carrasco Arroyo, Noemí	“Los ojos desiertos. Poesía y evocación en La memoria y los signos, de José Ángel Valente”
Lain Corona, Guillermo	La influencia de Miró en Sin velas, desvelada, de Juan Chabás: ensoñación lírica y desengaño
Fernandes, Ángela	“El juego entre la literatura y la realidad en las “falsas novelas” de Ramón Gómez de la Serna.”

“La expresión individual dentro del marco colectivo: creación y recreación del yo en sus relaciones con la realidad”

Cantalapiedra Delgado	“Los debates sobre la Ciencia española en el siglo XIX y el teatro áureo”
Ornat, Daria	“Literatura en la vida de Miguel de Unamuno”
Pérez Pacheco, Pilar	“Los sainetes de Ramón de la Cruz y el rechazo de los ilustrados”
Regueiro Salgado, Begoña	“Entre los fantasmas de la imaginación y los personajes reales: el sueño como ampliación de la realidad en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer”.

“La literatura como voz de denuncia e instrumento transformador”

Aubry, Kenia	“Vamos al sur que es el norte: la narrativización de los trasuntos fronterizos en La Mara de Rafael Ramírez Heredia”.
Barszazewska, Agata	“El realismo trágico en la escritura de Guillermo Arriaga”
Chávez, Félix Ernesto	“La reclusión como motivo literario: La realidad como telón de fondo en Hombres sin mujer, de Carlos Montenegro.”

“Realidad y fantasía en los géneros religiosos del siglo XVII”

Dámaso Santos, Isabel	“San Antonio: De lo real a lo imaginado”
Llargo Ojalvo, Eva	“Sociedad, corte y diversión en los villancicos religiosos en el Madrid del siglo XVII”
Flores Martín, Mercedes	“Mecanismos desfantaseadores: fantasía y realidad en la comedia de Santos del Quintero”

“Ficción y metaficción en la novela contemporánea”

Martín Ortega, Elisa	“Este es un sueño corto pero es feliz”: realidad y fantasía en El beso de la mujer araña”.
Wozniak, Judyta	“Entre lo real y lo imaginado- El azar de Laura Ulloa de Susana Fortes y su traducción al polaco”
Recio Vela, Rafael	“ El Supremo: sueño de José Gaspar Rodríguez de Francia”



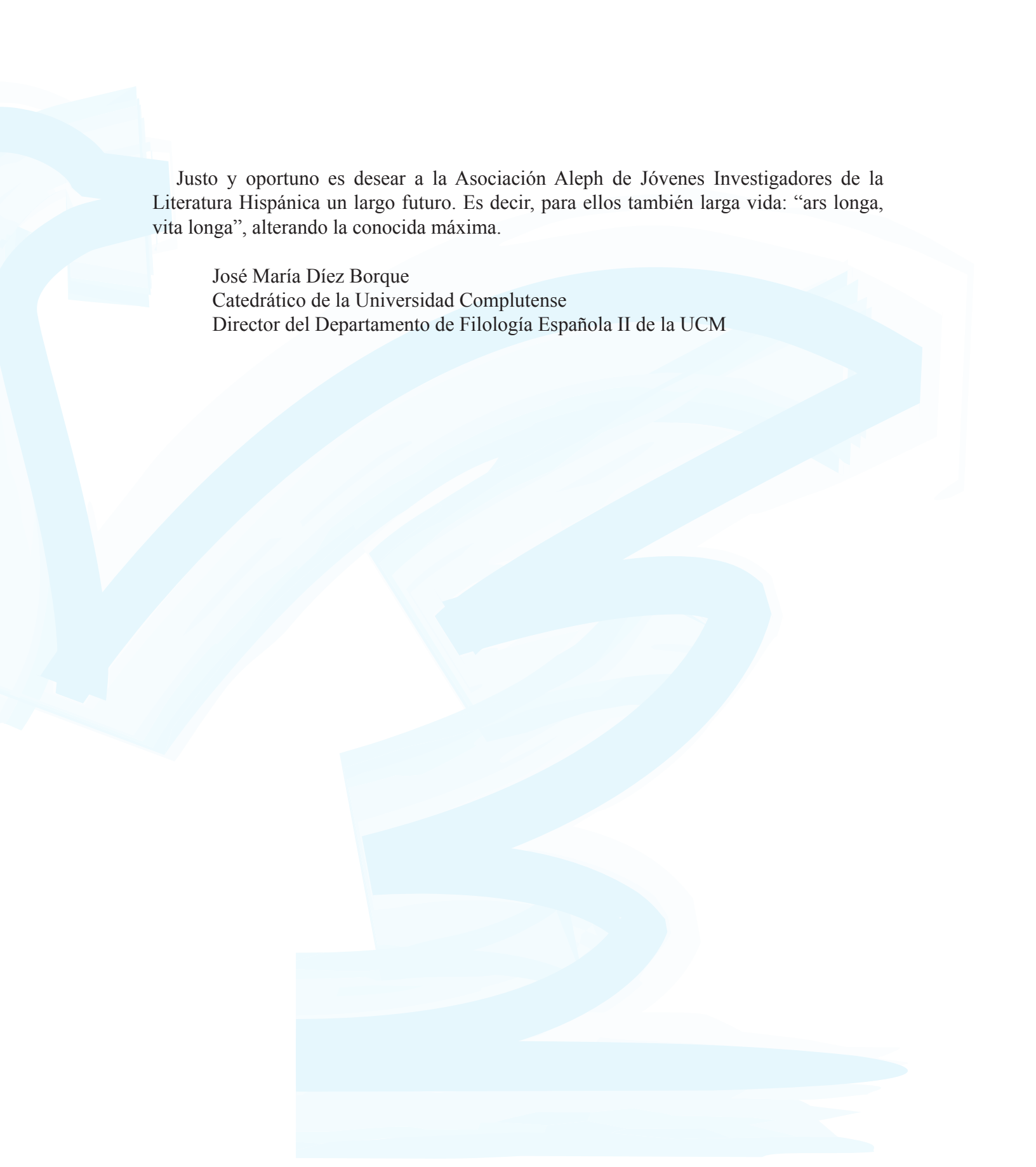
PRESENTACIÓN

JOSÉ MARÍA DÍEZ BORQUE

Me piden los responsables del V Congreso Internacional de la Asociación Aleph de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica que haga una presentación de las actas de dicho congreso. Y es labor grata desde la senectud acoger los buenos ánimos e intenciones de estos jóvenes filólogos, en el mejor y más amplio sentido de la palabra.

Tuve el honor de dictar la conferencia plenaria inaugural, aunque no he podido darla para imprenta, y recuerdo, en el “juvenil” ambiente, la vocación investigadora, la pasión por la literatura, el rigor..., que acercan los primeros años a la madurez. En momentos en los que no puede decirse que corran buenos tiempos para los estudios literarios nada más gratificante que ver la ilusión esperanzada de quienes tienen en sus manos el presente que, claro, es el futuro. Más allá y más acá de temas concretos de investigación, de aportaciones en particular, de resultados, que, obviamente, son importantes, me interesa destacar y subrayar primero la benéfica y productiva articulación de juventud y filología. Les llegará la madurez reposada, con cierto desencanto de los años, pero básteles, por ahora, la ilusión juvenil, aunque no exenta de conocimiento y rigor, que les permite atreverse con tema de tal enjundia cual es el de “Realidad y literatura en las letras hispánicas”. Bajo tan amplio paraguas han podido dar acogida a una gran variedad de motivos y planteamientos metodológicos.

Recorrer hoy el programa del V Congreso Internacional de la Asociación Aleph de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica es recordar lo que, en abril de 2008, fue viva participación, animado debate y fecundo intercambio de saberes en las aulas complutenses. Leer ahora las actas del Congreso es encontrarse con el rico, complejo, plural y variado panorama de inquietudes e intereses de la joven filología, desde a Edad Media a nuestros días, atendiendo a los distintos géneros literarios y utilizando diversas metodologías. Internarse en este denso bosquejo es ir descubriendo sugestivos planteamientos de las complejas relaciones de realidad y literatura, que ya desde Aristóteles tanto han ocupado y preocupado, aunque nunca se sepa bien lo que sea la realidad. Los caminos van desde la “Historia y poesía en el teatro del Siglo de Oro” a “Ficción y metaficción en la novela contemporánea”, transitando por tan apasionantes terrenos como teatro y recepción, huidas modernistas, identidad femenina, fantasía, parateatro, Guerra Civil, franquismo, denuncia, yo y realidad, etc. Inevitable es, con tan amplio alcance, cronológico y temático, cierta heterogeneidad, pero que tiene los valores positivos de mostrar, como decía, la pluralidad de intereses y preocupaciones de esta joven filología hispánica organizada en asociación de tan expresivo y literario título “Aleph”.



Justo y oportuno es desear a la Asociación Aleph de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica un largo futuro. Es decir, para ellos también larga vida: “ars longa, vita longa”, alterando la conocida máxima.

José María Díez Borque
Catedrático de la Universidad Complutense
Director del Departamento de Filología Española II de la UCM



**JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: ¿POETA TORREMARFILEÑO
O POETA REALISTA?
SUEÑO, MEMORIA Y REALIDAD EN EL
PLATERO Y YO DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ**

Richard A. Cardwell
Universidad de Nottingham
Gran Bretaña

En las historias de literatura y de la crítica escritas un poco antes y después de la Guerra Civil, bajo la tutela, incluso la censura franquista, se configuró a un supuesto movimiento Modernista en términos que contrastó negativamente –incluso con el efecto de marginar– con una supuesta Generación de 98 positiva. Así la academia franquista creó un relato o, mejor, un discurso completamente falso de lo que ocurrió en las letras españolas finiseculares. La exclusión forzada de lo “anormal” permite que los establecimientos culturales dominantes y, así, sus discursos culturales, se apropien de la verdad poética, de la verdad científica, de la verdad religiosa, de la salud mental, del valor social, del comportamiento correcto y de un largo etcétera. Por eso, cuando consideramos la cuestión de Modernismo frente al Noventa y Ocho–con toda la fuerza literal de ese “frente”– queda claro que estamos en presencia de un proceso inconsciente, autoritario y diferenciador, que condena un polo del contraste binario a los márgenes y al silencio en una sociedad de encierro y control, y se coloca el otro como estado natural en el centro, en el discurso natural donde ejercen el control¹. El éxito magistral de todos los sistemas culturales de este tipo es que asignan un estado natural a los que quedan dentro del sistema y sus versiones de la verdad, y a la anormalidad a los que quedan fuera en los márgenes. Por eso, en la crítica de Pedro Salinas (1935 y 1938) y Valbuena Prat (1940), entre una cáfila de críticos académicos, se expresa la idea de que los dos movimientos son distintos. Escribe Valbuena: “Las diferencias entre “modernismo” y “generación del 98” eran esencialmente de estilo y visión más que cronológicas” (1940: 505). Para Díaz-Plaja (1951), la noción del Noventa y Ocho “continúa extraordinariamente viva en la atención general, mientras la otra –la de

¹ Véanse Cardwell, 1991:29-46; 1995: 19-46; 1995b: 11-24; 2003: 15-42.

Modernismo— ha dejado de ser estudiada”. “Lo que sucede”, continúa, “tiene una sencilla explicación: la problemática del Noventa y Ocho, de índole extraestética, sigue vigente y sus escritores mantienen su alto papel de oráculos, mientras que el Modernismo, actitud meramente estética, ha dejado de tener ... una presencia real en las letras hispánicas y ha pasado a ser para la crítica de hoy la Cenicienta de este período” (pp. xix-xx). La fuerza de esta contundente afirmación de “actitud meramente estética”, del contraste de “oráculos” y “Cenicientas”, del proceso de privilegiar al uno frente al otro, es decir, la constancia y la seriedad del uno frente a lo efímero y el ostracismo público del otro, dista mucho de ser objetiva ni mucho menos apropiada en el contexto de la historia de la crítica literaria. En realidad estamos en presencia de un discurso de poder de la academia universitaria, de las editoriales académicas y de la censura clandestina —quizás inconsciente— del contexto político de la época. Siguiendo el discurso cultural dominante que, pronto, se hizo una moda crítica, el “98 es masculino, robusto, sano, varonil, intelectual, consciente del destino de la nación, castellano, mientras que el Modernismo es femenino, enfermizo, neurasténico, escapista, poco interesado en el presente, cosmopolita, incluso parisino con todas las resonancias de una cultura decadente y revolucionaria.

Pero, uno se puede preguntar, ¿qué tiene todo esto que ver con un asesoramiento crítico de Juan Ramón Jiménez? ¿Por qué introducir esta charla con un análisis crítico sobre una “historia literaria” completamente falsa? Los discursos de poder que acabo de esbozar se impusieron de forma tan omnipresente —incluso se hicieron inconscientes— en este período que, en efecto, controlaban y afectaban a la crítica no sólo del momento histórico-literario, sino también de artistas individuales, conformando, de esta manera, otro eslabón en la historiografía de la relación entre autores y sus críticos. Un ejemplo destacado es nuestro poeta, Juan Ramón Jiménez.

Tomo como ejemplo tres escritores-críticos que criticaban a Juan Ramón dentro de la época que vamos comentando, entre 1938 y 1958. Primero, leemos a Ramón Gómez de la Serna, amigo estrecho de Juan Ramón desde 1912 y comentarista de los tópicos del día. Muy a pesar de la realidad de su amistad, recrea la imagen de Juan Ramón por una caricatura, pero una caricatura que encaja perfectamente con las normas críticas respecto a los modernistas que acabo de esbozar. Comentando sus “desvíos y manías” en un artículo de *Informaciones* (Madrid, 7 de febrero de 1945) —nótese la fecha— concluía con estas palabras:

Por lo visto ha vuelto a forrar de corcho su habitación y sigue sin querer escuchar el tráfico ruido de la calle. Pero ese aislamiento, que está muy lejos de ser espléndido, se asemeja, en cambio, a la fría paz de los sepulcros. ¡Descanse en paz don Juan Ramón!



Para otro amigo, Moreno Villa, Juan Ramón se había convertido en acomodado turista ajeno al mundo en su derredor. Escribe, por la mismas fechas, “Amante de la comodidad, de la molición y del desinterés por las feas cosas materiales, Juan Ramón se pasea por la costa de California” –(donde jamás estuvo el poeta por cierto)– “estrenando los últimos automóviles salidas de las fábricas USA” (1951: 265). Termino con el libro *Poesía española contemporánea* de Luis Cernuda de 1957. Cernuda se encontraba en 1957 en el exilio y dista mucho de ser un acólito de la academia franquista. A pesar de su condición de republicano exiliado, de heredero de las estéticas del simbolismo –Modernismo– en sus primeros versos, Cernuda se encuentra totalmente inmerso en los discursos latentes que acabo de perfilar. Este autor acepta la teoría del enfrentamiento entre “98 y Modernismo y, así, ensalza a Miguel de Unamuno y a Antonio Machado, autores supuestamente noventayochistas, a la vez que condena al “modernista” Juan Ramón Jiménez. Primero, al hablar del Modernismo, encontramos ecos de Díaz-Plaja. Comenta Cernuda: “La aportación del modernismo en temas, metros, vocabulario, ha sido rechazada por las generaciones poéticas nuevas” (p. 86). Parece haber olvidado la impronta de Villaespesa, las *Soledades* de Machado y los versos de Juan Ramón Jiménez anteriores a 1912 en las obras tempranas de García Lorca, Alberti y en su propia obra. Del anterior comentario de Cernuda será su análisis de la obra de Juan Ramón el que, en las próximas páginas, pondré en tela de juicio. Desde un principio, Cernuda glosa las normas establecidas en las historias de Valbuena, Salinas, Díaz-Plaja y otros: Jiménez es un poeta femenino, enfermizo, escapista, etc. Veamos como empieza su ensayo:

“Otra vez la puerta cerrada”, primer verso del poema en cuestión (los versos de circunstancia a Valéry cuando visitó Madrid en 1924), parece, en efecto, símbolo de la actitud de Jiménez frente a la vida. “Yo tengo escondida en mi casa, por su gusto y el mío, a la Poesía, como a una mujer hermosa; y nuestra relación es la de los apasionados”, escribió Jiménez en cierta ocasión. Claro que a quien ha podido esconder en su casa a la poesía, o cree haberla escondido, ¿qué le importa la vida? Sobre todo cuando ese quien estuvo siempre predispuesto a menospreciarla. [...] Toda su vida ha sido vida de enclaustrado [...] Desde su torre de marfil (me molesta la frase, pero justamente debo emplearla aquí) puede otear allá abajo a los hombres que se afanaban miserablemente y cuyos afanes nunca compartió ni le interesaron. Recuérdese cuántas cosas han acaecido en España y en el mundo durante el gran lapso de tiempo que Jiménez lleva de vida; pues ninguna de ellas pudo hacerle sentir remordimiento de su actitud inhumana. El individuo Juan Ramón Jiménez es para él la medida de todo y todo debe subordinárselo (pp. 121-22).

Estas palabras, sostengo, constituyen un eco del consensus general del momento y establecieron el mito del Jiménez “torremarfileño” en la crítica. Pero, muy a pesar de estas palabras atrabiliarias, negativas, incluso displicentes e incorrectas, nos tenemos que preguntar: ¿es verdad que Juan Ramón es un poeta torremarfileño? Es decir, ¿que el poeta no tuvo interés en el mundo real en que vivía y que nunca escribió versos que reflejaban esta realidad?

Los primeros poemas de Juan Ramón con sus ninfas, princesas y lagos encantados, y sus versos después de 1903 con sus fuentes, jardines misteriosos, amadas fugaces y aire decadentista, ofrecen, posiblemente, testimonio necesario para confirmar el dictamen

cernudiano (Cardwell, 2000b: 91-115). No obstante, la impronta de los discursos dominantes ha cegado el ojo crítico a otras posibles interpretaciones como he demostrado en varios trabajos. En efecto, mantengo que Juan Ramón, al igual que sus contemporáneos jóvenes, era consciente de la necesidad de enfrentarse a los problemas nacionales después del desastre de 1898. Y se enfrentó a esta problemática de una manera que se puede describir como generacional, ya que casi todos los artistas jóvenes se encaraban a los males de la patria con un planteamiento común en términos de una regeneración espiritual de la nación, una regeneración siempre guiada y creada por ellos mismos como intelectuales. En un estudio de *Arias tristes y Pastorales* (Cardwell, 2000: II, 335-356; 1997: 137-157) sugerí que las trazas y suplementos de estos poemarios corresponden al planteamiento regenerador de sus coetáneos finiseculares. Al tenor de la reacción de los intelectuales frente a los problemas sociales y políticos de España, Juan Ramón también buscaba una solución espiritual y psicológica para los males de la nación. Como sus contemporáneos, Juan Ramón emprendió una búsqueda de la esencia sin tiempo, el “alma” de España, en el paisaje, en el pueblo humilde, en las costumbres patriarcales, en los edificios humildes, etc... El impacto de la idea de una “alma nacional” o “espíritu territorial”, en esencia una reformulación de la idea alemana de un *Volksgeist*, se arraigó profundamente en la conciencia intelectual española en los primeros años del siglo XIX. La idea del *Volksgeist*, formulada por Herder, los hermanos Schlegel, Grimm y otros, pasó a España a través de los ensayos de Böhl von Faber y Durán, entre varios, y esta idea percoló en la conciencia conservadora intelectual hasta la llegada del krausismo en el medio siglo cuando pasó a las filas del liberalismo intelectual y, a la vez, a las versiones de la historia, de la religión y de la literatura en la obra de Menéndez Pelayo y otros críticos de la época². De ahí, en los círculos krausistas y en las aulas de la Institución Libre de Enseñanza llegó a formular el substrato inconsciente intelectual necesario para un programa de reforma. Mezclado con el determinismo y las ciencias biológicas creó un planteamiento poderoso intelectual en todas las tentativas para enfrentarse al “problema de España”, incluso las de geógrafos, antropólogos, científicos sociales, y escritores como Ganivet, Unamuno, Azorín, Baroja, Bark, y un largo etcétera (Cardwell, 1993: 159-192; Ramsden, 1974). La idea se plasmó en la búsqueda tanto literaria como científica de raíces y estructuras escondidas en la tierra y en el pueblo españoles. Y se plasmó también en la conciencia del joven Juan Ramón durante su estancia madrileña entre 1901 y 1905, cuando vivía en la casa del Dr. Simarro y entró de lleno en los círculos krausistas e institucionistas. En efecto, Juan Ramón formaba parte

² Para un estudio de la impronta de las filosofías schlegelianas en todos los ámbitos de la cultura, incluso literatura e historia véase D. Flitter, *Spanish Romanticism and the Uses of History. Ideology and the Historical Imagination*, London, Legenda, 2006.



del deseo generacional de crear una nueva “estética nacional” (Cardwell, 2005: 471-493) capaz de expresar un nuevo idealismo regenerador, la posibilidad de redimir a la nación espiritualmente por medio del arte y un ejemplo moral. Lo que deseaba nuestro poeta, ante el fracaso político y social de la España de fin de siglo y el fracaso comercial de su propia familia, y a tenor de las preocupaciones de casi todos sus contemporáneos, era la estabilidad, la paz secular, un orden natural (*Naturordnung*) y el alejamiento de cualquier posibilidad de una revolución proletaria tanto como industrial. Aboga por un concepto de comunidad, por vínculos emotivos de familia o grupo –(abuelas, niños, labradores, aldeanos, pastores), la aceptación entre la gente humilde– del papel otorgado por el destino y la sociedad casi feudalizante. Lo que desea, y desean sus contemporáneos, es un pasado pre-industrial, una sociedad que se somete a las normas de una elite que pudiera guiarles, espiritual y culturalmente, a regenerar sus almas y el alma de la nación, ya que son superiores por su visión organicista. Es una visión política común en la época y representa, como ha sugerido Eric Hobsbawm, la reivindicación en el momento del auge capitalista y de la burguesía alta de un nuevo feudalismo (1994: 1).

Por eso, Juan Ramón evoca lo que llama “un idilio” entre sus “recuerdos sentimentales”. Quiere, como el profeta bíblico antiguo, subir a la cumbre –como lo hacen los héroes de Ganivet, Unamuno, Baroja y Pérez de Ayala– para ofrecer su evangelio organicista al pueblo y a la nación:

Todo el campo estába lleno / de humo blanco; la cabaña / tenía a su puerta fiesta / de tamboriles y flautas; // la luna roja nacía / sobre la aldea; las cabras / iban, bajo las estrellas, a las vecinas majadas; // ... // Yo nunca había subido / a la colina; y mi alma, / lánguida al son viejo y triste /de tamboriles y flautas, // -en el campo soñoliento / eternamente sonaban / sin extinguirse, muy lejos / las esquilas de las cabras - // lánguida y muerta de pena / entre la dulce añoranza / -esquilas de las cabras - // luna - de la campiña aldeana, // se fue, dentro de mi cuerpo, / y subió, y a una luz plácida, vio que había al otro lado /un valle verde y con agua.

Si estos versos hacen eco del célebre salmo XXII, en el presente contexto de la búsqueda de un idilio organicista es preciso leerlos en términos de un núcleo deseado muy a pesar de los dejes románticos de humor dolorido y la impronta de la expresión simbolista en el paisaje del alma evocado. Al mismo tiempo que crea este paradigma intelectual y organicista de un “alma nacional” y un nuevo evangelio, Juan Ramón inauguró la revista *Helios* que, según decía en una carta a Darío, tiene la intención de ofrecer “un alimento espiritual” para sus lectores. Queda claro que un Juan Ramón aparentemente “torremarfileño” dista mucho del marbete cernudiano. Y más: Cernuda comenta que

El amor, dada la esterilidad afectiva de Jiménez, había de resultar en él sólo literatura; y habla de amor, las criaturas a quienes quienes parece aplicarse, las Rocío, Estrella, Francina, Marthe o

Denise, son sombras incorpóreas, fantasmas a los que el poeta da un nombre. ... En amor, como en todo, Jiménez tuvo bastante consigo mismo (1957:128).

De nuevo se ve lo incorrecto del análisis –si es ésta la palabra– cernudiano. No tenemos más que consultar las conclusiones del malogrado Ignacio Prat que demostró sin sombra de duda que todas estas mujeres existieron en la realidad y que las poesías entre 1901 y 1911, y sucesivas revisiones de estas poesías, se basaron en una realidad totalmente biográfica, fruto de las experiencias del “muchacho despatriado” en Francia y en los Pirineos. Nombres, lugares, sucesos, momentos evocados, referencias culturales, todos ellos se arraigan en una serie de experiencias reales, según las investigaciones de Prat (1981).

Al regresar a Moguer en la primavera de 1905 el poeta emprendió no sólo un nuevo ciclo de poemarios, algunos inspirados por la vuelta al campo, sino que también empezó un ciclo de poemas en prosa con título de *Elejías andaluzas*. Sus evocaciones sentimentales, sus memorias y sueños, el uso de símiles, metáforas, metonimias y sinestesias, el uso del paisaje del alma, etc., todos estos recursos dan testimonio de las estéticas del simbolismo decadente. Como demostré hace varios años en varios ensayos sobre el simbolismo finisecular español, sobre Antonio Machado y el poeta francés Henri de Régnier (Cardwell, 1987: 321-336; 1989: 267-272; 1990: 31-42; 1991: 8-19; 1997: 19-35), enfatiqué el papel de la memoria y los sueños en el discurso simbolista, un tema que se encuentra en casi todos los jóvenes escritores de fin de siglo. Y Juan Ramón no se encuentra ausente de este fenómeno. Escuchemos a nuestro poeta que escribe, con ecos de Antonio Machado, esta sentencia: “Aunque tarde he comprendido una cosa: el hombre no debiera nunca soñar, sino intentar realizar los elementos de sus sueños”. Veremos en adelante cómo Juan interpretó sus recuerdos. Al mismo tiempo, con las evocaciones de fiestas, tipos, costumbres, los ritmos laborales, el diario afanarse de marineros, pescadores, castañeras, panaderos y mozos de cuerda, se nota el mismo interés en el pueblo humilde y la misma búsqueda de un “alma andaluza” y la creación de una “estética nacional”. En consonancia con esta tarea notamos la continuada preocupación con la condición del pueblo humilde –niños enfermos, cazadores heridos, tísicos, pobres– y, especialmente actos de crueldad e indiferencia, el maltrato de animales y la explotación de los más vulnerables. En todo esto se ve la impronta poderosa de las preocupaciones generacionales y de los ideales de la Institución Libre y de Giner de los Ríos. Por eso, sostengo, Juan Ramón dista mucho de ser un poeta encarcelado en su propia torre de marfil y ajeno al mundo que otea. Es verdad que destaca, como en la obra de sus contemporáneos, una manifiesta actitud elitista frente a vulgo que no conforme con sus ideales. También su placer en configurarse como un “loco”, persona distinta, el artista decadente o “raro”, casi un mártir con su “barba nazarena” y montado en un asno. Pero su



visión y sus comentarios de cómo el hombre debe comportarse, la necesidad de vivir en armonía con el medio ambiente, todo esto sugiere la presencia de lo que llamaré “una ética estética”, es decir, un modelo de cómo vivir plenamente según las enseñanzas de Giner de los Ríos. En “El loco” (VII), el poeta se clasifica como distinto, como un artista mártir, un Cristo secular, lo que llama Unamuno “un redentor”, un profeta de un mesianismo nuevo. Y al entrar en el campo describe una visión especial, casi romántica, “esa placidez sin nombre, esa serenidad armoniosa y divina que vive en el sinfin del horizonte”, visión que evoca de nuevo en “Paisaje grana” (XIX).

Pero, se pregunta uno, aunque el poeta ofrece a sus prójimos un modelo moral y espiritual de cómo vivir, ¿es esto realismo? ¿Está en contacto con la realidad? Pasemos a considerar el testimonio disponible. Pero antes, un breve *excursus*. Hace tres años me encontré en Moguer, trabajando en la Casa Museo poco antes de su re-construcción. Estaba consultando la conocida prosa “Ciriaca Marmolejo” y, de momento, en el ritmo de tomar notas me faltó papel. Pasé de inmediato a la papelería de enfrente a la casa para comprar los cuartillos necesarios. En la mesa de la tienda vi un pequeño montón de libros y descubrí que era un estudio de María Jesús Moreno Hineirosa de *La vida de Moguer en la época de la Restauración (1874-1923)*, una versión de una tesis doctoral por la Universidad de Huelva. Hojeando el libro encontré en el primer capítulo una lista de alcaldes y concejales y, sin sorpresa, aparecieron los nombres de don Vístor, padre del poeta y Eustaquio, su hermano (p. 32). Sorprendentemente, abajo en la lista encontré a tres Marmolejos (p. 33). Por curiosidad pregunté al dueño si este nombre era común en el pueblo y me dijo que sí. Hasta este momento yo había pensado, como muchos otros, que el nombre de Ciriaca Marmolejo era una donosa invención del poeta. Esta coincidencia me decidió a pasar al Archivo Municipal para pedir la ayuda de su Director, don Diego Roperó-Regidor. Le pregunté si existían censos o documentos que me ayudasen a encontrar a Ciriaca. Me dijo que sí. Los libros o padrones se citan por calles y me costó casi una hora encontrar a una de las familias Marmolejo y descubrí que Ciriaca Marmolejo Moreno tenía en 1903 cuarenta años, estaba casada con Manuel Moreno Román, 44 años, era propietario y tenían dos hijos, Jacinto con 6 años y Antonio con un año. Vivían en aquel entonces en la Plaza de Nuestra Señora de Montemayor 3, popularmente conocida como Plaza de la Iglesia. Su casa queda allí hasta hoy y dista poco de la casa Jiménez en la entonces calle Cánovas del Castillo. Así que, en la niñez del poeta en 1890-1895, Ciriaca hubiera tenido unos treinta años y hubiera sido una pianista consumada cuando Josefito Figueras la escuchaba desde la plaza vecina a su propia casa. Dado esto, decidí buscar otros nombres que recordé de las páginas de *Platero y yo*, dentro de varias horas, descubrí a varias de las personas

que aparecen allí. Luego, Diego y yo descubrimos que los nombres de calles, sitios, fincas y lugares también existieron en el tiempo de Juan Ramón. Nuestras investigaciones siguen en progreso, así que lo que les comento en esta ponencia representa un informe provisional, y dado el espacio alocado, parcial.

Empezamos con las memorias biográficas del poeta. No es posible comprobar, a través de las memorias del poeta, la presencia efectiva de varios elementos: la visita del tío de las vistas (XLIX), el hallazgo de la tortuga griega (LXXXVII), y el fuego en los montes (LXVI) –evento que solía ocurrir frecuentemente en la época y que, en menor grado, ocurre hoy. O son cosas efímeras o son elementos que han desaparecido por completo como el tío de las vistas. De vez en cuando Juan Ramón nos describe momentos sin tiempo, momentos universales en el pueblo que aún se puede observar hoy en día. Cito de “Anochecer” (LIX):

Acaso, entre la luz ombría que perdura en las fachadas de cal de las casas humildes, que ya empiezan a enrojecer las farolas de petróleo, pasan vagas siluetas terrosas, calladas, dolientes ... que contrastan, en su oscura apariencia medrosa, con la mansedumbre que el crepúsculo malva, lento y místico, pone en las cosas conocidas... Los chiquillos se alejan, y en el misterio de las puertas sin luz, se habla...

Este capítulo evoca perfectamente el anochecer en las calles de los pueblos del sur donde los viejos se arriman en las puertas de su casa en sillas de esparto y los chiquillos juegan en la plaza hasta el oscurecer entre el chillido de los vencejos.

Sí, es posible dar posible testimonio consultando los periódicos de la época a la presencia de ciertas evocaciones: de los cañones de los artilleros en el Castillo para conmemorar el cuarto centenario del descubrimiento de las Américas en 1892 por ejemplo. También podemos estar seguros de la presencia de las fiestas religiosas que recuerda el poeta de su niñez tanto como de su estancia a partir de 1905: los monigotes de Judas la mañana del Sábado Santo (VIII), la romería del Rocío (XLVIII) –que continúa hoy–, la fiesta de Santiago (LXIII), la fiesta del Corpus y demás procesiones, algunas que todavía desfilan en su momento por las calles muguereñas. Pero las evocaciones más verosímiles, naturalmente, son las de las dos casas donde vivía nuestro poeta: la casa natal en la calle de la Ribera y la casa en la calle Nueva, en aquel entonces calle Cánovas del Castillo. En el capítulo “La calle de la Ribera” (CXVII), “El árbol del corral” (XLV) y “La casa de enfrente” (XVI), incluso en referencias a esta última casa de la calle Nueva en otros capítulos, el poeta nos ofrece detalles claramente biográficos, incluso nombres de personas, el arquitecto, razones para la mudanza de la familia, etc., etc. La descripción de la bodega del Diezmo, que perteneció a su padre, (XXIII) y “El cementerio viejo” (XCVII), el primero una evocación de su niñez, el segundo de su regreso en 1905, se basan también sobre una realidad vivida



como lo es la memoria de la muerte de su sobrina, María Josefa Hernández-Pinzón Jiménez, que murió el 25 de setiembre de 1911 a los dos años. Escribe Juan Ramón en “La niña chica” (LXXXI): “¡Qué lujo puso Dios en ti, tarde del entierro! Septiembre, rosa y oro, como ahora, declinaba. Desde el cementerio, ¡cómo resonaba la campana de vuelta en el ocaso abierto, camino de la gloria...! Volví por las tapias, solo y mustio...”. Parece, por los verbos en tiempo pasado, que Juan Ramón escribió esta elegía en el aniversario de su muerte, es decir, en septiembre de 1912. De la misma manera es posible localizar fechas para dos acontecimientos que mermaron y perjudicaron la fortuna de la familia Jiménez, asunto que recuerda el poeta en tres capítulos. En “Vendimia” (LXXII), nos cuenta los efectos de la plaga de filoxera que asoló los viñedos de la comarca moguerense y socavó la hacienda de su familia. Hace falta comprobar la fecha de este evento. Lo sitúa en el presente del libro (la segunda parte del primer decenio del siglo XX) pero otros biógrafos lo sitúan en los últimos años del siglo anterior. Escribe Juan Ramón: “¡qué pocos burros han venido con uva! ... ¿Dónde están aquellos burros de Lucena, de Almonte, de Palos, cargados de oro líquido, prieto, chorreante, ... aquellas recuas que esperaban horas y horas mientras se desocupaban los lagares?” Representan estas palabras un lamento por la pérdida de un modo de vivir y un sistema comercial que afectó no sólo a la familia sino a la gente obrera y sus sendas familias. “Veinte lagares pisaban día y noche”, continúa el poeta, “¡Qué locura, qué vértigo, qué ardoroso optimismo! Este año, Platero, todos están con las ventanas tabicadas y basta y sobra con el del corral y con dos o tres lagareños”. Representa no sólo un contraste romántico entre un pasado de plenitud y un presente vacío, contraste que enfatiza el elemento elegíaco del libro, sino también una elegía, como sugiere el subtítulo del ciclo, por un modo de vivir que iba desapareciendo irremisiblemente. Vuelve al mismo tema en “La granada” (XCVI) cuando termina el capítulo comentando que “Ya no tengo granados, Platero. Tú no viste los del corralón de la bodega de la calle de las Flores”; y el poeta sigue recreando la memoria del huerto perdido, huerto real tanto como simbólico, huerto de una época de bienestar y de posición social. Otra evocación que complementa la pérdida de la hacienda Jiménez es la descripción de otro factor en la baja comercial familiar. En “El río” (XCV) describe la ceguera por sedimentación del río Tinto y del puerto de Moguer. “Mira, Platero, cómo han puesto el río entre las minas, el mal corazón y el padraastro. Apenas si su agua recoge aquí y allá, esta tarde, entre el fango violeta y amarillo, el sol poniente”. Se refiere al auge de la explotación minera en el interior en la segunda mitad del siglo XIX y la diseminación de sus escorias en el cauce del río, la oposición del alcalde de Huelva para intervenir en una operación para limpiar el río con dragas y los obstáculos puestos por el comercio del muelle onuvense.

Otros recuerdos biográficos incluirían el caballo *Almirante* (XCI), del que no tenemos ningún testimonio en el archivo, y *Lord* el perro *fox-terrier* (LI) del que se conserva y se expone al público un cuadro en la Casa Museo. También con una clara impronta realista son las evocaciones de los ritmos campesinos, algunos desaparecidos por completo hoy en día: el moridero, las cosechas, la castración del potro, la herradura, la venta de pescado y comestibles por las calles, etc. Y, especialmente las descripciones del paisaje y la naturaleza: pájaros, plantas, flores, arbustos, frutos, etc. Es indudable que Juan Ramón es el poeta de la naturaleza por excelencia en lengua española, superando a Antonio Machado y a *Azorín*.

Pero lo demás del libro con sus nombres, tipos, calles y lugares, han quedado como meros detalles pintorescos, una serie de cuadros casi costumbristas, evocaciones o invenciones literarias para dar colorido a sus memorias. No obstante, con la ayuda de la Fundación Juan Ramón Jiménez y del Director, don Antonio Ramírez Almansa que me proporcionó una beca de investigación, con el fino olfato detectivesco de don Diego Roperro-Regidor del Archivo Histórico Municipal de Moguer y del becario Juan Manuel Moreno Orta, hemos comprobado la auténtica realidad de *Platero y yo*. Nuestras investigaciones se extenderán, espero, en un posible futuro a los otros libros del ciclo de *Elejías andaluzas*.

Empiezo este informe sobre nuestras investigaciones con un detalle que yo mismo descubrí en el Internet. En “El eclipse” (IV) Juan Ramón nos habla de los efectos de un eclipse sobre el pueblo desde la atalaya de la azotea de la casa en la calle Nueva. El eclipse vuelve a aparecer en otro capítulo, “Golondrinas” (XIII), donde escribe, refiriéndose a un frío insólito e inesperado de una primavera, “Me parece que esta vez se han equivocado las pobres golondrinas, como se equivocaron, la semana pasada, las gallinas, recogiendo en su cobijo cuando el sol de las dos se eclipsó”. Según la información de la Web³, entre 1900 y 1912 hubo cuatro eclipses en Moguer: el 28 de mayo de 1900 por la tarde –desde las 12:56 horas hasta la 16:51–; el 30 de agosto de 1905 –desde las 11:20 horas hasta las 14:15–; el 28 de junio de 1908 por la tarde –desde las 13:29 horas hasta las 18:24– y el 28 de junio de 1908 por la mañana –desde las 09:38 horas hasta las 13:07. En el periódico onuense, *La Provincia*, hemos encontrado una nota anunciando el eclipse total de 1905. Ya que los demás eclipses fueron anulares o híbridos es probable que Juan Ramón esté refiriéndose a este eclipse muy a pesar de que el capítulo IV se sitúa en la primavera; los capítulos de esta parte del libro siempre se refieren a árboles en flor, el Sábado Santo, etc. Es posible que Juan Ramón esté describiendo el eclipse de abril de 1912 pero éste fue un eclipse híbrido antes que total, como lo fue el de 1905. Respecto a “Golondrinas”, sabemos también del archivo que en 1905 y en los tres años entre 1908 y 1910 hubo en Moguer una serie de anomalías meteorológicas, resultando en incidencias de grandes lluvias y frío, época que

3 www.sunearth.gsfc.nasa.gov/eclipse



también recuerda Juan Ramón. Se nota, claramente, la base realista de las evocaciones y memorias, siempre matizadas por necesidades artísticas. No sería imposible que Juan Ramón escribiera este capítulo en 1905 y, así, representa una de las primeras viñetas del libro que compuso.

Pero son las informaciones que hemos encontrado sobre personas, lugares y otros elementos los que subrayan la presencia de una realidad auténtica. Empiezo con “Cencerrada” (CIX) que describe la costumbre –ya desaparecida– de hacer una ronda de la casa haciendo ruidos con cencerros, latas y otras cosas metálicas, acompañada con figurines caricaturescos frente a las ventanas de personas de madurez que se casan en segundas o terceras bodas. Juan Ramón describe a una cierta doña Camila y su nuevo marido, Satanás –no sabemos su propio nombre– que son víctimas de varias personas pintorescas del pueblo, personas que aparecen en otras viñetas del libro. Doña Camila era, en la realidad, Camila Peinado Maldonado que, según el Padrón de Habitantes de 1903, legajo 189⁴, estaba domiciliada en la calle Ribera, muy cerca de las calles que cita Juan Ramón en este capítulo. Y la describe así: “doña Camila es tres veces viuda y ... tiene sesenta años”. Satanás tiene setenta años. El Padrón nos informa que ella tenía “57 años, viuda, lee y escribe, natural de Almodón (Granada), vive en Moguer desde hace un año”. Así que, en 1906 tendría sesenta años y habría tenido tiempo para encontrar un cuarto marido. La próxima tarea será consultar el próximo censo para averiguar si vivía aún y rastrear la documentación de la parroquia para encontrar su partida de matrimonio y para averiguar la fecha precisa de la cencerrada –será en el otoño según el testimonio del capítulo– y el nombre real de Satanás.

Varias veces, al describir episodios en la casa familiar en la calle Nueva, entonces Cánovas del Castillo, Juan Ramón se refiere a los vecinos. Por ejemplo, en “*Lord*” (LI), al describir los efectos del sol pasando por los cristales de colores sobre las azucenas del patio, nos dice que fueron “rojas, azules, amarillos ... como las palomas que pinta don Camilo”. Este señor que pinta palomas aparece también en *Piedras, flores y bestias de Moguer*, un libro inédito del ciclo ya publicado en la recientemente publicada *Obra poética* (2005: 817-898). En realidad don Camilo era Camilo Pérez Infante, 45 años, casado, propietario, lee y escribe, vive en calle Cánovas del Catillo 21 con su mujer, seis hijas y un hijo según el Padrón de Habitantes de 1901, es decir casi al lado de la casa familiar. En “La fantasma” (XVIII), que describe la repentina muerte por un rayo de Anilla la Manteca, posiblemente una criada de la casa, una noche de tormenta en un setiembre, es posible identificar a otras personas. Respecto a Anilla es preciso saber si existe información sobre su muerte en un periódico o en los informes de los agentes municipales sobre una muerte de este tipo. De

⁴ Todos los datos citados se encuentran en el Archivo Histórico Municipal de Moguer, Plaza de San Francisco, 1, Moguer.

interés en el presente contexto es una breve referencia a las Velarde. Escribe Juan Ramón, “en la verde blancura de un relámpago, vi el eucalipto de las Velarde –el árbol de cuco, como le decíamos, que cayó aquella noche– doblado sobre el tejado del alpende”. Las Velarde aparecen de nuevo en *Piedras, flores y bestias de Moguer*. En efecto, sabemos del Padrón de Habitantes de 1909, legajo 189, que las Velarde eran dos hermanas: Paloma Velarde Quesada, 24 años, soltera, propietaria, lee y escribe, vive en calle Cánovas del Castillo, 39 con su hermana Eloísa, 41 años, casada, su casa, lee y escribe. Su marido era Diego López García, 40 años, oficial retirado y el matrimonio tenía dos hijas.

Antes comenté la impronta krausista-institucionista del libro, especialmente respecto a los retratos de una serie de personas que manifestaron las calidades humanas ensalzadas por Giner de los Ríos: hombres que figuran según el ejemplo del ideal de la humanidad para la vida o lo que Jiménez llamaría “los hombres de intemperie”, hombres que justifican su vida con “el trabajo gustoso”. También los que no manifiestan estas calidades y que viven en desarmonía con su mundo. Tomemos como ejemplo de este tipo a don José el cura (XXIV). Escribe Juan Ramón,

Nunca oí hablar más a un hombre ni remover con sus juramentos más al alto del cielo. Es verdad que él sabe, sin duda, o al menos así lo dice en su misa de las cinco, dónde y cómo está allí cada cosa... El árbol, el terrón, el agua, el viento, la candela, todo esto tan gracioso, tan blando, tan fresco, tan puro, tan vivo, parece que son para él ejemplo de desorden, de dureza, de frialdad, de violencia, de ruina. Cada día, las piedras todas del huerto reposan la noche en otro sitio, disparadas, en furiosa hostilidad, contra pájaros y lavanderas, niños y flores. A la oración, se trueca todo. El silencio de don José se oye en el silencio del campo. Se pone sotana, manteo y sombrero de teja, y casi sin mirada, entra en el pueblo oscuro, sobre su burra lenta, como Jesús en la muerte...

La conducta hipócrita de este hombre de Dios se desarrolla en lo que ocurre en la huerta y su aparente humildad devota y callada en la misa. Este hombre de poco espíritu verdaderamente cristiano es la anécdota del ideal gineriano. Según el Censo Electoral de 1891, legajo 1038, un tal José Herrera Guerrero, sacerdote, de 56 años, vivía en la calle Molino de Coba. En el mismo capítulo aparece Baltasar, el casero de don José que era, en la realidad, Baltasar Carrasco Mora, soltero que vivía en la calle Obispo Infantes, según las Cédulas Personales de 1891. Así estas dos personas pertenecen a la época de la niñez del poeta. Otro ejemplo es Lipiani (XCVIII), maestro de escuela y hombre de nimios escrúpulos. Lipiani ofrece otra oportunidad de atacar a los hombres que no se miden al ejemplo gineriano. Como don José, Lipiani representa lo opuesto del hombre de Cristo al secuestrar la mitad de las meriendas de los niños pobres. No hemos encontrado a Lipiani en los censos y suponemos que Lipiani no fue su propio nombre. No obstante, aprendemos que el traje de Lipiani fue antes de un tal Boria. Escribe Juan Ramón, “Lipiani, contoneando su mole blanda en el ceñido traje de canela de cuadros, que fue de Boria, sonriente su



gran barba entrecana con la promesa de la comilona bajo el pino”. Según el Padrón de Habitantes de 1903 un Luis Boria Rodríguez, 45 años, médico, casado con tres hijos y que vive en la calle Diego Lozano, 15 y, suponemos, fue él quien regaló su traje viejo a Lipiani como acto de caridad.

Entre los hombres que manifiestan características del ideal gineriano y que trabajan “gustosamente”, tenemos a León, “decano de los mozos de cuerda”, que aparece en los capítulos CV y CXXVII. Aparece primero en “Piñones” donde, dentro de una serie de tipos pintorescos en un momento de la rutina del pueblo en invierno, echa un pulso con el poeta-niño. También se menciona a su amigo, el Manquito, “el mozo de los coches”. En “León” sabemos más en la descripción de un encuentro y el diálogo entre el poeta y su interlocutor humilde. Aunque el mozo de cuerda y el escritor difieren enormemente, y el mismo León lo apunta, el lector tiene la impresión que, en la cuestión de su “humanidad”, el poeta y el mozo de cuerda son iguales. Aunque aparecen las señas de su oficio en las costras en la cabeza y habla con un fuerte acento andaluz comparado con lo sofisticado del poeta, tenemos la impresión de nobleza y de integridad en todo lo que hace: en su trato con sus prójimos, en su vestir, en su sentido humano. En efecto, fue una persona real: Antonio León Robles, 54 años, soltero, mandadero y analfabeto, según el Padrón de Habitantes de 1903. Al Manquito, su amigo, como sugiere su nombre, le faltaba un brazo y fue Rafael Capelo Aveiro, 33 años, mandadero que vivía en la calle Cristóbal Colón, 6.

León, según la conversación, tocaba en la banda de música de Modesto, persona que aparece en tres capítulos (LVI, LVIII y CXXVII). La Banda de Música fue fundada por el propio Modesto, según una carta dirigida por éste al Consistorio el día 3 de enero de 1919 (Serie Cultura. Banda de Música. Legajo 509). La Corporación de Moguer recibió una solicitud en 1885 para establecer una Academia de Música en la villa ya que el día 30 de mayo de 1886 aparece un pago a Modesto de 100 pesetas por la música en los festejos (Libro de Pagos del Ayuntamiento. Libro 129). Poco después tenía lugar la apertura de la dicha Academia, acordándose con el profesor que la dirigiera con un pago de 50 pesetas mensuales por la educación de los alumnos. En el año 1903, según el archivo, la banda tenía 20 músicos y 3 estudiantes. Modesto tenía estipulado en su contrato con el Ayuntamiento la formación de cantores y músicos en una academia denominada Santa Cecilia ubicada en una de las dependencias de la planta alta de Ex Convento de San Francisco. La formación se impartía en horario nocturno. Asimismo conocemos los actos a los que obliga el Ayuntamiento a la banda según el contrato establecido entre ambos que incluía al Carnaval, Procesión del Viernes Santo, Comunión Pascual de Presos, Función Religiosa del Patrocinio de San José, el Corpus, Veladas Musicales, la fiesta de la Virgen

de Montemayor y de la Inmaculada Concepción, con sus sendos pagos para el Director y los músicos. En efecto tenemos trece referencias a Modesto en el Archivo Municipal de Moguer. En el Censo Electoral de 1891 aparece Modesto García Guillén, de 27 años, domiciliado en la calle San Miguel, carpintero, lee y escribe. En los Alistamientos del 5 de febrero de 1892 aparece como profesor de música ya casado y tiene 28 años (Alistamientos. Año 1892. Legajo 248). En el Padrón de Habitantes de 1903 aparece de nuevo. Tiene 46 años, casado, músico, domiciliado en el Ex Convento de San Francisco. Tenían dos hijos de 3 y 2 años. La última referencia a Modesto como director de la banda es del día 8 de febrero de 1923. El día 7 de marzo del mismo año aparece Virgilio García Rodríguez como nuevo director. En este breve informe de sólo una parte de casi ochenta personas que aparecen en las páginas de esta elegía tenemos el necesario testimonio de una realidad vivida y recordada en *Platero*.

Para terminar me refiero a dos aspectos más: lugares y barcos. De los 77 sitios, lugares y calles citados en el libro, un estudio de los mapas antiguos ha comprobado que más del 90% de ellos existen en la realidad, los más con sus antiguos nombres. De los barcos mencionados en el capítulo XCV, “El río”, donde lamenta el poeta la pérdida de la navegación en el río, es posible dar, de nuevo, el necesario testimonio para responder a los criterios totalmente incorrectos de Luis Cernuda. De los cinco barcos citados tenemos documentación de dos. De *El Cristo*, *La Estrella* y *El Lobo* no hemos encontrado ninguna nota. *La Joven Eloísa* perteneció a Juan Flores Quintero que vivía en la calle Ribera, cerca del muelle. Su barco era, según la Contribución Industrial de 1896-97, un laúd, embarcación pequeña de un palo con vela latina, botalón con un foque y una mesana a popa. “El pobre Quintero” y Picón, el capitán de *La Estrella*, que aparecen en este recuerdo, eran, en la realidad, Eduardo Quintero Rodríguez, 53 años, analfabeto, marinero y José Picón Batista, 31 años, marinero; ambos vivían en la calle de la Ribera a lado de la casa natal del poeta. El *San Cayetano* perteneció a don Víctor Jiménez, padre del poeta, domiciliado en aquel entonces en la calle Cánovas del Castillo. El barco era un místico de 39, 61 toneladas, según la misma Contribución Industrial de 1896-97.

Así que de un estudio de este nimio testimonio de la presencia real de personas, sitios y barcos que se esconden en los capítulos de *Platero y yo* y, estoy seguro, en las páginas de los otros libros del ciclo, queda claro que las opiniones de los historiadores de la literatura finisecular, la de Cernuda y de los críticos que le han seguido en la época de la posguerra, opinión que ha deformado y pervertido a la persona y la obra del poeta moguerense, carece por completo de validez y de sustancia. Nuestras próximas investigaciones en el Archivo en otros fondos de información fortalecerán y consolidarán estas conclusiones. Por eso,



sostengo que Juan Ramón no era sencillamente un poeta torremarfileño, ni mucho menos. Fue un poeta consciente de su momento histórico y nos creó un cuadro realista de lo que era Moguer en su niñez y durante su estancia en el pueblo y en el campo moguerense entre 1905 y 1912.

BIBLIOGRAFÍA

- CARDWELL, Richard A. (1991): “Degeneration, Discourse and Differentiation: Modernismo frente a noventay ocho Reconsidered”, *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*, Anejo Anales de la *Literatura Española Contemporánea*, Boulder, Society for Spanish and Spanish American Studies, University of Colorado at Boulder, pp. 29-46.
- _____ (1993): ““Una hermandad de trabajadores espirituales”: Nueva aproximación al enfrentamiento y a la definición del modernismo”, en *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*, ed. R. A. Cardwell y B.J. McGuirk, Boulder, Colorado, Society for Spanish and Spanish American Studies, University of Boulder at Colorado, pp. 159-92.
- _____ (1995): “Cómo se escribe una historia literaria: Rubén Darío y el modernismo en España”, en *El cisne y la paloma*, ed. J. Issorel, Marges, 13, CRILAUP, Presses Universitaires de Perpignan, pp. 19-46.
- _____ (1995b): “Modernismo frente a noventay ocho: Relectura de una historia literaria”, *Cuadernos interdisciplinarios de Estudios Literarios*, 6, 1, pp. 11-24.
- _____ (1997): “Los Machado y Juan Ramón Jiménez “en el 98”: buscando nuevas trazas por las ciudades muertas y las sendas abandonadas”, en J.C. Mainer y J. Gracia, eds., *En el 98 (Los nuevos escritores)*, Madrid, Visor Libros, pp. 137-157.
- _____ (2000): “Juan Ramón Jiménez y el Desastre de 1898”, *Ensayos en Honor de José María Martínez Cachero II*, Universidad de Oviedo, pp. 335-356.
- _____ (2000b): *Ninfeas y Almas de violeta: La encrucijada del modernismo en España*, (*Cuaderno de Textos*) de Zenobia y Juan Ramón (y estudios juanramonianos), diciembre de 2000, pp. 91-115.
- _____ (2003): “¿Es posible todavía seguir hablando de generación del 98?”, *IV Simposio Regional de Actualización Científica y Didáctica de Lengua Española y Literatura. Literatura Culta y Popular en Andalucía*, eds. J. M. Martínez Alcalde y A. Castro Díaz, Granada, Asociación Andaluza de Profesores de Español, pp. 15-42.

- _____ (2005): "Romanticism, *Modernismo* and *Noventa y ocho*: The Creation of a *Poesía Nacional*", *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXII, 3-4, pp. 471-93.
- CERNUDA, LUIS (1957): *Poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.
- DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO (1951): *Modernismo frente a noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe.
- HOBBSAWM, E. y T. RANGER, eds. (1994): *The Invention of Tradition*, Cambridge, Canto, 1994.
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN (2005): *Obra poética*, ed. J. Blasco y T. Gómez Trueba, Madrid, Biblioteca de Literatura Universal.
- MORENO HINESTROSA, MARÍA TERESA (1993): *La vida de Moguer en la época de la Restauración (1874-1923)*, San Juan del Puerto (Huelva), Imprenta Beltrán.
- PRAT, IGNACIO (1981): *El muchacho despatriado. Juan Ramón Jiménez en Francia (1901)*, Madrid, Taurus.
- SALINAS, PEDRO (1940): *Poesía española: siglo XX*, Mexico, Robredo.
- VALBUENA PRAT, A. (1940): *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gustavo Gili.



UN IDEAL ERÓTICO DEL ROMANTICISMO:

LA MUJER VÍCTIMA

Marina Mayoral

UCM

A un lector actual sin duda lo sorprendería este diálogo que pertenece a la novela *Flavio*, escrita por Rosalía de Castro en 1861. Lo mantienen la protagonista femenina, Mara, y un amigo de Flavio, pretendiente de aquella.

Mara sospecha, y con razón, que el apasionamiento de Flavio, su pretendiente, será pasajero, y se resiste a entregarle su amor. No quiere ser objeto de burla ni llorar un abandono y lo explica de este modo:

Amigo mío, ... ¿vuestro orgullo de hombre os induce a creer también que solo vosotros tenéis derecho a temer el ridículo? Pues os engañáis... Nosotras también lo tenemos, y como no podemos, como vosotros, lavar con sangre nuestros ultrajes; como solo nos concedéis unas lágrimas inútiles que nada borran y que solo saben marchitar nuestras mejillas, necesario es que vivamos siempre prevenidas ..., alerta siempre para evitar al mundo burlón el espectáculo de esas lágrimas ... Mas vale compadecer que ser compadecido (*Flavio*, de Castro, 1993: II: 430-431).

A un lector del siglo pasado lo sorprendería esta actitud de la protagonista, que rompía las convenciones de la mejor tradición romántica. A un lector actual le sorprenderán más todavía las ideas que mantiene su oponente masculino, que pueden resumirse diciendo que el destino de la mujer es amar al hombre y, si es abandonada, seguir siendo fiel a ese amor hasta la muerte. Oigámoslo en las palabras del personaje:

Tenéis un alma fuerte como una roca, y no se puede hablar de amor con los mármoles... ¿Por qué siendo como sois habéis engañado a Flavio, Mara?... Vuestras palabras me hacen daño... son ásperas como el ruido de la tempestad que azota las ruinas abandonadas ... ; debéis vivir sola entre los hombres, no debéis ser amada ... ; siempre he pensado lo mismo de vos... ¡Si supierais cuánta ternura, cuán dulce sentimiento inspira el rostro de una mujer bañado por las lágrimas!... ¡Cuánto es amada la que se resigna a sufrir cuando es olvidada!... ¡Cuando se la ve descender hasta la misma tumba amando los recuerdos que la hacen morir!... ¡He ahí la poesía de la mujer!” (*Flavio*, de Castro, 1993: II: 430-431).

Esta pintura de mujer que baja a la tumba amando al que la ha deshonrado y abandonado procede casi con seguridad del personaje de Elvira, la protagonista femenina de *El estudiante de Salamanca de Espronceda*. *Ella, antes de morir, de amor, por cierto, evoca y bendice las “felices horas “ que pasó con su amante y pide a Dios perdón por complacerse en ello:*

...mi postrero día
ha llegado: perdón, perdón, ¡Dios mío!
Si aún gozo en recordar mi desvarío
(*El estudiante de Salamanca, Espronceda, 1982:103*)

Es, en efecto, Espronceda quien mejor formula y desarrolla en el Romanticismo español esta concepción del destino de víctima de la mujer: o se entrega al amor y es desgraciada, o tiene que vegetar sin sentimientos. Y así dice en el “Canto a Teresa”, el segundo de su libro *El Diablo Mundo*:

Mas, ¡ay!, que es la mujer ángel caído,
o mujer nada más y lodo inmundo,
hermoso ser para llorar nacido
o vivir como autómata en el mundo
(Espronceda, 1982: 231).

También Gregorio Romero y Larrañaga, uno de sus más cercanos discípulos poéticos, lo corrobora:

No puedes, no, disponer
de tu existencia, mi vida;
hermosa hubiste nacer
nacida para el placer,
aunque por tu mal nacida
(Romero Larrañaga, 1841:86).

Se deduce de estos poemas y de muchos otros semejantes la idea de que la mujer, si no quiere sufrir, no debe amar, y, si ama, debe resignarse a ser desgraciada. Esta concepción del destino trágico de la mujer hermosa se repite una y otra vez en la literatura del Romanticismo. ¿De dónde procede? Probablemente de una idealización excesiva que llevaba a un choque con la realidad cotidiana. El mismo Espronceda advierte a la mujer del peligro de que se rompa el “misterioso cristal” que la protege de los hombres. Sólo dentro de su “fanal” la mujer puede seguir disfrutando de la admiración masculina sin convertirse en lodo inmundo:



Tú eres mujer un fanal
transparente de hermosura:
¡Ay de ti! si por tu mal
rompe el hombre en su locura
tu misterioso cristal

(*El estudiante de Salamanca, Espronceda, 1982:99*).

Los versos se prestan, desde luego a toda clase de interpretaciones psicoanalíticas, y ese misterioso cristal que protege a la mujer es fácil interpretarlo en términos eróticos. El romántico desea y a un tiempo teme llevar a término la relación amorosa, porque las mujeres de carne y hueso no podían competir con los fantasmas ideales nacidos de la mente del poeta. El ideal supera siempre a la realidad. Y, una vez conseguido el objeto deseado, llegaba inevitablemente la decepción, que hacía desgraciada no sólo a la mujer sino también al hombre, que se hundía en el hastío de la falta de deseo.

Para ser objeto de deseo y por tanto musa del poeta, había que morir o ser objeto de un amor imposible, prohibido y por tanto irrealizable. En la medida en que el objeto no puede alcanzarse continúa siendo deseable. Incluso, a veces, da la impresión de que se enamoran de la persona prohibida precisamente por ser prohibida. Sería el caso de Lord Byron, enamorado de su hermanastra Augusta Leigh. En otros casos la muerte de la mujer amada la convierte en objeto inolvidable, a salvo de decepciones y de comparaciones. Entonces el amor del poeta es tan largo como su vida. Así sucede con Novalis o con Nicomedes Pastor Díaz, que cantan siempre a su amada, muerta en plena juventud y antes de que el amor pudiera consumarse. Así lo vemos también en muchos personajes románticos: Margarita Gautier, la dama de las camelias, la Leonor del *Don Alvaro o la fuerza del sino* y la Leonor de *El Trovador*, o la Mariana de *Simón Bocanegra*.

La muerte puede incluso redimir a la mujer que ya había sido despreciada por haber perdido su condición de intocable.

Espronceda nos habla de su decepción ante las mujeres que ha conocido puras y aparentemente inaccesibles en su virginidad y después degradadas por la experiencia amorosa:

Mujeres vi de virginal limpieza
Entre albas nubes de celeste lumbre;
Yo las toqué, y en humo su pureza
Trocarse vi, y en lodo y podredumbre
(Espronceda, 1970: 261)

Sin entrar en el alcance erótico de esa expresión “yo las toqué”, lo que parece claro es que las mujeres mantienen su atractivo sólo mientras se mantienen intocadas, es decir,

imposibles por una u otra razón. Y que, una vez perdida su condición de objeto de culto, sólo la muerte puede conseguir devolverles el atractivo perdido. El ejemplo más claro de esa doble curva de idealización –degradación y de nuevo idealización lo encontramos en el “Canto a Teresa” de Espronceda, en el que la amada, que sufrió la inevitable degradación que implica vivir el amor, recuperó su prestigio cuando el poeta se la encuentra de nuevo muerta. Veamos las tres etapas: la de la pureza inicial, la caída y la resurrección del mito:

¿Quién pensara jamás, Teresa mía,
que fuera eterno manantial de llanto
tanto inocente amor, tanta alegría,
tantas delicias y delirio tanto?
¿Quién pensara jamás llegase un día
en que perdido el celestial encanto
y caída la venda de los ojos
cuanto diera placer causara enojos?

El romántico, una vez decepcionado, degrada no sólo al objeto de su amor sino al amor mismo, al que considera un engaño de los sentidos; por eso, “caída la venda de los ojos”, es decir, recuperada la vista que el amor entorpecía, ve una realidad que le desagrada, y esa realidad es la mujer real, que no tiene nada que ver con el fantasma inventado por su fantasía. En el momento en que el amor se realiza, la mujer deja de ser el objeto divinizado de las ansias del poeta para convertirse en algo despreciable. La idealización excesiva desemboca en un desengaño también excesivo y en un desprecio absoluto de lo que antes se ha adorado. Y esto es lo más característico del amor romántico, ese exceso en la idealización y en la degradación. La mujer pasa a ser lodo inmundo, un objeto corrompido que solo inspira asco. Así vio Espronceda a Teresa:

Tu fuiste un tiempo cristalino río,
manantial de purísima limpieza;
después torrente de color sombrío,
rompiendo entre peñascos y maleza,
y estanque en fin de aguas corrompidas,
entre fétido fango detenidas.

Este estado de degradación sólo puede remediarse con la muerte prematura, en plena juventud de la amada, que vuelve así a convertirse de nuevo en objeto amoroso para el poeta:

Y tú feliz, que hallastes en la muerte
sombra a que descansar en tu camino,
cuando llegabas mísera a perderte,
y era llorar tu único destino;



cuando en tu frente la implacable suerte
¡grababa de los réprobos el sino ... !
¡Feliz! la muerte te arrancó del suelo,
y otra vez ángel te volviste al cielo.

Y, ya convertida en ángel, inspira al poeta los más hermosos versos de amor que salieron de su pluma, y la mujer se convierte en “un recuerdo que amor que nunca muere”, en un “blanco lucero” cuya luz acompañará siempre al poeta hasta su muerte.

Uno de los mejores análisis de la primera fase del amor romántico lo hizo Stendhal en su libro *Del amor*, al estudiar lo que llamó el proceso de la cristalización. Igual que una ramita seca, sumergida en las aguas muy saladas de un lago, cristaliza la sal, e, iluminada por el sol, aparece cubierta de brillantes, así el objeto amoroso adquiere su belleza cuando el amante deja caer sobre él, a modo de solución salina, sus propios sentimientos.

En ese proceso lo importante es lo que el poeta pone. Su necesidad de amor, sus deseos, sus ideales, son previos al conocimiento del objeto, no inspirados por él. En el caso del romanticismo, la única condición indispensable en ese objeto amoroso es la belleza, la atracción física, a la que se unirá la exigencia de pureza para convertir a la amada en objeto de un culto casi religioso. Con la única excepción de la mujer fatal de la que hablaremos más adelante.

El poeta ve una mujer hermosa y pura y sobre esa visión construye todo su universo. Por eso la cristalización, la idealización romántica, se mantiene mejor cuanto menos comunicación.

En esto coincide con el amor adolescente estudiado por Spranger: el adolescente se enamora de alguien a quien no conoce, con quien no habla. El soporte de sus sentimientos es una imagen, que puede ser la de un cantante, una estrella de cine o la chica o el chico que ven cruzar por delante de su ventana.

Llegamos así a la conclusión de que la heroína romántica, vista por los hombres, es bella, condición indispensable, y además pura, dulce y resignada a su triste destino de víctima. Cuando no es pura, lo compensa con un corazón de oro y su disposición a sacrificarse por el amado, como es el caso de la Dama de las camelias. La única excepción es Carmen, cuya rebeldía es castigada con la muerte. Carmen es la más compleja a la vez que la más moderna de las heroínas románticas por su independencia y su sentido de la libertad personal. En una interpretación superficial diríamos que Carmen muere como siguen muriendo actualmente muchas mujeres, porque un hombre se cree dueño de su libertad y de su vida. Pero el personaje va más allá de esa interpretación sociológica, ya que en ella confluyen como ha señalado González Troyano¹ elementos de satanismo y brujería

¹ Para un análisis del personaje de Carmen véase el trabajo de Alberto González Troyano *La desventura de Carmen*, 1991.

con un sentido trágico de sumisión al sino. Carmen ejerce una seducción sobre los hombres que don José califica de satánica varias veces a lo largo de la obra, pero no hace nada para evitar su propia muerte, convencida de que su sino, que le ha sido revelado por las cartas, es morir.

Desde el punto de vista de las mujeres escritoras, el panorama presenta algunos puntos diferentes. Ya hemos visto cómo la protagonista de *Flavio*, la Mara de Rosalía, se resiste a aceptar ese destino de víctima que los hombres les atribuyen. Y no fue la única. Las heroínas románticas, vistas por las escritoras, son diferentes: son inteligentes, cultas, independientes, y aspiran a ser amadas no solo por su belleza. El prototipo fue la Corinne de Madame de Stael, que sirvió de inspiración entre otros a la Leonora de la obra de teatro del mismo título de Gertrudis Gómez de Avellaneda y a la Catalina de su novela *Dos mujeres*. Estos personajes atraen más por su personalidad y por su cultura que por su belleza, pero su destino sigue siendo trágico. En el caso de la novela francesa *Corinne o L'Italie*, la protagonista se suicida al verse abandonada por su amante, que acaba prefiriendo a la mujer tradicional. En *Dos mujeres* de Gómez de Avellaneda, Catalina se suicida también para no interferir en el matrimonio de su amante, y porque se da cuenta de que la sociedad hará imposible su relación con él.

Estos tipos de mujer que proceden de plumas femeninas resultan mucho más interesantes que los creados por sus colegas masculinos, por su mayor complejidad y riqueza de caracteres, y sobre todo porque manifiestan la lucha entre el deseo de ser ellas mismas, de tener su propia personalidad y el deseo de ser aceptadas por una sociedad que les exige el sometimiento a unos moldes de conducta predeterminados. En algunos casos, como hemos visto, esa lucha las lleva al suicidio.

En la poesía lírica encontramos también ejemplos de esa batalla entre lo que la escritora quiere ser y lo que la sociedad considera que debe ser una mujer. Carolina Coronado la simboliza en la contraposición de la roca y el águila. Su espíritu es el águila que ansía elevarse y cruzar los espacios libremente, su cuerpo de mujer es la roca que la mantiene inmóvil y que acaba matando al águila:

Tal ansiedad me consume,
tal condición me quebranta,
roca inmóvil es mi planta,
águila rauda mi ser ...
¡Muere el águila a la roca
por ambas alas sujeta;
mi espíritu de poeta
a mis plantas de mujer ! (*Poesías*, Coronado, 1991).



Rosalía, que no se ajusta en su poesía a los cánones marcados por la sociedad se pregunta irónicamente si será de mujer su alma:

Daquelas que cantan as pombas i as frores
Todos din que teñen alma de muller,
Pois eu que n'as canto, Virxe da Paloma,
¡Ai!, ¿de que a terei ?
(de Castro, 1990: 117).

Los personajes más esquemáticos son los del teatro, con la excepción ya mencionada de Carmen, que procede de la novela. Todas están cortadas por el mismo patrón, aunque a veces podemos encontrar algunos rasgos que las individualizan. Rasgos que no pasan a las versiones operísticas. Así el orgullo de doña Leonor de Vargas en *Don Alvaro o la fuerza del sino*. En el texto teatral se ve claramente que no es el deseo de soledad ni el ascetismo, ni el miedo a sus hermanos que la buscan para matarla, el que la conduce a la cueva solitaria del monte. Si vive allí es porque no podía soportar las miradas de las otras monjas que conocían su deshonra. Cuando el Padre guardián le sugiere un convento ella le contesta:

No, Padre,
Son tantos los requisitos
Que para entrar en el claustro
Se exigen...y ... ¡Oh, no, Dios mío!
Aunque me encuentre inocente
No puedo, tiemblo al decirlo,
Vivir sino donde nadie
Viva y converse conmigo.
Mi desgracia en toda España
Suena de modo distinto,
Y una alusión, una seña,
Una mirada, suplicios pudieran ser que me hundieran
Del despecho en el abismo
(Rivas, 1983: 96).

En la versión operística el fraile hace la misma sugerencia de refugiarse en un convento y Leonor rehúsa diciendo que si la rechaza se irá a los montes y las selvas donde pedirá amparo a las bestias salvajes, pero no dice el verdadero motivo de su decisión, que no es otro que el orgullo de casta que, igual que a sus hermanos, la vuelve incapaz de soportar cualquier alusión a su deshonra. Por eso, para evitar el pecado de la soberbia se refugia en un lugar donde nadie pueda hablar con ella. Al desaparecer ese rasgo individualizador su figura se desdibuja y se confunde con la de las otras heroínas románticas.

En la obra de teatro *El trovador* de García Gutiérrez encontramos una réplica de la protagonista al héroe que por un momento la acerca a una mujer de carne y hueso, pero

posiblemente se deba más a un descuido del autor que a un rasgo caracterizador. Me refiero a la escena en la que Manrique le confiesa a Leonor que es hijo de la gitana Azucena. Ella, que ha sido raptada y ha sufrido ya mil desventuras por su amor, tiene entonces una réplica más propia de la comedia que del drama y le dice castizamente: “¡Eso me faltaba!” (escena VIII, jornada IV). Esta respuesta ha desaparecido por completo en el libreto de la ópera que termina la escena con la vibrante aria del tenor “Di quella pira l’orrendo foco” y la entrada del coro cantando: “¡ All’armi, all’armi !”.

Seguramente se trata de un despiste del autor², pero contribuye a dar un poco de humanidad a una heroína tan sacrificada.

El único personaje del romanticismo español que se ha individualizado y que ha entrado en la categoría de los grandes personajes literarios es la doña Inés de Zorrilla, que a fuerza de víctima se convierte en redentora. Doña Inés enamora primero y redime después al hasta entonces invicto y condenado don Juan de la literatura universal. Y lo hace de forma discretísima como corresponde a su papel femenino. Su belleza y sobre todo su inocencia cautivan a don Juan, que se enamora como un cadete cuando ella le dice:

Don Juan, don Juan
Yo lo imploro de tu hidalgo condición
O arráncame el corazón
O ámame, porque te adoro

Después ella muere y en un alarde de sacrificio y de disparate teológico le echa nada menos que un pulso a Dios al condicionar su destino post mortem, es decir, salvación o condenación eterna, al destino de don Juan. Él sigue haciendo toda clase de fechorías mientras vive, pero a la hora de su muerte allí está doña Inés para recoger un instante de arrepentimiento y llevárselo con ella al cielo. Con razón dice José María Alberich (1994) que una mujer así, que le arregla hasta las cuentas con Dios, es el ideal erótico –o al menos lo ha sido– del hombre español.

Empezábamos esta reflexión diciendo que un lector actual se sorprendería al oír el diálogo entre Mara y el amigo de Flavio. Lo mismo le sucedería con los restantes ejemplos que hemos ido señalando. Por lo que se refiere a la concepción del amor y al papel de la mujer en la relación amorosa, las composiciones románticas están muy lejos de nuestros intereses actuales. Es probablemente la literatura que, desde ese punto de vista, se siente más alejada de la actualidad. Las mujeres podemos añadir: afortunadamente.

² En esa misma escena comete otro error más grave cuando Leonor afirma que correrá a abrazar a su amado “entre el horror y el estruendo / del fratricida combate”. La palabra fratricida rebela lo que no debería saberse hasta el final: que Manrique y don Nuño de Artal, conde de Luna, son hermanos.



BIBLIOGRAFÍA

- ALBERICH, José María (1982): *La popularidad de << Don Juan Tenorio >> y otros estudios de Literatura Española*, Gerona, Hijos de José Bosch, ed. Aubi.
- CASTRO, de, Rosalía (1993): *Obras Completas*, ed. M. Mayoral, 2 vols., Madrid, Turner, Biblioteca Castro.
- CORONADO, Carolina (1991): *Poesías*, ed. N. Valis, Madrid, Castalia, Biblioteca de Escritoras.
- ESPRONCEDA, José (1982): *Poesías y fragmentos épicos*, ed. R. Marrast, Madrid, Castalia.
- GONZÁLEZ TROYANO, Alberto (1991): *La desventura de Carmen*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ROMERO LARRAÑAGA, Gregorio (1841): *Poesías*, Madrid.
- SAAVEDRA, Ángel, DUQUE DE RIVAS (1983): *Don Álvaro o la Fuerza del sino*, ed. A. Sánchez, Madrid, Cátedra.

“Poesía y realidad”

Juana Vázquez

Los poemarios de los cuales voy a hablar en esta antología “virtual”, pues no existe físicamente, son cuatro. Sus títulos: *Signos de sombra*, *En el confín del nombre*, *Nos+otros*, y *Gramática de Luna*. Será una investigación sobre su proceso de escritura, teniendo en cuenta las reseñas que han salido sobre ellos en diferentes medios y foros.

La voz poética de *Signos de Sombra* es una voz maleable, pues la forma y el sentido surgen de una búsqueda de significación de la palabra.

Si hacemos una lectura profunda podemos decir que en virtud de las ausencias se genera el poder verbal de su escritura. Las ausencias remiten al silencio, son el punto cero de una escritura que se puede definir como una escritura estática. Por eso, el lenguaje muestra su insuficiencia en su carácter lineal y sucesivo. Sin embargo, no hay salida, esa penumbra en el decir es el único medio verbal de que disponemos para comunicar y generar las experiencias. El poeta siempre es consciente de la problematicidad del signo. Sabe que el lenguaje no es transparente ni inocente sino que está compuesto de una serie de capas de significados, inherentes a cada palabra, que lo forman de manera invisible.

Lo inverosímil es que señalamos desde el lenguaje y con el lenguaje una experiencia que el lenguaje no puede alojar.

En fin, los poemas de *Signos de Sombra* son cortos, abstractos, y desesperanzados por moverse dentro de la oscuridad de la palabra, de la búsqueda infructuosa de la claridad de la misma:

Unos de estos poemas de desesperanza es este:

MEDITACIÓN EN CÍRCULO

Déjame que te diga que me cansé
de metáforas, que la liturgia
del verso se deshizo entre palabras
dejándome vacía, desnuda y sola.
Que se me escapa la poesía
en diccionarios, que se me deshace
en sílabas, que no la alcanzo.
Que solo me quedo siempre
en la frontera, con un puñado



de sonidos falsos.
Que no me sirven estos poemas
Para fabricar la magia.
Que la vida no se ciñe a la palabra.
Que la nada es solo cuestión de distancia

FIN

No hay que olvidar que lo escribí en la adolescencia.

El segundo poemario, *En el confín del nombre*, es un libro esencial-existencial. Por entonces me interesaba la esencia del mundo, del ser y sus enigmas. Con este poemario se dejan atrás las fronteras discursivas y estéticas de su tiempo, y se entra ante una nueva dimensión de lo poético.

Se trata de una actitud aparentemente pasiva, está basada en la contemplación y en la recepción, de lo que aporta la palabra. La experiencia creativa del universo y de lo vital del hombre se convierte, pues, en el tema de sus representaciones.

En el confín del nombre se nos invita a meditar sobre la existencia del enigma. Lo oculto se vuelve el centro del mismo.

También es un poemario metapoético en el que los signos se escriben e inscriben a sí mismos. Ese afán de conocimiento, de génesis, nos hace pensar en la poesía mística. El discurso poético se vuelve más y más radical (en el sentido etimológico de ir a la raíz). Si comparamos ambos lenguajes –místico y el utilizado en esta obra– vemos que comparten un pensamiento paradójico que es un saber no sabiendo.

En la búsqueda de una expresión poética más íntegra, utilizo a menudo el motivo de la música o la luz. La creación es nombrada en términos de luz. La luz es además un símbolo iniciático, es lugar de la aparición, espacio apto a lo revelatorio y está asociada a lo oculto. Es desde ese espacio aparentemente vacío desde donde surge y germina la creación.

De lo dicho dan cuenta muchos los poemas de *En el confín del nombre*. Voy a leer uno de los más significativos:

LUZ

En busca de la luz me alié al poema
de los besos-palabras,
en espacio de páginas.
Dejé atrás la música,
el perfume, el terciopelo verde
de la hierba desnuda,

el mar de tardes lánguidas
de colores violetas...
poemas de la vida,
escritos día a día
sobre el perfil del alba.
En busca de la luz
me olvidé del amor,
de colores lascivos,
en donde el cuerpo impone
sus señales y signos,
de la indolencia blanda,
de lo dulce del vino,
del lenguaje del cuerpo,
de placeres y ritos...
En busca de la luz,
quise encender la lámpara
de mi tosco poema,
sin más guía ni brújula
que la palabra hueca,
esperando que el caos
del fondo de los tiempos,
se ordenara sin más,
en la magia del verso.
Mi vida inmolada
en el altar del tiempo,
la ofrenda dolorosa
de mi silente cuerpo
es el precio que pago por
el soberbio agravio
de convocar, mediante
mis torpes versos,
al mensaje primario

Con el poemario *Nos+otros*, el proceso creativo es el reverso del anterior poemario, si en el otro fue de dentro afuera, aquí va de fuera adentro. Es un canto de “mea culpa” porque los otros son invisibles y hay que cambiar el formato de la mirada.

Se trata de un libro solidario. Una obra de contenido, en el que el signo se pone a su servicio. La mirada se dirige hacia los desheredados, los pobres, en definitiva los otros. Es una forma de pasar de la poesía del yo a una poesía del nosotros, de despegarse de los problemas íntimos, existenciales hacia los problemas sociales, con la idea de que juntos se forme una comunidad planetaria, una unidad. Pues el yo, en definitiva, es una palabra virtual sin un referente continuado, que es prestada por algún tiempo y termina, indefectiblemente, haciéndose nosotros, una vez muertos. El “nosotros” está por supuesto más subrayado en los pobres, pero también en el resto de la sociedad. El libro se envuelve en la idea de la necesidad del hombre planetario pero sin afán de moralizar, sino con la idea de que todos nos somos necesarios unos a otros.



Se podría hablar de un nuevo arte comprometido, puesto que la idea de integrar al otro en el nosotros lo exige la naturaleza del hombre y no la justicia.

La experiencia de crear este poemario no comienza con el texto sino antes de su escritura física. Nace con su gestación, y la gestación es ya el nacimiento del otro.

El existir es ante todo voluntad de co-existir, de salirse del centro hacia el Uno, de salirse de la vieja moralidad para que nazca un sentido distinto de vivir.

En este libro la verdadera esencia de los signos es la rotación del hombre. Se trata de un hombre generalista, no existe el hombre concreto.

Un poema de los más significativos nos hablará de las claves que hemos ido dejando a través de estos párrafos:

MUJER ENSIMISMADA

Me arranqué la mirada de hembra dolorida
que inquiere sus contornos
su identidad su signo
herida por milenios de
silencios espesos
rotos y sin azules
los mensajes primarios.
Me arranqué la mirada de hembra dolorida
para entrar en la niebla del enigma del "otro"
y solo recorrí sus contornos
y el polvo acumulado de tiempos sin fronteras
y el bálsamo de lágrimas oscuras disfrazadas
de sueños de futuro.
Me arranqué la mirada de hembra dolorida
y divisé a los otros
fango de bruma densa
marcada en sus rostros sin rostros.
Sin dioses ni absolutos entre quincalla rotos
caóticos
perdidos
mendigos
locos.
¡Qué rico es el hombre
en el prisma de luz
suma de sus carencias!
Kilómetros de angustia
y auras de veneno
sonrisas- mariposa
aparecían redondas
al limón de mañanas.
Me arranqué la mirada de hembra dolorida
y me acerqué a los otros.
Tuve que detenerme era tal el olvido,
tan frágiles sus sueños
tan perplejos y atónitos...
¡Qué extenso es el hombre

en el fugaz destello de lo efímero!
Buceaba entre esquinas como espadas de canto
y quedaban en sombra sin posible salidas
penas entrelazadas con abismos sospechas
en laberintos-locos
en contrarios con rejas.
Me arranqué la mirada de hembra dolorida
y entré en su noche
allí donde llovía
y arrinconaban cosas
artefactos inermes flores y rosas rojas
y sueños
blancos y negros y avispas- mariposas...
¡Qué escaparate de miserias
nunca hubiera entrado en galerías como esas!
Versiones de bondad
claridades de nada
los despojos
el temor y lo angosto
el miedo la esperanza y el tedio
pánico locura fabulación espanto...
¡Qué inmenso es el hombre
que variedad de tonos!
¡cuántas huellas de tiempo
cuántos espacios blancos
sin estrenar ...tinieblas!
Sacrificio
piedad
besos
miseria...
Me arranqué la mirada de hembra dolorida
y en los despojos de otros
encontré mis heridas
desmesuradas ralas... regadas por mi lupa- palabra
de noches y de lirios entre versos-poemas
de gritos en la página.
Me arranqué mi mirada de hembra dolorida
y descubrí el dolor
pequeño
mustio
callado y blando de los otros.
No tenían voz ni verso
ni poema ni grito
ni página
ni espacio

Termino con el poemario: *Gramática de luna*:

Este poemario esconde bajo sus palabras mundos oníricos que provienen de la experiencia, aunque no necesariamente del mundo del sueño como lo entendemos, sino a

*Lo real imaginado soñado creado:
Realidad y literatura en las letras hispánicas.*



través de una experiencia inmaterial en la que aparece el trance, en que lo otro, lo oscuro, se apodera del poeta y lo obliga a la escritura.

La función de la palabra poética, pues, no reside en la escritura de la historia, personal o colectiva, ni tampoco en el espacio o las leyes físicas como las entendemos, sino que surge de una visión interiorizada, de distintas manifestaciones de lo real que a su vez es un todo, en movimiento. Ni la historia ni el tiempo es en estos poemas una categoría medible linealmente. Lo que interesa es crear vacíos que posibiliten la transformación de un sistema semántico en otro. El poeta crea con este procedimiento una estética visionaria.

Los límites del lenguaje transforman la noción tradicional de comunicación poética, aquí el poeta se convierte en otro lector de su obra sin ejercer un control sobre lo que escribe. Es el primer lector de la misma. Este ángulo perceptivo o “de escucha ante el signo” es una constante en *Gramática de luna*.

El lector suspende el conocimiento racional y se deja llevar por lo que sugieren las palabras. No importa que no tengan un sentido lógico sino que sugieran. Es a través de la sugerencia como se activa la plurisignificación en este último libro.

La poesía de este libro es un sumergirse en lo oscuro, en lo oculto de la significación para así captar en profundidad, la esencia de lo poético.

Un poema característico de lo que hemos teorizado aclarará la teoría, quizá un poco abstracta de este poemario.

Con él termino mi exposición:

NUNCA AMANECÍA

Nunca amanecía
anohecida me besaba la luna
para que no despertara de los sueños.
Fueron años de alegrías y descalabros
la música inundaba todo
y mi cama se movía entre el ocaso
como un fragmento de alba rota.
Nunca amanecía
las sandalias siempre estaban nuevas
jamás perdían su tersura ni se eclipsaba su brillo
mi mesa siempre estaba puesta
y los sirvientes permanecían inmóviles
con la sopera a medio abrir
los ojos soñolientos y los delantales blancos.
Un día quise conocer las flores que se abren con el sol
y se crucificaron sus pétalos

anochecidos con las estrellas.
Deambulé por todos los lugares de mi pueblo
atravesé desorientada el tiempo
soñé y desoñé de la vida a la nada
y sólo oí el ladrar de perros, los gemidos de la noche
y las canciones de los poetas.
Tuve la sensación de que me llamaba el azul del mar
pero la luz ciega lo había pintado de negro
y había dispersado fantasmas entre sus aguas.
Las horas marcaban en los relojes al revés
el portero reposaba su cabeza entre las hojas del calendario
y las orugas encendían plegarias como las luciérnagas.
Nunca amanecía
los sueños me eran fieles en la vida
y consiguieron que viviera unos cuantos años
abrazada a la realidad de las madrugadas.
Y ahora que soy tiempo que me he acostumbrado a los sueños
se me representan los espejos torcidos de la vida
y me piden que sea yo... Si nunca fui más que un sueño
¿Qué puedo hacer ahora en la tierra?
Seguro que ni sabré ir a comprar una hogaza de pan para comer.
Por eso pido al dios de los sueños
que no me expulse del país de la luna
quiero seguir anochecida
aunque nunca vea como se abren los pétalos de las flores
ni como se dispersa el rocío de la mañana!.



POEMAS
Inmaculada Chacón

Alivio de luto

No vestiré de alivio
hasta que no me suelte esta garra;
este tratar de respirar
y no conseguir más que un quejido;
este absurdo vivir
disimulando el llanto.

No permitiré que las flores
se paseen por estas ropas
con las que me cubrió la tristeza,
por esta ausencia insistente que soporto
a pesar de ser insoportable.

No hay color blanco,
ni morado,
ni gris,
que pueda evitar la tenacidad
con que se cierran las fauces que me asfixian.

Sigo llorando a solas,
aunque quisiera gritar a todos
que el daño permanece intacto.

Pero no quiero compasión,
ni simpatías,
ni comparaciones
en las que nunca
he tratado de medirme.

Las penas de los otros
no hacen que la mía afloje sus dientes,

pero anidan en la ansiedad

de los que no necesitan
llorar a mis muertos,

y se convierten en prisa,
en remedios que no puedo aplicarme,
y en historias que se parecen a la mía.

Y yo no quiero que nadie me comprenda.

No quiero saber
qué harían los demás
si se encontraran en mi caso.

Sólo quiero mis faldas y mis blusas,
negras,
como el pozo al que me asomo cada día.

Mis medias, mis zapatos y mi abrigo,
mis guantes, mi bufanda y mis pañuelos,
negros,
profundos,

como el abismo del que huyo

vestida
como si nunca más
pudiera volver
a respirar.



Los ojos de los otros

Ocupo el mismo espacio
que contiene tu nombre,

pero no soy tú.

Los ojos de los otros
se posan en el hueco
que dejaste,
y te buscan
en este otro lado,

pero no estás aquí.

Y lloran. Los ojos de los otros
lloran, sin saber
que el espacio que comparto contigo
no es un lugar, sino el deseo
de volver a verte.

Cuatro poemas

Nadie nos advirtió
de la profundidad del abismo,
ni de la desolación
del salto involuntario.

No nos dijeron
que el borde podría acercarse
hasta alcanzar nuestros pies.

No, no nos lo dijeron.

Y sin embargo,
el hueco crecía
debajo de nosotros.

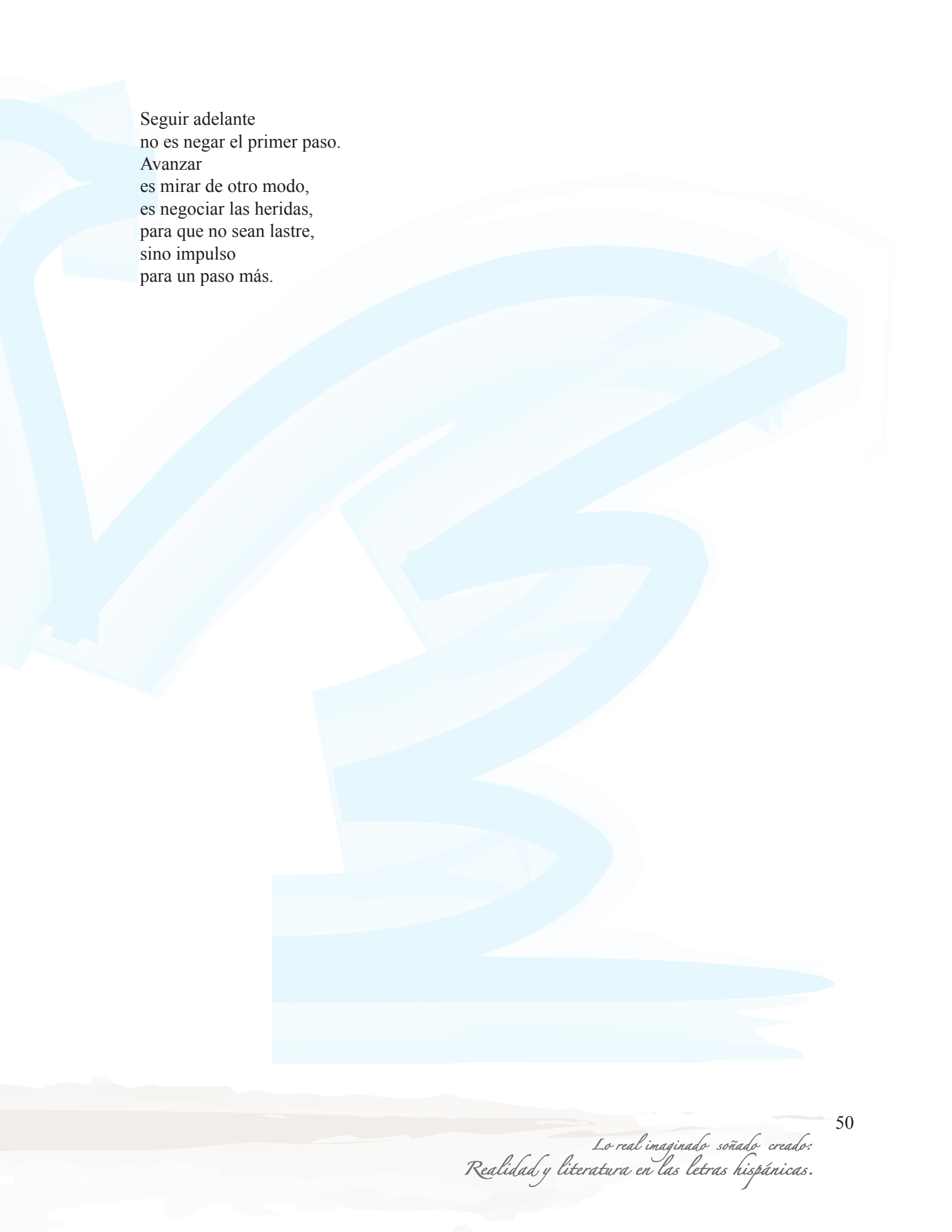


Hubo bodas en Zafra.

El mantón de la novia
nos devolvía el recuerdo
de otro mantón,
de otro vestido blanco;
de otro sí, de otro quiero;
de otro presente
limpio de heridas.

Y sin embargo,
fue alegre la boda.
Y era guapa la novia.
Y era marzo.
Y volaba en los brazos del novio.

Y hubo velas,
y una canción.



Seguir adelante
no es negar el primer paso.
Avanzar
es mirar de otro modo,
es negociar las heridas,
para que no sean lastre,
sino impulso
para un paso más.



Y vendrá otro diciembre,
y otro, y otro.

Y seguirás
batiendo el aire
con tus alas.

Rosas azules

A Susana Cuevas

Que sabe cruzar todos los ríos

¿De dónde venías
tan cargada de rosas azules?

¿Cuántos ríos tuviste que cruzar
para llegar hasta allí.

Para que la sorpresa del encuentro
se mezclara al olor de aquel ramo,
convertido ya en mito?

¿En qué rincón de tu vida
dejaste aquel hueco
que te hizo recorrer tanta distancia?

Tanta...

Tanto amor, tanta risa, tanto futuro.
Tanto pasado.

Tantos pétalos,
para guardar en las hojas de un libro.

Siete mujeres fuertes

Uno

Siete voces
convertidas en escudos;
siete llantos; siete versos;
siete cuerpos inmóviles;

siete nombres para un cortejo sin triunfos
en un campo sin rezos, ni aleluyas.

Siete.



Dos

Siete madres;
siete mantos; siete vigilias
encadenadas en el borde
de la noche más larga;
en la soledad de una espera
que no tiene recompensas;
en el aire viciado de los cirios.

Tres

Siete hijas;
siete muros que derribó la ignorancia
disfrazada de terror y de mentiras;
siete fracturas imposibles de soldar;
siete desgarros
transformados en adioses que no se pronunciaron,
en brazos vacíos, y tumbas abiertas.

Cuatro

Siete hermanas;
siete sangres que invocan
la caricia del hermano, las horas compartidas,
los besos que les robó la sinrazón,
los juegos, la siesta, las sábanas blancas,
la seguridad de una casa
donde nacen los niños.

Cinco

Siete viudas;
siete velos negros;
siete pecados
absueltos antes de llegar a los oídos;

antes de que la penitencia
se cruce con el arrepentimiento,
y se vuelva culpa la locura.

Seis

Siete novias
que nunca llegaron al altar;
siete templos;
siete anillos que resbalan de los dedos;
siete mares profundos;
siete cuerpos desnudos;

siete bocas.

Siete

Siete espadas que defienden el mañana.
Siete brazos seguros, siete filos en alto.

Siete columnas
donde descansan las noches y los días,
y la Memoria, y las promesas que han de cumplirse.

Siete mujeres fuertes.

Siete.



A José Couso

Por Dulce Chacón

Nadie nos dijo
que la desolación llevaría
tu nombre.

¿Hacia dónde mirar?

¿En qué rincón podremos
amamantar esta tristeza
tan recién nacida?

Nadie nos dijo
que el dolor nos vencería
en tu perfil.

¿Dónde encontraremos
un lugar para el llanto
después de haber mirado
la boca del cañón que te miró
y miraste?

¿Dónde?

¿Dónde,
cuando sólo nos queda
el hueco que anidó un disparo?

Nadie nos dijo
que con tu sonrisa se contaría
la historia.
Tinta desolada
que reescribe Bagdad.

LITERATURA Y REALIDAD: MORFOLOGÍA DEL TIEMPO EN *EL ÚLTIMO GODO* DE LOPE DE VEGA

Alexandre Roquain
Université du Maine

Palabras clave: Comedia, Lope de Vega, Temporalidad, Historia, Siglo de Oro.

El Último godo es una comedia histórico-legendaria de Lope de Vega compuesta entre 1599-1603, pero más probablemente entre 1601 y 1603 según los estudiosos Morley y Bruerton (1968: 265). Al Fénix le interesan sobre todo los cuarenta últimos años de la dinastía visigótica en España porque además de *El Último godo*, dedica otra comedia al Rey Bamba –que reinó de 672 a 680– cuyo título es la *Comedia de Bamba* (1598). La obra fue publicada por primera vez en la *Octava parte* de las comedias, en la que Lope no intervino, y de nuevo en la *Parte 25*, póstuma, de 1647. Esta comedia no dejó de llamar la atención de don Marcelino Menéndez Pelayo (1949: 64) que considera, en su estudio preliminar de la obra, que *El Último godo* “no parece un drama hecho, sino el plan de un drama futuro, o más bien una serie de apuntes para escribirlo. Todo es atropellado e informe.” El famoso polígrafo alude a la estructura de la comedia y denuncia la falta de coherencia dramática como lo hizo con otras comedias¹. Por lo tanto, estas consideraciones incitan a analizar la forma del texto dramático para averiguar en qué medida es tan informe.

La profesora Belén Atienza (2000: 39-49), en un artículo muy interesante, considera *El Último godo* como un testimonio que permite conocer la realidad histórica contemporánea de Lope. La estudiosa analiza las alusiones que Lope hace a la leyenda de Sandoval en *El Último godo*. Se supone que Sandoval era el valido de Pelayo que permitió la victoria en Covadonga. La especialista piensa que, en la obra de Lope, existen paralelismos entre Rodrigo y Felipe II, Pelayo y Felipe III, y Sandoval y el Duque de Lerma. En las páginas que siguen, vamos a adoptar un punto de vista complementario al de Belén Atienza para el análisis de la pieza. Estudiaremos en qué medida el dramaturgo pone la Historia al servicio de un objeto poético. No cabe duda de que la comedia áurea tiene cierta propensión a representar el pasado histórico. Obvia es la afición de Lope de Vega a poner en escena la

¹ Menéndez Pelayo (1949) recurre casi a las mismas palabras con *La tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos* al denunciar el “plan monstruoso” de la obra.



realidad histórica a través de las muchas “crónicas y leyendas dramáticas” que compuso. En cualquier obra de teatro, la temporalidad dramática configura el plan de la comedia. En este trabajo, me propongo estudiar detenidamente la estructura temporal de la obra, analizando la duración de la acción en cada acto y distancia, palabra que emplea Lope para designar el entreacto. El estudio de las diferentes estructuras textuales permitirá poner de manifiesto la morfología del tiempo en la obra.

La comedia de Lope de Vega versa sobre el reinado del último rey visigodo, Rodrigo, que tan sólo duró un año (710–711). Se representa en el primer acto su entronización, su boda con la princesa mora Zara y la violación de la Cava Florinda. En la segunda jornada, se escenifica la invasión de España por los moros a cargo del general Musa, provocada por la traición del conde don Julián que deja pasar a los árabes a España. Finalmente, se representa la muerte trágica de Rodrigo en la batalla de Guadalete. En el último acto, asistimos al ascenso de Pelayo que logra detener a los invasores durante la famosa batalla de Covadonga.

Sabido es que Lope de Vega no se conforma con la unidad de tiempo de origen aristotélico. Los preceptistas de la época –como recuerdan Juan Manuel Rozas (1976: 86-92) e Ignacio Arellano (1988: 27-49) entre otros– se mostraron bastante flexibles en cuanto a la unidad de tiempo. Corneille en su *Discurso de las tres unidades, de acción, día y lugar* acepta que la intriga exceda las veinticuatro horas. Sin embargo, los franceses apoyaron en su mayoría la conformidad con la preceptiva antigua². Los teóricos españoles más rígidos como El Pinciano o Suárez de Figueroa insisten en que la acción no dure más de tres días. Mártir Rizo, Feliciano Enríquez de Guzmán o Pellicer de Tovar aconsejan que la unidad de tiempo esté constituida por el límite del día natural, o sea, veinticuatro horas. Cascales, uno de los tratadistas más críticos para con la *comedia nueva*, otorga un plazo de diez días. En *El Arte nuevo de hacer comedias*, Lope pone en tela de juicio la unidad de tiempo derivada de Aristóteles puesto que señala que la acción de una comedia puede abarcar varios años, sobre todo cuando le toca al dramaturgo “escribir historia”. Son de recordar los versos del *Arte nuevo* a este respecto:

no hay que advertir que pase en el período
de un sol, aunque es consejo de Aristóteles,
porque ya le perdimos el respeto
cuando mezclamos la sentencia trágica
a la humildad de la bajeza cómica;
pase en el menos tiempo que ser pueda,
si no es cuando el poeta escriba historia
en que hayan de pasar algunos años,
que éstos podrá poner en las distancias

² Para una comparación entre el teatro francés y español de la primera mitad del siglo XVII, véase el trabajo reciente de Catherine MARCHAL-WEYL (2007), *Le Tailleur et le fripier*.

de los dos actos, o, si fuere fuerza,
hacer algún camino una figura,
cosa que tanto ofende a quien lo entiende,
pero no vaya a verlas quien se ofende (vv. 188-200).

En algunas comedias, Lope respeta la unidad de tiempo admitida por sus coetáneos. Prueba de ello son las muchas comedias de capa y espada, cuya acción, por lo general, se desarrolla en pocos días o menos de dos semanas. Sin embargo, en otras comedias, sobre todo en los dramas históricos o las comedias de santos, el desarrollo del argumento supera con creces el marco temporal convencional. Es el caso de *El Último godo*, cuya acción transcurre en varios años. En efecto, en los dos primeros actos, Lope sigue fiel al marco histórico representando el reinado de don Rodrigo, desde su entronización hasta su muerte trágica en la batalla de Guadalete (710-711). El último acto dramatiza la resistencia de Pelayo y la batalla de Covadonga que tiene lugar supuestamente entre 721 y 726, es decir entre diez y quince años después de la muerte del último rey godo.

Conocemos el final del dominio visigótico en España gracias a la *Historia del Rey Wamba* de san Julián, arzobispo de Toledo de origen judío (642-690), y también a las crónicas mozárabes de la mitad del siglo VII y a distintas crónicas posteriores a la invasión musulmana, redactadas por historiadores asturianos hacia el año 900, muy hostiles a los últimos reyes visigodos. La llegada de los musulmanes fue interpretada de distinta manera. Cabe recordar con pocas palabras el desarrollo de los hechos: Witiza, rey visigodo (702-710), entregó a la nobleza los bienes y cargos que le había negado su predecesor Égica. Al morir Witiza, se eligió a Rodrigo y apartaron del poder a un hijo de Witiza, Agila. Los partidarios de Agila lo nombraron rey en Septimania y se pusieron en contacto hacia 710 con jefes musulmanes gracias a la ayuda del conde don Julián, gobernador de Ceuta, con el fin de derrocar a Rodrigo. En abril de 711, el ejército de Tarik, mandado por Musa, cruzó el estrecho de Gibraltar con la ayuda de las naves de don Julián. Tarik derrotó a Rodrigo en julio de 711 durante la famosa batalla de Guadalete, que se resolvió con la muerte de don Rodrigo y la victoria de las tropas invasoras. Los musulmanes emprendieron una conquista rápida que duró de tres a cinco años. Hubo muy poca resistencia. La tradición oral, transmitida a través de la *Crónica de Alfonso III*, que data de 911, por lo tanto muy alejada de los hechos que narra, hizo de Pelayo el primer rey cristiano de Asturias. La leyenda evoca también una incursión mora contra Pelayo que, supuestamente, triunfó sin demasiadas dificultades en la batalla de Covadonga (entre 721 y 726). La tradición cristiana tuvo ese enfrentamiento por una verdadera victoria aunque tal vez no fuera más que una lucha imaginaria. Las crónicas medievales dieron una visión providencialista de la historia. Los reyes cristianos, que se consideran como los herederos directos de la dinastía



visigótica, tienen como objetivo la reconquista del antiguo reino de los visigodos.

Al igual que las crónicas, los romances –verdadero cruce entre lo literario y lo real– transmitieron la leyenda de la pérdida de España. Rodrigo aparece como un rey lúbrico que viola a la hija del conde don Julián. Se cuenta, por lo tanto, que el conde entrega el territorio de España para vengar su ofensa.

Para componer su comedia, Lope de Vega no se basó en las antiguas fuentes asturianas. Se inspira parcialmente en la *Crónica general* en cuanto a la historia de Pelayo, representada en la última jornada. Por lo demás, Lope sigue la obra de Miguel de Luna, *Historia verdadera del rey Rodrigo*, escrita en 1592. Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal lamentan que Lope se haya inspirado en esa obra por ser el fruto de una impostura, olvidando que el concepto de historia “positivista” no existe en el Siglo de Oro. Miguel de Luna afirma haber descubierto en la biblioteca del Escorial la obra de Albulcádim, un sabio árabe, testigo supuesto de la conquista de España y narrador de la historia de Rodrigo y Pelayo. La mayoría de las escenas de los dos primeros actos de *El Último godo* son una dramatización de la obra de Miguel de Luna. En las crónicas, el apodo de la hija del conde don Julián es la Cava. Es Miguel de Luna quien introduce el nombre de Florinda, que va a perpetuarse gracias al Romancero. Abundan los paralelos entre la obra y la comedia. Basta fijarse en la carta que Florinda envía a su padre. Lope versifica el pasaje en prosa de Luna al pie de la letra conservando la misma imagen de la sortija cuya esmeralda está hecha pedazos, lo cual simboliza la violación de Florinda por Rodrigo.

Antes de proceder al análisis de los procedimientos temporales, se puede hacer un breve resumen de la intriga de *El Último godo*. La escena liminar de la comedia muestra la entronización de Rodrigo. El primer acto representa el naufragio de la embarcación de Abembúcar y Zara en Valencia. La pareja mora navega cerca de las costas africanas durante la noche de san Juan antes de que estalle una tormenta que provoca el naufragio de la embarcación y la llegada imprevista a Valencia. Al amanecer del día siguiente, el capitán Armildo prende a la pareja y la lleva a Toledo, al palacio de Rodrigo. El Rey se enamora de repente de Zara y se casa con ella pues acepta convertirse al cristianismo. Al final de la jornada, el conde don Julián confía a su hija, Florinda, al rey para que sea dama de honor de Zara. Pero Rodrigo la viola después de haber mandado a su padre como embajador a Argel. En el segundo acto, don Julián se venga de la deshonra ocasionada por Rodrigo, permitiendo a los moros entrar en España y conquistar rápidamente el país. Al final de la segunda jornada, la Cava se arroja por la ventana y muere Rodrigo durante la batalla de Guadalete. En el último acto, Pelayo resiste a los moros en Asturias, y los vence en Covadonga, lo cual marca el principio de la Reconquista.

La acción de los dos primeros actos transcurre en un año. Esta duración se conforma con el marco histórico real en la medida en que Rodrigo sólo reinó un año. Podemos poner en evidencia la morfología del tiempo de la obra, lo cual consiste en evaluar la duración incluida en cada acto y entreacto. Al principio de la comedia, se asiste a la subida al trono de Rodrigo. Resulta difícil estimar con precisión la duración contenida en cada acto por ser tan múltiples y variadas las peripecias. Es de notar la importancia del motivo del viaje en la obra, precisamente en el primer acto, en que se representa una ida y una vuelta Argel-España. Al principio, pasan dos acciones simultáneas. En Toledo, Rodrigo toma el poder, mientras que en Argel tiene lugar un encuentro amoroso entre Zara y Abembúcar. A raíz del naufragio, los moros dan con la playa de Denia y son llevados cautivos el día de san Juan Bautista, lo que da a entender que la travesía peligrosa ocurrió durante la noche de san Juan. Hay que esperar a la segunda jornada para cerciorarse de que el paso de Argel a Valencia dura una noche. El conde don Julián, una vez llegado a Argel, hace hincapié en esa duración:

JULIÁN : [...] Llevé a su padre el presente
de la Reina, mi señora,
*desde una noche al aurora*³
pasando a Argel fácilmente (Acto II, vv. 486-489).

Volvamos al primer acto. Zara y Abembúcar llegan a Valencia al alba y son llevados presos a Toledo. Rodrigo se encuentra con Zara, se enamora y decide casarse con la princesa de inmediato. Para desposarse con el rey visigodo, la princesa tiene que adoptar la religión cristiana. El bautismo y la boda se simultanean. Al final del primer acto, Rodrigo conoce a Florinda. Las bodas reales y ese encuentro distan en el texto pero el dramaturgo coloca ambos eventos en el mismo día poético. Entre ambas escenas, se inserta la vuelta de Abembúcar a Argel.

En ese primer acto, la comedia parece contener las peripecias en dos días sucesivos. Los personajes parten durante la noche de san Juan, y llegan al día siguiente a España. Desde aquel momento hasta el final no aparece la noche, como si se extendiera una sola y larga duración diurna.

El intervalo de tiempo contenido entre los dos primeros actos aparece en el texto al principio de la segunda jornada. Han pasado dos meses desde la violación de la Cava, como recuerda Rodrigo:

RODRIGO: Enjuga, Florinda, el llanto
de esas divinas auroras;
siempre que me ves me lloras;
soy muerto, o vivo de espanto.

³ El énfasis es mío.



Dos meses ha que tus ojos
no dejan de hacerse ríos
por culpar mis desvaríos
y engrandecer tus enojos (Acto II, vv. 191-198).

Si han transcurrido dos meses en la distancia, quiere decir que la acción del principio del acto II tiene lugar a finales de agosto. Recordemos que el acto I pasa durante las fiestas de san Juan, es decir a finales de junio. Más adelante, los moros están dispuestos a invadir España ya que el conde don Julián les entregó el territorio. El mes de abril aparece en la réplica del general Muza, que ordena a sus tropas que se preparen para asaltar a los cristianos:

MUZA: Mahometo Abembúcar lleve
un tercio de cuatro mil
infantes por esa nieve
que va derritiendo *abril*
y del monte al prado llueve; (Acto II, vv. 388-393).

La aparición del mes de abril sugiere que han transcurrido ocho meses desde el principio de la segunda jornada. La verdadera duración del reinado de don Rodrigo está presente dos veces en la comedia. Por primera vez en la primera jornada, al lamentar Abembúcar que Zara se case con Rodrigo, el príncipe moro afirma que el rey no gozará de la princesa sino un año:

ABEMBÚCAR : [...] Véase Zara en él [castillo]
abatida, esclava y pobre,
donde todo falte y sobre,
la cadena y el cordel.
Y cuando de aquestas voces,
no quiera dolerse Alá,
gózale y gozado ya,
un año apenas le goces (Acto I, vv. 570-577).

La segunda referencia temporal aparece al principio del segundo acto cuando don Julián se compromete a entregar España al rey moro Miramalulín en menos de un año:

JULIÁN: [...] me obligo, en menos de un año,
darle a España, si allá pasa
con cien mil hombres de guerra
de Berbería y Arabia (Acto II, vv. 163-166).

A pesar de tan largo lapso de tiempo, el segundo acto de *El Último godo* da la impresión de que tan sólo se desarrolla en unos pocos días. El paso del tiempo se concreta mediante la toma de las ciudades del sur de España: por cada ciudad conquistada transcurre un día. La conquista rápida de las ciudades de Andalucía es una metaforización de la violación que sufrió la Cava Florinda:

JULIÁN: [...] Dejad, amigos, la mar,
tomemos a Gibraltar;
vamos a Andalucía,
que cada ciudad, un día
el tiempo os ha de costar (Acto II, vv. 606-610).

A pesar de la dilatación temporal señalada en el texto dramático, el acto II se organiza en función de dos días sucesivos. Estos dos días están sugeridos por las palabras “ayer” y “hoy” que van alternando necesariamente. Tal oscilación entre esos dos días poéticos es patente, y se trata, por ende, de una dramatización del Romancero. El dramaturgo apela a la memoria poética del público cuando pronuncia Rodrigo estos versos:

RODRIGO: ¡Ah, guerra
oh muerte, mis ojos cierra!
Ayer era rey de España,
Hoy, por mi desdicha estraña,
no tengo un palmo de tierra (Acto II, vv. 850-584).

Estos versos remiten miméticamente al famoso romance⁴:

Ayer era rey de España,
hoy no lo soy de una villa;
ayer villas y castillos,
hoy ninguno poseía;
ayer tenía criados
y gente que me servía,
hoy no tengo ni una almena
que pueda decir que es mía (Menéndez Pidal, 1952: 50).

Esta alternancia entre los dos días parece sintetizar el díptico constituido por los dos primeros actos. En la primera jornada, se asiste en cierto modo al apogeo del reinado de Rodrigo, y a una derrota de los moros conseguida por los cristianos, pues la hija del rey de Argel se convierte al cristianismo. En cambio, en el segundo acto, la vida de Rodrigo se trueca: pasa de la felicidad a la desgracia. Cada jornada parece ligada a un “trueque”. En el primer acto, Zara se bautiza antes de casarse con Rodrigo, y cambia de nombre:

ARMILDO: María tomó por nombre,
que este nombre gracia influye,
por la que nació en septiembre,
aunque ésta nació en octubre (Acto I, vv. 709-712).

Al adoptar el nombre de la Virgen, Zara cambia de signo astrológico. Ya no es libra, signo que connota amor y lujuria, sino virgo, mes de la Virgen, o sea, septiembre. Por lo demás, antes de morir, Rodrigo alude al “trueque” que está sufriendo:

⁴ El romance que don Ramón Menéndez Pidal titula “El reino perdido” está recopilado en *Flor nueva de romances viejos* (1952:50).



RODRIGO: Ese vestido de paño
me trueca aqueste de seda (Acto II, vv. 802-803).

El cambio de estado del rey se asemeja a una mudanza de fortuna, lo cual da la ilusión de que el rey padece esa desgracia en un espacio temporal muy corto.

El texto deja entender que la muerte de don Rodrigo es causada por la Cava Florinda:

RODRIGO: [...] Acaba mi vida, *acaba*,
como arrojado entre cieno,
del cuerpo sepulcro y *Cava* (Acto II, vv. 860-862).

La asociación de las dos palabras rimadas “acaba/Cava” sugiere que el personaje de la Cava induce la muerte del monarca. Cabe añadir que encontramos varios pronósticos del final trágico del rey y de la Cava. Al principio de la comedia, al subir al trono, Rodrigo deja caer el cetro y la corona, dos metonimias de su poder. Todos los godos tienen esas señales por malos presagios. El reino de Rodrigo está predestinado para la derrota y un final trágico. Se augura también la muerte de la Cava. De niña, su vida ya parecía designada por la fatalidad para causar mal como si fuera un personaje destinado a acabar con la vida del monarca, y por lo tanto con España.

La muerte de don Rodrigo representa verdaderamente una ruptura temporal. Por cierto, el espacio entre los dos últimos actos no se puede precisar como si ya no pasara el tiempo. En la historia, la batalla de Guadalete y la de Covadonga distan de algo más de diez años. Pero Lope no hace ninguna referencia a ese período. En la última jornada, don Pelayo viaja a Asturias y logra luchar contra los invasores. La victoria de don Pelayo trasciende la muerte de Rodrigo, y sirve para resucitar el tiempo, “muerto” con don Rodrigo.

Es preciso observar el último acto para darse cuenta de que vuelven a aparecer los amores de Zara y Abembúcar, que se han interrumpido desde la boda de Zara en la primera jornada. Abembúcar encuentra a la mujer de la que sigue enamorado, y quiere casarse con ella. Pero Zara, que se llama María desde el bautismo, exige que se haga cristiano. Acepta el príncipe moro y toma como nombre Juan. El viaje de la pareja del primer acto, durante la noche de san Juan, tiene un papel muy importante en la economía de la obra, puesto que los lleva a los dos, en tiempos diferentes pero simétricos, hacia la fe cristiana.

Parecidas son las estructuras de la primera y tercera jornadas ya que cada una pone en escena una boda y un bautismo, lo que produce un efecto de circularidad. Además, la acción de los dos actos se desarrolla también en dos días poéticos, y en cada uno caben varios viajes. En cuanto a los dos últimos actos, la tercera jornada se propone como una transmutación de la segunda, en la medida en que trasciende el texto la tragedia del segundo acto merced a la acción de Pelayo. La boda de María y Juan quiere romper con la

humillación de la derrota de Rodrigo. Bien vemos que el texto quiere “cicatrizarse” la ruptura temporal:

ABEMBÚCAR : [...] Cásate, Zara, conmigo
y el tiempo al tiempo acomoda (Acto III, vv. 51-52).

El primer día del tercer acto se corresponde con el reencuentro de la pareja mora, la boda, la conversión de Abembúcar, y la muerte de ambos como mártires cristianos. Casi simultáneamente a la muerte de la pareja, Tarife, general de los moros, manda al capitán Orpaz a Asturias para que venza a las tropas de Pelayo. Alternan las escenas entre el Norte y las ciudades moras del Sur. El segundo día del acto III celebra la victoria y resistencia llevada a cabo por Pelayo. Como momento cumbre del drama, simboliza la resurrección de España y de su Historia. Se trueca la noche mortífera por la potencia de un sol naciente, elemento presente en el nombre de la hermana de Pelayo: Solmira, mujer tan guerrera como su hermano⁵. El renacimiento de España se expresa bajo la forma de una canción al final de la comedia:

MÚSICOS: Para bien amanezca
el sol español.
*Bendígale España
y guárdele Dios.*
El sol de Pelayo,
gran restaurador
de Asturias y Galicia,
Castilla y León;
el que mata moros (Acto III, vv- 789-796).

El análisis de los procedimientos temporales en *El Último godo* revela que la comedia dista mucho de ser informe y las peripecias no están esparcidas, como pensaba Menéndez Pelayo. A través del estudio de la temporalidad, es evidente que existe una simetría formal en la estructura temporal. Las dos primeras jornadas corresponden con el reinado del último godo, siendo así que Lope se conforma al tiempo histórico. El último acto constituye la superación dialéctica del conflicto representado en los dos primeros actos. El plan de la comedia es armonioso puesto que están unidas las jornadas por una ligazón temporal coherente. En esta comedia, Lope de Vega rompe con la unidad de tiempo clásica y dilata la acción en varios años, siguiendo fiel a lo que recomienda en el *Arte nuevo* en cuanto a una comedia histórica. En *El Último godo*, el segundo acto “largo” parece enmarcado por dos actos cortos (el primero y el tercero) en los cuales se condensa la temporalidad dramática por razones de verosimilitud. El dramaturgo coloca la dilatación temporal en la distancia. Esta libertad creadora le permite representar dos temporalidades antitéticas.

⁵ Para más información en cuanto a las mujeres en *El Último godo*, veáse el artículo de Veronika Ryjik (2004).



La ruptura temporal, ocasionada por la muerte de don Rodrigo, rompe con la continuidad de los dos primeros actos. Ahora bien, la última jornada consagra el prolongamiento de la temporalidad. La tragedia colectiva se sublima, dando vida a un nuevo ciclo épico-histórico.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio (1988): “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”, en *La comedia de capa y espada*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 27-49.
- ATIENZA, Belén (2000): “La [re]conquista de un valido: Lope de Vega, el Duque de Lerma, y los godos”, *Anuario Lope de Vega*, 6, pp. 39-49.
- BERNABÉ PONS, Luis F. (2001): “Estudio preliminar”. *Historia verdadera del rey Don Rodrigo*. Granada, Universidad de Granada, pp. vii-lxx.
- LUNA, Miguel de (1665): *Historia verdadera del rey don Rodrigo en la qual se trata la causa principal de la pérdida de España, y la conquista que de ella hizo Miramolín Almançor, Rey que fue de el África, y de las Arabias; y vida del Rey Jacob Almançor. Compuesta por el sabio Alcayde Abulcacim Tarif, de Nación Arabe. Nuevamente traducida de la Lengua Arabiga por Miguel de Luna, vezino de Granada, Interprete de el Rey nuestro señor*, Madrid, Herederos de Gabriel de León.
- MARCHAL-WEYL, Catherine (2007): *Le tailleur et le fripier: transformations des personnages de la comedia sur la scène française, 1630-1660*, Ginebra, Droz.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1949): *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. E. Sánchez Reyes, Vol. 3, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MENÉNDEZ PIDAL Ramón (1925): *Floresta de leyendas heroicas españolas. Rodrigo, el último godo*, 3 vols., Madrid: La Lectura.
- _____ (1952): *Flor nueva de romances viejos*, Colección Austral, Madrid, Espasa-Calpe.
- MORLEY, S. Griswold y BRUERTON, Courtney (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- ROZAS Juan Manuel (1976): *Significado y doctrina del “Arte nuevo” de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General española de librería.
- RYJIK, Veronika (2004): “Las dos Españas de Lope de Vega y la reelaboración del mito fundacional en *El último godo*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 29.1, pp. 213-230.
- VEGA Y CARPIO, Lope de (1993): *El postrer godo de España, Obras completas de Lope de Vega*, ed. J. Gómez y P. Cuenca, Madrid, Turner, pp. 623-706.
- _____ (1997): *Comedia de Bamba, Comedias de Lope de Vega, Parte Primera*, vol. 1, ed. D. Roas, Lérida=Lleida, Milenio-Universidad Autónoma de Barcelona.

LA MUJER FUERTE EN LA COMEDIA NUEVA

Delphine Sangu
Université de Paris 8

Palabras clave: Teatro, Comedia, Mujer, Historia, Pérez de Montalbán, Matos Fragoso.

Plantaremos la cuestión de la teatralización de la historia en la Comedia nueva, a través del personaje de la mujer fuerte. Analizaremos en qué medida la mujer fuerte se construye entre historia y literatura. Trataremos esta problemática a partir de 3 comedias *La Puerta Macarena. Primera parte, La Puerta Macarena. Segunda Parte, de Juan Pérez de Montalbán* y *La venganza en el despeño de Juan Matos Fragoso*. Empezamos resumiendo la intriga dramática de las comedias.

1.- Resumen de las comedias

1.1.- Resumen de *La Puerta Macarena. Primera parte* de Juan Pérez de Montalbán

Escrita hacia 1631, la primera parte se representa en Lima en 1634. La comedia dramatiza la vida de Blanca de Borbón (1339-1361), hija del duque Pedro I de Borbón y sobrina de Juan II, rey de Francia (1319-1364). Se casa en 1353 en Valladolid con Pedro I de Castilla.

En la comedia de Montalbán, Blanca de Borbón es un modelo de virtud femenina, tanto por su belleza física como por su comportamiento ejemplar. Su matrimonio con el rey Pedro I de Castilla ha sido trabado por sus parientes y los hermanos del rey Pedro, don Fadrique y don Enrique. Blanca acepta este casamiento con alegría. Sin embargo, a pesar de su felicidad, Blanca está asaltada por pesadillas en las que una fiera, surgida de montes, la mata. La intriga dramática muestra que las pesadillas de Blanca se tornan en sueños



premonitorios. En efecto, antes de encontrar a Blanca, el rey se enamora de otra mujer, una aristócrata española: María de Padilla. Acepta casarse con Blanca, pero sigue manteniendo una relación adúltera con María, y manda que encarcelen a Blanca en una torre.

1.2.- Resumen de *La Puerta Macarena. Segunda Parte*

En cuanto a *La Puerta Macarena. Segunda Parte*, existe un manuscrito fechado en Madrid a 8 de enero de 1663, propiedad de la compañía de Toribio de la Vega.

En la segunda parte, Blanca sigue encarcelada. Los hermanos del rey don Fadrique y don Enrique intentan ayudar a Blanca, lo que provoca la ira del rey. Manda ejecutar a Fadrique. Enrique, el otro hermano, pide ayuda a los franceses, acaba por derrotar a Pedro y toma el poder. Pero, mientras tanto, Blanca ha muerto. Es el inicio de la dinastía de los Trastámara.

1.3.- Resumen de *La venganza en el despeño y tirano de Navarra de Juan Matos Fragoso*

En esta comedia impresa en Madrid en 1670, Juan Matos Fragoso dramatiza las luchas por el poder en Navarra, bajo el reinado de Sancho IV (1039-1076), rey de Pamplona que muere asesinado en 1076.

La comedia empieza con la muerte del rey de Navarra. Ha designado como heredero legítimo a su hijo que está a punto de nacer. La reina Elvira está preñada. Pero el hermano del rey, don Sancho no espera el nacimiento del niño, y se apodera del trono, apoyado por los nobles, salvo uno: don Ramón de Guevara. Elvira huye de palacio y busca refugio en los montes de Peñalen donde da a luz a un hijo. Le confía a un pastor –Lauro– que se lo da a la condesa Blanca de Mirafior, esposa de don Martín de Guevara, hijo de don Ramón. Ella le cría durante 16 años sin conocer su verdadera identidad. Mientras tanto, Elvira sigue escondida en los montes, donde vive bajo el amparo de don Ramón que huye de la ira del rey. Años más tarde, el tirano Sancho viene a caza en los montes de Peñalen. Allí, intenta seducir a Blanca, lo que provoca la ira de don Martín. Se une a su padre, don Ramón, para matar a Sancho y restituir la corona al heredero legítimo del trono de Navarra.

2.- La mujer fuerte en la Comedia nueva

¿Qué significan las palabras “mujer fuerte”, en el marco de esta comunicación?

2.1.- Definición de los términos “mujer fuerte”

Primero, cabe señalar que los términos “mujer fuerte”, no son propios del lenguaje dramático. Proceden de una retórica que se encuentra por ejemplo en los manuales de educación destinados a las mujeres, o también en las crónicas históricas. En esos tratados, los términos “mujer fuerte” tienen como equivalentes “mujer de valor”, “mujer de ánimo varonil”. Esta terminología se aplica a mujeres que se caracterizan por su comportamiento ejemplar. Muy a menudo pertenecen a la nobleza e incluso a la realeza. Su ejemplaridad se basa en su respeto de la fe cristiana, y también en una serie de virtudes morales relacionadas con dicha doctrina: la obediencia a una autoridad masculina, la castidad, la afición a la labor, tareas femeninas. Los autores ilustran su definición basándose en ejemplos concretos sacados de la historia tanto santa como profana. Así, por ejemplo, en el tratado de educación destinado a la princesa Isabel de Castilla, *El Jardín de nobles donzellas*, Pedro de Córdoba describe lo que debe ser una princesa, basándose en la terminología siguiente: “en cuerpo mujeril, debe traer ánimo varonil.” Pedro de Córdoba completa su argumentación con una serie de ejemplos sacados de la historia.

Precisamente, la relación con la historia constituye la especificidad de la mujer fuerte respecto a los otros personajes femeninos en el teatro del Siglo de Oro. ¿Cómo se caracteriza? Para contestar a esta pregunta, presentaré brevemente el sistema de los personajes en la Comedia.

2.2.- La mujer fuerte en el teatro

El sistema de los personajes en la Comedia funciona con seis tipos de personajes. cuatro



de ellos son masculinos, y dos personajes son femeninos: la criada y la dama. Ahora bien, la mujer fuerte se elabora en relación con el personaje tipo de la dama. Existen diferentes categorías de dama. Tienen en común una serie de rasgos permanentes que son: la juventud, la belleza, el rango social, el amor. Los elementos flexibles dependen del género de la comedia en la que actúa la dama.

La mujer fuerte se encuentra en comedias de historia. Según Melveena Mc Kendrick (1974), el personaje dramático de la mujer fuerte aparece por primera vez en la comedia *La prudencia en la mujer*, escrita por Tirso de Molina entre 1630 y 1633. Tirso dramatiza un episodio de la vida de María Alfonso de Meneses, hija de Alfonso de Molina, prima hermana de Alfonso el Sabio. Tirso se inspira en crónicas, en particular en el *Sumario de los Reyes de España* de la crónica del Padre Juan de Mariana, *Historia general de España*.

Al recrear el personaje de mujer fuerte, los dramaturgos de la segunda y tercera Comedia siguen las pautas elaboradas por Tirso. Así, las comedias tienen un telón de fondo histórico puesto que los protagonistas de *La Puerta Macarena* y de *La venganza en el despeño* pertenecen a la historia de España.

2.3.- La mujer fuerte en las comedias de historia

En las comedias de historia, se pone en escena un conflicto político entre un rey que abusa de su poder y un conjunto de personajes que se oponen al tirano. La mujer fuerte es una aliada del rey legítimo. Ella actúa para devolverle el poder al rey legítimo. Eso la diferencia de otras reinas que usurpan el poder como, por ejemplo, el personaje de Semíramis.

Así, la mujer fuerte se distingue de las otras damas por su dimensión histórica y también por su ejemplaridad. En el teatro, la ejemplaridad de la mujer fuerte resulta de la reelaboración poética de la historia. La reescritura dramática de datos históricos le proporciona su carácter ejemplar. Para plantear esta problemática, analizaremos las características estáticas, la poética, nos interrogaremos sobre la relación con los valores éticos de la sociedad del Siglo de Oro.

3.- Las características de la mujer fuerte

La dimensión histórica que se vincula con la figura de la mujer fuerte es un elemento central de su definición. Se concretiza al nivel de las características, y en primer lugar, la

onomástica.

En las comedias analizadas, las mujeres fuertes se llaman Elvira, Blanca, Violante, Leonor. Los nombres que los dramaturgos les atribuyen funcionan como referentes intertextuales. En la historia española, los nombres Elvira, Blanca, Violante, Leonor, se dan a reinas, princesas, infantas, aristócratas. Es posible que tengan un valor arcaizante en el Siglo de Oro. En efecto, Covarrubias insiste en la antigüedad del nombre “Elvira”. En cuanto a Blanca¹, Covarrubias explica que lo han tenido grandes señoras. La elección de nombres ya arcaizantes en el siglo XVII se explica por la ubicación temporal de las comedias que tienen lugar en el pasado, respecto al presente de los espectadores del siglo XVII.

3.1- Belleza física y virtud moral

La cuestión de la belleza femenina es una cuestión fundamental en la dramaturgia aurisecular. Se dramatiza en relación con la ambigüedad ética que conlleva la belleza femenina en la sociedad aurisecular. Por un lado, la belleza femenina es sinónimo de corrupción moral para el hombre. Sin embargo, por otro, puede reflejar la virtud moral, por ejemplo la de la Virgen María o de las santas. Ahora bien, en el teatro, la belleza atribuida a la dama presenta esta ambigüedad. En efecto, la belleza de la dama genera el amor del galán, y por lo tanto es el origen de la temática de los celos. Los ejemplos abundan en el teatro aurisecular: comedias urbanas, comedias palatinas, comedias de enredo.

Pero, en cuanto a la mujer fuerte, su belleza física materializa las virtudes morales que el dramaturgo le atribuye. El vestuario sirve para concretizar las virtudes morales de la mujer fuerte. Analizaremos 3 ejemplos.

Primero, la mujer fuerte lleva vestidos suntuosos, vinculados con su estatus sociodramático. Por ejemplo, en *La Puerta Macarena*, la elegancia de Blanca de Borbón se dramatiza mediante el vestido “a lo francés” que lleva durante la primera jornada. En las crónicas medievales, como señala Carmen Bernis, “las referencias a prendas y modas francesas son continuas en los textos. Cuando un cronista presenta un personaje vestido a la francesa, hace sobreentender que va vestido con elegancia y distinción”² (Bernis, 2001:

1 Covarrubias (2006: 322): “Blanca es nombre propio, y le han tenido grandes señoras, entre otras doña Blanca, hija del rey don Alfonso de Castilla, que casó con Luis, rey de Francia».

p.761: Elvira: Es nombre de mujer usado en Castilla de muchos años atrás; tiene en sí cierta manera de ponderación, y parece sinificar mujer valerosa y varonil, *quasi virago*; hásele de apartar el artículo, que es arábigo, y dirá *El-vira*, y el artículo es el de varón, para mayor énfasis, y de *vir*, dijeron *vira*, con el hebreo de *is, isa*.

2 Documentos como inventarios y cuentas dan testimonio de la presencia de prendas a la moda francesa en los guardarropas de damas nobles, infantas y reinas (Bernis, 2001: 30). El tesorero de Isabel la Católica, por



30).

En la comedia *La venganza en el despeño*, la reina Elvira sale a la escena de luto, con el rostro cubierto de un velo. Su vestido³ la oculta por completo. Este ocultamiento de su rostro y de su cuerpo materializa su dolor y, al mismo tiempo, su lealtad al rey muerto. Su fidelidad como esposa y su lealtad como vasalla contrastan con la traición de los vasallos que no respetan la voluntad del rey muerto y coronan a Sancho su hermano.

1.) La poética de la mujer fuerte

En las comedias, existe un lenguaje poético que se construye en torno a la virtud femenina. En el marco de este trabajo, sólo mencionaremos la fe, base de la virtud. ¿Cuáles son las palabras de la fe en las comedias analizadas?

Las palabras de la religión –por ejemplo “fe”, “devoción”, “templo”, “cielo”– configuran un tejido semántico en cuyo centro se encuentra la fe cristiana. Esta red semántica procede de un lenguaje extradramático. En la literatura de formación o incluso en las crónicas, esta terminología se relaciona con las mujeres virtuosas. En el ejemplo siguiente, Mariana retrata a doña Blanca de Borbón, valiéndose del término “cielo” para insistir en su ejemplaridad: “Parecía esta señora dichosa por las raras dotes de alma y cuerpo con que el cielo y naturaleza á porfía la enriquecieron y adornaron. Pero fue desdichada con este matrimonio, que era lo que se esperaba sería el colmo de su felicidad” (1854: I, 486).

En las comedias, existe una coherencia interna propiamente poética. Se funda en la utilización de lexemas recurrentes, en un contexto de enunciación particular y con una meta dramática precisa: “Cielo(s)” y “Dios”.

Se relacionan con contextos de enunciación llenos de tensión, lo que influye en su sentido. En efecto, en dicho contexto, “Cielos”, “Cielo”, “Dios”, se refiere a una entidad a la que la protagonista pide ayuda. Por ejemplo, en la primera jornada de *La venganza en el despeño* Elvira pide venganza al Cielo en un contexto conflictivo de enunciación. En efecto, los nobles se niegan a ayudarla y el rey Sancho manda que la maten. Pero la palabra

ejemplo, anota entre 1484 y 1490 repetidos pagos para ricas “ropas francesas” destinadas casi todas a ellas, a la reina y a la Infanta Isabel.

“Al mediar el siglo XV, las mujeres de las altas clases sociales de una buena parte de la Europa Occidental vestían de forma muy parecida. Los rasgos más sobresalientes de la moda entonces imperante en países como Flandes, Francia o Inglaterra, apenas sufrieron variaciones hasata algo después de 1480” (Bernis, 2001: 34).

³ “las prendas para expresar el duelo debían reunir dos condiciones: ser largas hasta los pies y ser muy holgadas, para que la persona que las llevaba quedase oculta lo más posible. El capuz, en el siglo XVII, se llevaba tan sólo en los duelos. La loba no era exclusivamente una prenda de duelo, pues era una de las prendas que usaban los letrados y los clérigos” (Bernis, 2001: 83).

“Cielo” tiene otro sentido.

La palabra “Cielo(s)” en el sentido de “fe”, se refiere a la fe como norma de acción dictada por la doctrina cristiana. La mujer fuerte interioriza los valores dictados por la doctrina cristiana. Eso se traduce por la asociación de “Cielo(s)” con los sustantivos “alma”, “corazón”, “pecho”, en el idiolecto de la *mujer fuerte*.

Además, los lexemas “Cielos”, “Dios” se asocian con verbos que ya no traducen valores normativos interiorizados por la mujer fuerte, sino prácticas. O sea, la mujer fuerte convierte la fe en norma de acción. Por ejemplo, la reina Violante se dirige a Leonor mandándole que lea libros de devoción a fin de que se olvide de su amor por su galán. Elvira utiliza una serie de verbos coercitivos (me has de/ quiero) y performativos (borrar/ desazer) que subrayan su autoridad y su legitimidad para definir pautas normativas de conducta.

Los libros de devoçión

de noche me as de leer.

Borrar quiero y desazer

essa fácil ynpressi/ón

de tus fectos (Mira de Amescua, 1970: 69).

Por fin, en el idiolecto de los personajes de comedias de historia, se nota el uso metafórico de las palabras “Cielo”, “Ángel”, “sol”, “santa”, para retratar a la mujer fuerte. En *La Puerta Macarena Primera Parte*, Fadrique y Rodrigo asocian “Cielo” a la descripción de Blanca. El rey Ordoño compara a Violante con un ángel: “O cuánto/ es aquel ángel que temo/ más hermoso y más biçarro” (112).

Las palabras citadas configuran una isotopía de lo sagrado. Dicha isotopía funciona a partir de referencias difundidas en la lírica amorosa, y en el léxico religioso del Siglo de



Oro. Dos campos metafóricos se esbozan: el mundo natural en su totalidad –floral, animal, celeste. El mundo divino mediante las referencias al ángel. Esta red de isotopías recurrentes debe de analizarse en relación con la representación de la santidad femenina en la España aurisecular. En efecto, las imágenes asociadas a las mujeres fuertes corresponden al ideal religioso femenino que los educadores intentan inculcar a las mujeres. De este modo, el teatro difunde un modelo de comportamiento femenino, incluso en el campo religioso, que sea compatible con las exigencias socio-éticas que la sociedad del Siglo de Oro manifiesta respecto a las mujeres. Como el rey Sancho lo recuerda a la reina Elvira: “Reyna soys, pero muger”.

Conclusión

Para concluir, el análisis del funcionamiento poético de las comedias de historia muestra cómo se construye la mujer fuerte, entre historia y literatura. La dimensión histórica sirve de base poética a la construcción dramática de la mujer fuerte. Se construye a partir de referentes históricos normativos – reinas, infantas- de la historia nacional. Su dramatización en la Comedia pone de realce el valor didáctico otorgado al teatro áureo.

BIBLIOGRAFÍA

- BERNIS, C (2001): *El traje y los tipos sociales en El Quijote*, Madrid, Ediciones El Viso.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (2006): *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición integral e ilustrada de I. Arellano y R. Zafra, Madrid, Iberoamericana.
- MARIANA, J. de (1854): *Obras del Padre Juan de Mariana. Tomo I*, ed. de M. Ribadeneyra, Madrid, s.p.
- MATOS FRAGOSO, J. (1670): *La venganza en el empeño*. Manuscrito en la BNM, Madrid, s.p.
- McKENDRICK, M. (1974): *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: a Study of the "mujer varonil"*, London, University Press.
- MIRA DE AMESCUA, A. (1970): *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte, with introduction and notes by Vern G. Williamsen*, Columbia, University of Missouri Press.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, J., *La Puerta Macarena. Primera parte. Escrita hacia 1631, representada en Lima en 1634*. Varios manuscritos en la BNM (15.456, 16.550 y 16.972, éste con la segunda parte). Impresa: suelta, s.l., s.p.
- La Puerta Macarena. Segunda parte (¿1670?)*: Manuscrito fechado en Madrid a 8 de enero de 1663, propiedad de la compañía de Toribio de la Vega (BNM, Ms. 15.457), s.l., s.p.



CULTURA Y REVOLUCIÓN EN LA NICARAGUA SANDINISTA: UNA APROXIMACIÓN A SUS DEBATES Y PROBLEMAS

Gema D. Palazón Sáez
Universitat de València

Palabras clave: Revolución sandinista, política cultural, talleres de poesía.

1.- Hacia una política cultural sandinista: los talleres de poesía

No será fácil, compañeros poetas, crear una nueva cultura. El 19 de julio pusimos la primera piedra: ese día los sueños colectivos se hicieron realidad; los viejos sueños tejidos en las cárceles, en la clandestinidad, en la guerrilla de la montaña, en la lucha de las ciudades (Tomás Borge, “El arte como herejía”).

El 19 de julio de 1979 cristalizaron todas las aspiraciones y sueños revolucionarios tras cuatro décadas de dictadura y casi veinte años de lucha guerrillera en Nicaragua. Los sandinistas llegaban al poder después de todos los reveses militares de la década precedente, los ajustes y las divisiones internas, y un pacto social que reconocía la participación de amplios sectores políticos y sociales en la tarea de la reconstrucción nacional con los que la Revolución identificaba su proyecto histórico¹. El nuevo escenario político que se abría entonces para Nicaragua determinó en gran medida tanto el modelo económico por el que optaron los sandinistas _basado en el respeto de la propiedad privada y combinado con la producción planificada, la expropiación forzosa de los grandes latifundios del país y el establecimiento de cooperativas de obreros y campesinos_, como el marco político en el que la Dirección Nacional del FSLN constituyó la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional².

¹ En este sentido, puede resultar muy interesante la consulta de la entrevista que Marta Hamecker le realizó a Jaime Wheelock y que apareció publicada en 1986, donde J. Wheelock explica algunas de las líneas básicas de la política sandinista en cuestiones como la estructura de la Dirección Nacional del FSLN, los pactos con la burguesía y la Iglesia, la reforma agraria y el carácter popular de la revolución (Wheelock, 1986).

² Anastasio Somoza Debayle (1925-1980) firmó su renuncia el 16 de julio de 1979 y nombró como sucesor a Francisco Urcuyo, quien poco después también se exilió a Guatemala y entregó el poder a la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional que fue reconocida como el poder ejecutivo legítimo de la República de Nicaragua. Originalmente, formaron parte de ella Sergio Ramírez, Violeta Barrios, Alfonso Robelo, Moisés Hassan Morales y Daniel Ortega. De los cinco miembros de la Junta, sólo Violeta Barrios y Alfonso Robelo no eran militantes sandinistas, pero ocuparon sus cargos en relación a los apoyos estratégicos que el FSLN

El hecho de que la Revolución se pensara a sí misma en términos *dialógicos* (Craven, 1989: 29) y de que se presentara como un proyecto que no podía ser desarrollado exclusivamente por la vanguardia revolucionaria _como el FSLN había mantenido su lucha guerrillera durante los años de resistencia_ tuvo su repercusión más inmediata en la configuración de una estructura política que pensaba la organización cooperativa y de masas como su base. Este principio trataba de asegurar la participación de todas las clases sociales en el proceso revolucionario y, así mismo, constituir una guía para la organización de la explosión participativa que se produjo desde los primeros meses de Revolución³. Este proceso, en definitiva, es el síntoma de la institucionalización del *Programa histórico* (1969) y de las aspiraciones revolucionarias de las dos décadas precedentes con carácter oficial y con la posibilidad de ser desarrollado desde el Estado.

El Ministerio de Cultura _el primero en la historia de Nicaragua- fue creado por el Decreto n° 6 de la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional el 20 de julio de 1979; es decir, tan solo un día después de la proclamación de la Revolución. Este hecho, junto con la proliferación de discursos de miembros sandinistas en el gobierno entre 1979 y 1982 ponen de manifiesto la importancia que el proyecto cultural cobró rápidamente en el proceso revolucionario⁴ y continúan la inercia que Carlos Fonseca y Ricardo Morales Avilés habían sostenido desde la década del setenta en numerosos documentos marcados por la clandestinidad. En la introducción de *Hacia una política cultural sandinista* (1982), Daisy

había considerado fundamentales para conducir su proyecto revolucionario. Violeta Barrios era la viuda del líder de la oposición conservadora, Pedro Joaquín Chamorro, y desde su muerte tras un atentado ordenado por Anastasio Somoza Debayle, su viuda retomó el testigo de su lucha opositora. Alfonso Robelo, por su parte, representaba al sector privado de la economía nicaragüense, con lo que los sandinistas reconocían el principio de economía mixta para Nicaragua. Esta composición inicial, sin embargo, desapareció en 1980 con sus renuncias a consecuencia de diferencias internas con la línea sandinista. Desde ese momento, la Junta estuvo formada por integrantes sandinistas y funcionó como órgano legislativo y de consulta de la Dirección Nacional del FSLN

3 La alta participación de la población en la Cruzada Nacional de Alfabetización, la concentración de demandas para establecer Casas de Cultura en prácticamente todos los municipios del país y la aparición de numerosos movimientos sociales en el campo de la cultura, el trabajo agrícola o aquellos encabezados por las mujeres son, sin duda, algunos de los ejemplos más significativos que evidencian una tendencia que se retroalimentó durante los primeros años de Revolución. Por un lado, la derrota de la dictadura por una insurgencia que había sido definida en términos populares y no sólo como parte de una ofensiva militar del FSLN convertía a todos los sujetos sociales en centro del proceso de reconstrucción nacional; por otro, el FSLN había basado todo su *Programa* y sus principales consignas en la necesidad de incorporar a toda la sociedad a un proyecto que pretendía cambiar no sólo las relaciones de clase y las condiciones de producción en el país, sino también la transformación integral de todos los sujetos involucrados en la Revolución.

4 Sintomáticamente, los diversos discursos y proclamas fueron publicados en 1982 por el Ministerio de Cultura en un volumen titulado *Hacia una política cultural sandinista*. A pesar de la insistencia, por parte de Ernesto Cardenal y Daisy Zamora (ministro y vice-ministra de cultura, respectivamente), de que no existía una línea clara en la configuración de una política cultural como tal, sino más bien la apertura de nuevos ensayos sobre la forma en que concebir, consumir, producir y difundir la cultura, lo cierto es que en el texto se advierten ya las líneas fundamentales que orientaron todas las acciones del Ministerio.



Zamora, la viceministro de cultura insistía en el hecho de que la Revolución había hecho posible la emergencia de una cultura “genuinamente nicaragüense” pues “se ha producido en el seno mismo de nuestra historia y procede del pueblo” (Zamora, 1982: 5); es decir, cultura y Revolución se encontraban implicadas de una forma profundamente integradora, pues sólo en el espacio revolucionario era posible pensar una cultura propiamente nacional y libertadora, al tiempo que se constituía como la principal conquista cultural de toda la historia de Nicaragua:

Si bien es verdad que *la creación de un Ministerio de Cultura en las actuales circunstancias es un esfuerzo y un experimento; también es cierto que es la respuesta a una demanda que el pueblo ha juzgado o tenido por prioritaria*, por vital. Es muy revelador que a escasos días del triunfo revolucionario, cuando organizamos las primeras brigadas culturales [...] anunciando la creación del Ministerio de Cultura en todas las plazas, atrios y parques, la respuesta inmediata del pueblo fue la de convertir las mansiones de los funcionarios somocistas, de los miembros de la Guardia Nacional y los clubes exclusivos de la burguesía en [...] Casas de Cultura (la cursiva es mía, Zamora, 1982: 10).

De la cita anterior se desprende que voluntad popular, Revolución y cultura convergieron en las manifestaciones espontáneas que inmediatamente después del derrocamiento de la dictadura propusieron la toma de las principales casas y mansiones de la Guardia Nacional para convertirlas en lugar de encuentro de la Nicaragua liberada bajo el nombre de Casas de Cultura. En este sentido, la cultura quedaba marcada como signo de liberación de la opresión dictatorial en los mismos términos en que los sandinistas habían sostenido la necesidad de liberarse de los cuatro siglos de dominación colonial y las sucesivas ocupaciones militares de Estados Unidos.

Hacia una política cultural sandinista (1982) supone el único intento por definir los conceptos clave del desarrollo cultural en Nicaragua después del triunfo de la Revolución y su propia presentación con intervenciones de comandantes miembros de la Dirección Nacional del FSLN; Sergio Ramírez como miembro de la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional; Ernesto Cardenal en calidad de Ministro y la reproducción de los estatutos de la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura da cuenta de los agentes que entraron en el diálogo por la cultura en esos años, así como de los distintos enfoques y propuestas que unos y otros trataron de priorizar⁵.

A través de sus sucesivas intervenciones en actos públicos, los discursos de Bayardo Arce, Tomás Borge, Luis Carrión y Carlos Núñez establecieron los puntos más destacados sobre los que había que plantear la política cultural, los cuales se establecían básicamente

⁵ En estas propuestas se encuentra también algunos de los puntos clave que desatarían la polémica sobre la política cultural sandinista desde 1981 y que se saldaron finalmente con la desaparición del Ministerio de Cultura en 1988 y la destitución de Ernesto Cardenal como ministro.

en la afirmación de la identidad nacional a partir del apoyo a la Revolución, la noción de pueblo y arte popular, el antiimperialismo y la creación artística comprometida con la realidad histórica. Bayardo Arce, en “El difícil terreno de la lucha: el ideológico” (1982 [1980]) apuntaba los valores culturales en auge después del triunfo revolucionario y como continuación de la lucha cultural que el FSLN había librado desde los años setenta:

Los revolucionarios pueden tomar con relativa facilidad del poder económico, el poder material de una sociedad. Pero lo más difícil, lo que lleva más años, es tomar el poder ideológico de esa sociedad. El poder intangible que se expresaba en la mentalidad de los hombres, en la mentalidad de la sociedad (Arce, 1982 [1980]: 19).

En última instancia, la propuesta de Arce pasaba por desjerarquizar el concepto de cultura para que esta dejara de estar al servicio de la clase dominante y para que, a partir de su carácter popular, recuperara los valores propiamente nicaragüenses. Este último aspecto fue siempre un motivo de tensión que se hizo más visible en la polémica alrededor de los talleres de poesía que evidenció el enfrentamiento entre la política ministerial y la línea dirigida por Rosario Murillo desde la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura⁶ (ASTC) y de la que me ocupo más adelante.

En última instancia, el problema a resolver consistía en cómo articular dos concepciones de la cultura _una vinculada a la creación individual que se reconocía como anterior a la Revolución y otra basada en la participación masiva como proyecto histórico del FSLN_ que provocaban una tensión entre lo que podríamos denominar artistas *aficionados* y aquellos que ya gozaban de cierta proyección profesional. En la práctica, esta fue la clara división que se estableció entre los talleres de poesía del Ministerio de Cultura y la ASTC de la que los poetas talleristas no formaban parte.

En la primera Asamblea de Trabajadores de la Cultura, celebrada en 1980, Ernesto Cardenal y proponía que la cultura nicaragüense después de 1979 tenía que ser “revolucionaria, democrática, popular, nacional, anti-imperialista” (Cardenal, 1982 [1980]: 179). Respecto al carácter democrático de la cultura, Cardenal matizaba, “esto no quiere decir que vamos a rebajar la cultura para que esté al alcance del pueblo, sino que vamos a elevar al pueblo, hasta la cultura más excelente” (1982 [1980]: 179). K. S. Wellinga ha señalado que fue precisamente esta cuestión la que hizo que el proyecto cultural del Ministerio tuviera “un marcado énfasis en el índice de productividad, privilegiando la creación del *arte aficionado* en detrimento de los intelectuales y artistas de larga trayectoria” (Wellinga, 1994: 71) y concluye que en él se encuentra el origen de la polémica que enfrentó al Ministerio de

⁶ La ASTC fue creada por el Ministerio de Cultura en 1980 como una forma de aglutinar a todos aquellos artistas que se dedicaban a la creación artística de una forma más o menos profesional. En la práctica, esta división entre los artistas pertenecientes a la ASTC y los participantes de los talleres funcionó como marca para diferenciar la producción cultural *amateur* _que se identificó como *popular*_ de la profesional.



Cultura con la ASTC. Sin embargo, la democratización cultural se entendió no sólo como el acceso a la cultura a partir de la Cruzada Nacional de Alfabetización⁷, sino también como el proceso por el cual la población pudiera tomar conciencia crítica de la realidad en que vivía y ser productora cultural con el mayor reconocimiento institucional posible (Wellinga, 1985: 21). La segunda parte de este proceso se tradujo en lo que Ernesto Cardenal denominó *socialización de los medios de producción cultural* (Cardenal, 1982a) y se materializó en los talleres de poesía⁸. Si la CNA supuso la alfabetización masiva, entendida en los términos en que Paulo Freire la había propuesto en su *Pedagogía para los oprimidos* (1970), los talleres de poesía surgieron como un paso más allá en la determinación por cambiar la desigualdad social que el concepto de cultura burguesa genera a partir de la jerarquización alta/ baja cultura –siendo la primera atributo de una pequeña elite y la segunda propia de manifestaciones populares no sancionadas por el poder como valor cultural.

A pesar de que los talleres de poesía fueron un proyecto personal de Ernesto Cardenal que los había ensayado ya en compañía de Mayra Jiménez en Solentiname⁹ en la década anterior, su enorme repercusión social en Nicaragua y su propia constitución como espacio para la construcción de un determinado discurso testimonial y poético sobre la Revolución obedece a distintas cuestiones como la intensa tradición poética del país, las condiciones socio-económicas y la construcción de un determinado imaginario alrededor de las posibilidades políticas de la poesía en el contexto nicaragüense. Wellinga S. Klaas ha señalado que el hecho de que Nicaragua haya sido históricamente un país de poetas, con mucha fuerza de la tradición oral y frente a las dificultades para publicar obras más extensas, hacían de la poesía un género más susceptible de ser trabajado que la narrativa

⁷ La Cruzada Nacional de Alfabetización estaba ya prevista en el *Programa Histórico* de 1969 y entró a formar parte del Programa de Gobierno de Reconstrucción Nacional en 1979. Fue coordinada por Fernando Cardenal y duró cinco meses. La CNA registró una increíble participación popular _más de cien mil personas se movilizaron para llevarla a cabo_ y despertó numerosas muestras de solidaridad internacional. En 1981 fue premiada por la UNESCO y después de la CNA se desarrollaron también campañas alfabetizadores en inglés, sumo y miskito, así como un proyecto de educación para adultos. Para una mayor documentación sobre este tema y los aspectos de sistema educativo sandinista remito a la excelente bibliografía que ofrecen los trabajos de Juan B. Arrién y Roger Matus Lazo (1989) y el análisis del que fuera Ministro de Educación en ese período, Carlos Tünnermann (1983).

⁸ A pesar de que la política cultural sandinista se elaboró de una forma bastante global en cuanto a las iniciativas _que contemplaron el archivo histórico, la producción literaria y audiovisual, el fomento de la danza y el teatro, el desarrollo de medios de comunicación, la producción artesanal, etc_, fueron los Talleres de Poesía los que acabaron por convertirse en el proyecto más reconocido y discutido durante los ocho años que Ernesto Cardenal ocupó el cargo de ministro.

⁹ Ernesto Cardenal estableció una comunidad contemplativa de base cristiana en los años sesenta en la que realizó lecturas del evangelio inspiradas en la Teología de la Liberación con los campesinos del lugar. Tras una visita de Mayra Jiménez a la isla, se puso en marcha un taller de poesía para dar a conocer la producción de E. Cardenal el cual acabó por desembocar en la participación de los talleristas mediante la creación poética. Después de colaborar en un asalto armado coordinado por el FSLN durante la etapa de insurrección, Solentiname fue arrasada por la Guardia Nacional y los talleres no reaparecieron hasta la década sandinista.

(Wellinga, 1994: 64).

Puesto que los talleres se pensaron en su relación con el proceso de concientización y alfabetización (Cardenal, 1982b: 256-257; Whisnant, 1995: 188) masivo de la población, Ernesto Cardenal los consideró como una de las áreas prioritarias a desarrollar por el Ministerio (Wellinga, 1985: 43-44; 1994: 72) coordinada por Mayra Jiménez, pero descentralizada mediante la creación de los Centros Populares de Cultura en las distintas regiones del país. Rafael Cuevas sostiene que los talleres de poesía fueron concebidos como proyecto para estimular la creación artística, pero con un componente político claro del que eran indisociables. En este sentido, los talleres “se inscribían en una concepción que identificaba la poesía con el trabajo político necesario para provocar modificaciones ideológicas en la población” (Cuevas, 1993: 102). Esta última reflexión le lleva a considerar que la poesía de taller fue fundamentalmente testimonial (1993: 103; Dawes, 1993: 162) y el lugar para la construcción de una nueva hegemonía cultural ligada al subalterno. En esta misma línea, el trabajo de John Beverley y Marc Zimmermann (1990) planteó el sistema poético centroamericano como un espacio cultural capaz de “causar un impacto considerable en la formación social total y en particular en el dominio político” (Zimmermann, 1999: 273) que arrancaría desde la recuperación del Rubén Darío no modernista y que culminaría con los procesos revolucionarios de Guatemala y Nicaragua. La literatura como arma cultural habría pasado a ocupar un lugar central en el desarrollo político de estos países y, en el caso concreto de Nicaragua, habría pasado a convertirse en discurso de poder a partir del triunfo revolucionario.

2.- Fisuras, contradicciones y debates alrededor de la política cultural sandinista

La producción crítica alrededor de la política cultural sandinista se ha concentrado básicamente en dos momentos clave: bien en los años inmediatamente posteriores al triunfo revolucionario _entre 1982 y 1985_, bien en el momento de ocaso de la Revolución _a partir de 1989_. No es casual, entonces, que una parte de la crítica se haya ocupado de la euforia de un modelo cultural emergente que se presentaba como una alternativa plural y más democrática que la de países socialistas como la URSS o Cuba (Wellinga, 1985, 1994; Oviedo, 1987), y que después el interés haya estado focalizado en explicar el fracaso del modelo sandinista con la pérdida de las elecciones (Dawes, 1993; Whisnant, 1995; Craven, 2002). Esta particularidad ha hecho que la crítica se haya concentrado en uno de los aspectos que mejor evidenció tanto los logros y nuevas propuestas, como la crisis del modelo cultural: la polémica alrededor de la poesía tallerista.



La primera manifestación del conflicto se produjo en las páginas de *Ventana* a raíz de la publicación de un artículo de Ernesto Cardenal en el que se exponía el credo poético del exteriorismo como fórmula para la nueva poesía¹⁰ a desarrollar en los talleres. La respuesta de la ASTC fue la de denunciar un proceso de homogeneización y pérdida de la calidad estética¹¹ como consecuencia de la orientación estética adoptada en los talleres y del hecho de que su poesía era la que encontraba mayores y mejores vías de difusión editorial a través de la revista *Poesía Libre* (editada por los CPC), *Nicarauac* (la revista oficial del Ministerio de Cultura) y las distintas ediciones que el propio E. Cardenal y Mayra Jiménez llevaron a cabo. La ASTC sostuvo siempre que la crítica a la política ministerial no se situaba en contra el proyecto de los talleres en sí, sino contra la uniformidad que estos generaban. Sin embargo, más allá de esta cuestión se vislumbran tres vertientes diferentes del conflicto. La primera de ellas hace referencia a la práctica de la poesía tallerista, en la que la ASTC no había participado y de la que se sentía excluida por parte del ministerio¹². La segunda tiene que ver con el hecho de que los miembros de la ASTC se sentían discriminados de la política editorial del Ministerio que no les había dado facilidades de publicación frente a la producción poética de los talleres. La tercera y, desde mi punto de vista, más importante, da cuenta de una lucha por el poder cultural y del cuestionamiento directo de la filosofía de la democratización cultural, pues, en última instancia, los miembros de la ASTC esgrimían como principal argumento que la línea emprendida por el Ministerio estaba abandonando los valores literarios reconocidos en el país frente a la difusión de un arte de aficionados que no cumplía con la calidad requerida.

Klaas S. Wellinga cifra la crisis en torno a los talleres en el carácter popular de la política ministerial al estar “dirigida al conjunto de la población y no a los artistas” y la débil organización de los intelectuales en el plano profesional. Respecto a la crítica sobre la uniformidad K. S. Wellinga advierte que esta “aparece al aplicar criterios de

10 El artículo en cuestión tenía el título “Para escribir poesía” y apareció el 29 de marzo de 1980. En él se condensaban las famosas reglas de Cardenal que fueron repartidas por el Ministerio de Cultura en todos los talleres de poesía para ponerse en práctica en las actividades. En el artículo se proponía el uso del verso libre, lo concreto frente a lo abstracto, la condensación del lenguaje, el rechazo de las metáforas por el uso de un lenguaje cotidiano y la economía lingüística (Wellinga, 1985: 116).

11 Las distintas intervenciones que se produjeron por parte de miembros de la ASTC y participantes de los talleres pueden consultarse en el trabajo de Kaas S. Wellinga (1985: 109-124). Más que las sucesivas réplicas y contrarréplicas me interesa centrar el debate alrededor de cuestiones que no pasan tanto por el tono violento de las acusaciones, sino por los problemas de fondo que estas evidenciaban respecto al modelo cultural que se estaba desarrollando.

12 Lo mismo ocurrió, hasta 1985 con los talleres de pintura primitivista, pues los miembros de la ASTC tampoco dirigían ninguno de esos proyectos. El Ministerio cambió esta situación al poner al frente de los talleres a un pintor perteneciente a la ASTC, pero para entonces, la polémica se había convertido en un duro enfrentamiento entre dos líneas políticas muy definidas, representadas por E. Cardenal desde el Ministerio y Rosario Murillo desde el principal suplemento cultural del periódico oficial del FSLN.

valor profesionales, artísticos, a un movimiento que no pretende crear grandes artistas” (Wellinga, 1985: 76). Esta cuestión es fundamental porque permite pensar la dimensión del conflicto no ya en un plano meramente estético, sino en relación al significado que el Ministerio quiso darle a los talleres y la recepción que estos tuvieron. En última instancia, da cuenta también del enfrentamiento de dos proyectos culturales, el del Ministerio, basado en criterios de masificación cultural, y el de la ASTC, basado en la profesionalización de los artistas, cuya factura fue no sólo el conflicto sobre los talleres, sino el enfrentamiento de dos concepciones alrededor del papel de la cultura en el desarrollo revolucionario.

Tanto Ernesto Cardenal como Mayra Jiménez trataron de defender el proyecto de los talleres y las orientaciones estéticas que en ellos se daban atendiendo al hecho de que estos estaban concebidos como espacios de alfabetización, de iniciación a la creación poética, a la exploración personal y al desarrollo de la capacidad creativa del pueblo. En este sentido, el exteriorismo se planteó como una técnica adecuada para escribir una poesía que se pretendía testimonial (Wellinga, 1994: 180):

Los jóvenes poetas de los talleres, procedentes todos de las trincheras y del proletariado, habían encontrado en este modo de abocarse al arte [se refiere al exteriorismo] una de las mejores técnicas para rescatar múltiples vivencias que han resultado ser el testimonio más puro de la reciente historia de Nicaragua (Jiménez, 1981: 3).

Daisy Zamora, por su parte, trató de concretar el origen de la polémica en una mala interpretación de la filosofía de los talleres: “realmente no se ha entendido como una alfabetización, como un punto de partida [...] para la creatividad del pueblo” (citado por Wellinga, 1985: 104) y este punto es clave, pues acaba situando las críticas en un plano diferente al de la orientación de la política cultural. David Craven, en un análisis de algunas intervenciones de Ernesto Cardenal propone que en el fondo de la cuestión se encontraba un conflicto que se podía traducir en términos de clase y que por lo tanto, deslegitimaba las críticas de la ASTC¹³.

Esta lectura del conflicto habilitaba una nueva interpretación del mismo más allá de las acusaciones que desde la ASTC y miembros de los talleres se vertieron hacia uno u otro sector. Sin embargo, traducir el enfrentamiento en distintas formas de concebir la producción cultural abría un diálogo diferente en el que la cuestión giraba en torno a la definición de la cultura en la Revolución. Es decir, la democratización cultural cuando traspasaba los límites del acceso masivo hacia los cambios en los medios de producción, generó una tensión violenta y decidida desde el sector que el propio Ministerio había organizado de forma paralela a su proyecto cultural prioritario. Greg Dawes ha traducido

¹³ En su análisis de la polémica, Craven concluye: “Cardenal stated that the controversy was actually less about opening up artistic practice further, than it was about class-based drive by professional intellectuals to narrow access to artistic practice on the part of working class amateurs” (Craven, 2002: 172).



esta polémica en el hecho de que a diferencia de Cuba y su línea única del partido, la Revolución Sandinista toleró el pluralismo dentro de su estructura de gobierno y que esto se tradujo en un problema a la hora de desarrollar sus iniciativas:

Socialism was never an explicit part of the FSLN's main agenda [...] neither in the political and economic spheres nor in the cultural realm. Consequently, the whole notion of democratizing culture became an illconceived project that was almost doomed to fail because of the internal political and ideological discrepancies between the FSLN leadership and its memberships (Dawes, 1993: 195).

En la postura de G. Dawes, habría hecho falta una declaración de Estado socialista y una línea profundamente marcada por el partido para desarrollar una política cultural como la que los sandinistas pretendían. Creo, sin embargo, que uno de los logros de la Revolución fue precisamente su capacidad de traducirse en un espacio democrático y plural más allá de las dificultades que ello pudiera acarrearle. Certificar el fracaso de su modelo cultural en la ausencia de una doctrina socialista clara, es no haber entendido el carácter particular y genuino de la propuesta sandinista y, además, creo que obvia el verdadero conflicto de base que no es tanto la proclamación de una determinada línea ideológica, como las dificultades que implica cambiar un sistema cultural en un breve lapso de tiempo. En otro trabajo sobre la política cultural sandinista, D. Whisnant advirtió esta cuestión al afirmar:

In spite of its revolutionary determination to break with the reactionary bourgeois and elitist cultural politics of the Somoza era, some of ASTC's policies signalled that aspects of the cultural dialectics of that era were still deeply embedded in Nicaraguan cultural life. Designating about half of its members as *destacados*, for example, preserved the cleavage between elite, 'good', 'serious' art on the one hand, and everything else on the other, and hence between trained professional artist and both amateur artists and the general public (Whisnant, 1995: 238).

El planteamiento que ofrece D. Whisnant es fundamental, porque explica tanto las tensiones surgidas a propósito de los talleres, como las dificultades que los distintos miembros de la Dirección Nacional del FSLN, Sergio Ramírez o el propio Ernesto Cardenal tuvieron para sostener su propuesta sin levantar susceptibilidades individuales en el gremio de los artistas e intelectuales concentrados en la ASTC. Quizá la propia creación de la ASTC fue un error al plantear dos vías claramente diferenciadas para el desarrollo artístico en la política cultural sandinista, pues fue esa misma división la que habilitó un espacio de crítica a la política ministerial por su concentración en un proyecto del que los intelectuales se sentían al margen y en el que reclamaban su consideración. Si en la Primera Asamblea de Trabajadores de la Cultura, Sergio Ramírez les invitaba a discutir “el futuro de la Cultura popular” (Ramírez, 1982 [1980]: 125), los miembros de la ASTC no se sintieron después correspondidos por la política de Ernesto Cardenal y consideraron como una agresión a su carácter profesional la enorme proliferación de una producción que consideraban homogénea, uniforme y excluyente.

Finalmente, el Ministerio de Cultura desapareció en 1988 y la causa oficial fue la insostenibilidad económica como consecuencia de la agresión militar de la Contra. De nada sirvió el programa de compactación que el Ministerio propuso (Wellinga, 1994: 132-133) ni el hecho de que este fuera el que menor repercusión económica tenía sobre las arcas del Estado. En la práctica, esto significó la abolición del modelo cultural defendido por Ernesto Cardenal y el fin de una lucha que se había iniciado tan sólo un año y medio después de la creación del Ministerio de Cultura. A finales de los ochenta, Rosario Murillo ocupaba el cargo de la dirección de la ASTC que, incorporada a la División Cultural del Ministerio de Educación, se hizo cargo de las funciones que anteriormente habían correspondido al Ministerio de Cultura (Wellinga, 1994: 136-137).

La crisis del modelo cultural fue tan sólo un síntoma más de lo que estaba por venir _el fracaso electoral de 1990_, pero marcó sin duda el final de un proyecto que había despertado un increíble interés en el ámbito internacional y que había generado grandes expectativas en cuanto a la transformación social en Nicaragua. Todo este proceso da cuenta, por tanto, de los logros y limitaciones que la Revolución Popular Sandinista encontró a la hora de materializarse no en la utopía soñada de los sesenta y setenta, sino en la euforia del triunfo conquistado de los ochenta y el sueño truncado con que aparecería frecuentemente representada en los noventa.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCE, Bayardo (1982 [1980]): “El difícil terreno de la lucha, el ideológico”, en *Hacia una política cultural de la Revolución Popular Sandinista*, ed., Ministerio de Cultura de Nicaragua, Managua, Ministerio de Cultura, pp. 15-24.
- ARRIÉN, Juan B., y MATUS, Roger (1989): *Nicaragua, diez años de educación en la Revolución, Contexto, avances, problemas y perspectivas de un proceso de transformación*, Managua, Ministerio de Educación.
- BEVERLEY, John y ZIMMERMAN, Marc (1990): *Literature and Politics in the Central American Revolutions*, Austin, University of Texas Press.
- CARDENAL, Ernesto (1982 [1980]): “Cultura revolucionaria, popular, nacional, anti-imperialista”, en *Hacia una política cultural de la Revolución Popular Sandinista*, ed., Ministerio de Cultura de Nicaragua, Managua, Ministerio de Cultura, pp. 177-186.
- _____ (1982a): “Talleres de poesía, socialización de los medios de producción poéticos”, en *Hacia una política cultural de la Revolución Popular Sandinista*, ed., Ministerio



- de Cultura de Nicaragua, Managua, Ministerio de Cultura, pp. 225-232.
- _____ (1982b): “La democratización de la cultura”, en *Hacia una política cultural de la Revolución Popular Sandinista*, ed., Ministerio de Cultura de Nicaragua, Managua, Ministerio de Cultura, pp. 245-265.
- CRAVEN, David (1989): *The New Concept of Art and Popular Culture in Nicaragua since the Revolution in 1979, an Analytical Essay and Compendium of Illustrations*, Lewiston, The Edwin Mellen Press.
- _____ (2002): *Art and Revolution in Latin America, 1910-1990*, New Haven y Londres, Yale University.
- CUEVAS, Rafael (1993): *Traspatio florecido, Tendencias de la dinámica de la cultura en Centroamérica (1979-1990)*, Costa Rica, EUNA.
- DAWES, Greg (1993): *Aesthetics and Revolution, Nicaraguan Poetry 1979-1990*, Minneapolis y Londres, University of Minnesota Press.
- FSLN (1989 [1969]): *Programa histórico*, en *Programas y proclamas del Frente Sandinista de Liberación Nacional*, ed., FSLN, Managua, Vanguardia, pp. 1-10.
- RAMÍREZ, Sergio (1982): “Cultura de masas y creación individual”, en *Hacia una política cultural de la Revolución Popular Sandinista*, ed., Ministerio de Cultura de Nicaragua, Managua, Ministerio de Cultura, pp. 157-166.
- TÜNNERMANN, Carlos (1983): *Hacia una nueva educación en Nicaragua*, Managua, Ediciones Distribuidora Cultural.
- WELLINGA, Klaas S., (1985): *Nueva cultura nicaragüense (debate sobre el realismo)*, Buenos Aires, Libros de utopías del sur.
- _____ (1994): *Entre la poesía y la pared, Política cultural sandinista, 1979-1990*, Ámsterdam, Thela Publishers.
- WHEELOCK, Jaime (1986): *Vanguardia y revolución en las sociedades periféricas (entrevista de Marta Harnecker)*, México, Siglo XXI.
- WHISNANT, David E., (1995): *Rascally Signs in Sacred Places, The Politics of Culture in Nicaragua*, Estados Unidos, The University of North Carolina Press.
- ZAMORA, Daisy (1982): “Presentación”, en *Hacia una política cultural de la Revolución Popular Sandinista*, ed., Ministerio de Cultura de Nicaragua, Managua, Ministerio de Cultura, pp. 5-11.
- ZIMMERMAN, Marc. “El papel de la poesía en Centroamérica”. *La literatura centroamericana como arma cultural*. Jorge Román-Lagunas y Rick Mc. Callister, compiladores. Guatemala: Editorial Óscar de León Palacios, 1999: 273-294.

LA RECEPCIÓN INICIAL DEL *BOOM* HISPANOAMERICANO EN PORTUGAL DURANTE LOS AÑOS 70 Y 80

Margarida Macias Pinto Borges
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa

Palabras Clave: *Boom* Hispanoamericano, Portugal, Sudamérica, Ediciones, Prensa Literaria.

La problemática tratada en este texto forma parte de un proyecto de investigación más amplio sobre la recepción al *boom* literario hispanoamericano en la crítica literaria y en el medio editorial portugueses durante los años 60, 70 y 80. Como objetos preferenciales se toman datos empíricos relativos a las primeras ediciones de aquella literatura en Portugal, bien como algunas reseñas publicadas en la prensa periódica que circuló en el país entre mediados de los años 70 y mediados de los 80.

Durante el final de la década de 60 e inicios de la década de 70, la literatura hispanoamericana conquistó un lugar privilegiado en los medios literarios de muchos países europeos, protagonizando un de los fenómenos más interesantes en el curso de la historia de las relaciones culturales entre Europa y América Latina. El contexto político de uno y del otro lado del Atlántico – con la adhesión de los autores del *boom* literario a la Revolución Cubana en Sudamérica, por un lado, y con el fervor idealista y revolucionario procedido de la radicalización política en Europa, por otro, parece tener viabilizado el éxito comercial y literario de la producción hispanoamericana en el espacio europeo y, a la vez, tutelado la inversión de la lógica de cambios de bienes culturales entre alegados centros y periferias. Es que con la literatura del *boom*, los índices de exportación cultural del subcontinente se aproximaran, por primera vez, a los de importación y Europa Occidental, tal como los Estados Unidos de América, no tardó en traducir, editar, censar, premiar y estudiar extensivamente una literatura hasta entonces relativamente poco conocida.

Aunque los escritores Jorge Luis Borges y Miguel Angel Asturias gozasen ya de cierta



proyección internacional, el interés por la producción literaria y por la idea de América Latina en el contexto europeo de finales de los años 60 se concentró sobre todo en los autores del *boom* y en el nuevo aliento que el fenómeno prefiguraba. García Márquez, Vargas Llosa, Julio Cortázar y Carlos Fuentes, citando sólo lo que está viniendo a ser considerado el núcleo central del *boom*, llegaban a Europa a través de la figura de intelectuales depositarios de una conciencia latinoamericana y, aunque con recorridos propios y provenientes de países con situaciones políticas específicas, habían sido reunidos bajo la idea de una afinidad latinoamericana orientada por la partilla de un sentimiento de responsabilidad y de compromiso con el futuro de América Latina. En ese momento, los propios autores parecían validar esta afinidad, aproximándola más de la experiencia política de América Latina que de una escrita de carácter latinoamericano. Una especie de crítica prerevolucionaria denunciadora de desigualdades sociales y de sistemas políticos profundamente tiranizados, aunque establecida en los textos literarios a partir de subjetividades múltiples sin connotaciones políticas directas, parece haber sido tópico transversal a los universos creativos de aquellos autores que, en las palabras de José Morales Saraiva, “ (...) se mueven dentro de la semántica que las siguientes oposiciones ofrecen: subdesarrollo/desarrollo, oligarquía/cambio político, analfabetismo/democratización cultural, en fin, progreso/retraso” (Saraiva, 2005:134). Y esta proximidad se vuelve todavía más evidente si consideremos las opiniones que algunos de los escritores en causa expresaron en crónicas y en entrevistas en la prensa periódica europea a propósito de las situaciones políticas con que se debatía América Latina. La configuración del fenómeno literario del *boom* habrá pues sido el resultado, en gran medida, de esta afinidad compartida por sus autores.

Sin embargo, el argumento que sitúa en la configuración comercial del *boom* su principal afinidad, también debe merecer atención: el éxito literario y comercial de los autores hispanoamericanos podrá haber sido igualmente un factor de afinidad entre ellos. En efecto, el papel de mediación desempeñado por la crítica literaria y por los editores se revela de extrema importancia en la recepción inicial y en la configuración del *boom*. Las imágenes y los discursos producidos por estas instancias mediadoras tienden a funcionar como argumentos legitimadores de categorías o especificidades literarias y rápidamente influyen el horizonte de expectativas de todo el sistema literario. En el caso de la literatura del *boom* hispanoamericano, la representación latinoamericanista trazada por la crítica y por la divulgación editorial es indisociable del éxito comercial y literario que el fenómeno alcanzó en Europa. Parafraseando Michael Rössner (2005), en un momento en que los movimientos conectados a la tradición de los realismos socialistas y a los experimentalismos

franceses e italianos venían perdiendo fulgor en los medios literarios europeos, parte de la crítica más apegada a la narratología centrada en el texto consideró los hispanoamericanos como “una especie de salvadores del *plaisir du texte*” (Rössner, 2005: 260). Motivada por el nuevo potencial literario que censaba, esta crítica tendió a homogeneizar y categorizar los autores hispanoamericanos, sintetizándolos a través de desciframientos conjeturales alrededor de cierto *modus vivendis* latinoamericano. La recepción editorial también tendió a procesos de homogeneización, vinculando las “nuevas novelas” a colecciones temáticas cuyo título las remitía frecuentemente a un lugar específico de *literatura latinoamericana*. Recordemos por ejemplo la colección portuguesa “Latinamérica”, de las Edições Bertrand, con la cual habían sido publicados Juan Carlos Onetti, Mario Vargas Llosa y Alejo Carpentier, bien como la colección portuguesa “Vozes de América Latina”, de las Edições 70, con la cual aparecieron Juan Rulfo, Jorge Icaza, Alfredo B. Echenique, Miguel Otero Silva, Miguel Angel Asturias, Augusto Roa Bastos, José Eustasio Rivera, Juan Carlos Onetti y Alejo Carpentier. Es cierto que el gusto de los lectores no habrá sido ajeno al éxito de estos autores, pero una vez que esta comunicación se propone analizar sólo los discursos producidos por la crítica literaria en la recepción al *boom* hispanoamericano –acercándose de cuando en vez del medio editorial –, aquí interesa reforzar, más que todo, el efecto de las consideraciones de la crítica y de los editores en el horizonte de expectativas de los lectores.

Observemos entonces la recepción inicial de la crítica literaria portuguesa al *boom* hispanoamericano. Partimos de una brevísima – y necesariamente simplista – contextualización político-cultural de Portugal de los años 70 y 80. En los primeros años de la década de 70, Portugal vivía los últimos años del régimen fascista, el *Estado Novo*. El dictador António de Oliveira Salazar muere en 1970 y bajo el gobierno de su sucesor, Marcelo Caetano, acaban por profundizarse algunas brechas en el régimen, principalmente el ablandamiento – que no el fin – de las políticas de censura hasta entonces vigentes. En el periodo marcelista igualmente ocurre el aumento del número de estudiantes en las universidades portuguesas, fenómeno que facilita el surgimiento de varios procesos de dinamización estudiantil de la vida cultural del país, de los grupos teatrales a las publicaciones clandestinas, y que también se repercute en el crecimiento de los índices de lectura. Después, en Abril de 1974, un golpe de estado militar, que irrumpe en el marco del descontento provocado por la Guerra Colonial, da inicio a la designada *Revolução dos Cravos* – Revolución de los Claveles –, proceso que marca el fin de las comisiones de censura y el desarrollo de procesos de democratización política, económica y cultural.

Entre otros, los procesos de masificación de la cultura que la Revolución de los Claveles



opera pasan por el incremento del mercado editorial y por la proliferación de la prensa periódica. Autores que hasta ahí, entre otros factores a causa del cierre apretado de la censura, eran relativamente desconocidos de los lectores portugueses – o que sólo eran conocidos en ediciones extranjeras –, salían por último a la calle en ediciones vernáculas que conocerían las primeras recensiones.

Antes que miremos a estas recensiones, atendamos al caso de las primeras ediciones de las literaturas hispanoamericanas en Portugal. En los límites cronológicos de la producción literaria hispanoamericana del siglo xx, data de 1926 la primera edición portuguesa de Ricardo Güiraldes. *Dom Segundo Sombra* fue publicado por Edições Século en la colección “As maiores obras do nosso século”. En 1946 fue publicado *A sepultura dos índios* de Jorge Icaza y en 1956 las Publicações Europa-América editan *Filho de Ladrão* de Manuel Rojas con la colección “Século xx”.

En la década de 60 fueron editados cerca de 13 títulos de la literatura hispanoamericana, apareciendo ya en esta altura ediciones de obras de aquellos que vendrían a ser consagrados como los autores responsables por el *boom* y a quien la crítica y la promoción editorial no tardarían en clasificar como los autores del *realismo mágico* o del *boom hispanoamericano*, principalmente Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez. Así, son de este periodo las primeras ediciones de Rómulo Gallegos (*Dona Bárbara*, 1961), Mario Vargas Llosa (*A cidade e os cães*, 1962), Jorge Luis Borges (*Historia Universal da Infância*, 1964; *Ficções*, 1969), Miguel Angel Asturias (*Lendas da Guatemala*, 1967; *O senhor presidente*, 1968; *Fim de semana na Guatemala*, 1968; *Furacão*, 1969; *O espelho de Lida Sal*, 1969), Julio Cortázar (*Blow-up e outras histórias*, 1966), Augusto Roa Bastos (*Filho de Homem*, 1968), Gabriel García Márquez (*Ninguém escreve ao coronel*, 1968) y Ernesto Sabato (*O túnel*, 1969). Resulta evidente observar que la década de 60, sobre todo durante la segunda mitad, marca la creciente atención de los editores a los autores hispanoamericanos y que esta atención, en la perspectiva de las estrategias y opciones editoriales, no habrá sido ajena a la proyección internacional de Miguel Angel Asturias – Premio Nobel, 1967 – y al éxito literario de Mario Vargas Llosa en España –Biblioteca Breve Prize en 1962 y Premio de la crítica en 1964 y en 1967. La influencia que los mercados editoriales europeos – sobre todo el español, el francés, el italiano y el alemán – y el anglosajón detienen sobre el mercado portugués se vuelve aquí decisiva, además en una fase en que resulta creciente la publicación de literaturas extranjeras en el país.

La década de 70 presenta 24 nuevos títulos hispanoamericanos, siendo que la mayoría es de la autoría de Julio Cortázar (*Bestiário*, 1971; *Todos os fogos o fogo*, 1971; *Histórias de Cronópios e de Famas*, 1973), Alejo Carpentier (*O reino deste mundo*, 1971; *O século*

das luzes, 1971; *O recurso do método*, 1977; *Concerto Barroco*, 1979), Gabriel García Márquez (*Cem anos de Solidão*, 1971; *A incrível e triste história de Cândida Eréndira e de sua avó desalmada*, 1972; *O enterro do diabo*, 1972; *O veneno da madrugada*, 1972; *O Outono do Patriarca*, 1978) y Mario Vargas Llosa (*Conversas na Catedral*, 1972; *História Secreta de uma novela*, 1973; *Pantaleão e as visitadoras*, 1974; *Os cães e os chefes*, 1976). La idea de que la edición de la literatura hispanoamericana en Portugal se concentra sobre todo en los autores del *boom* es sustentada por los datos, que acaban de ser relatados, relativos a la segunda mitad de los años 60 y a toda la década de 70. Márquez, Llosa y Cortázar son los más editados durante ese periodo. Se siguen Miguel Angel Asturias y Alejo Carpentier, autores que consagran dos conceptos estrictamente identificados con el *boom*: *realismo mágico* (Asturias) y *real maravilloso* (Carpentier). Junto con Jorge Luis Borges y Rómulo Gallegos, Asturias e Carpentier son frecuentemente considerados como antecedentes literarios del *boom*.

Finalmente, durante los años 80, la literatura del *boom* tiene ya un lugar asegurado en el mercado editorial portugués y duplica la salida de títulos. Excluyendo las nuevas ediciones y las reediciones de Llosa y de Márquez, esos años recuperaron autores de gran prestigio que todavía no habían sido editados, como Juan Rulfo, Bioy Casares y José Donoso; o que todavía no habían sido significativamente editados, como Jorge Icaza, Jorge Luis Borges y Juan Carlos Onetti.

Consideremos ahora, finalmente, algunas reseñas a la literatura del *boom* que circularon en la prensa periódica entre mediados de los años 70 y mediados de los años 80. Intentando obedecer a criterios de economía expositiva, se fijan sólo las reseñas dedicadas a Gabriel García Márquez y, más abreviadamente, a Mario Vargas Llosa y a Julio Cortázar. En el horizonte de este abordaje se levantan las hipótesis que están viniendo a orientar la comunicación. ¿Que relaciones establecieron los agentes mediadores en Portugal con el boom literario hispanoamericano? ¿Que imágenes y discursos se construyen alrededor de sus autores? ¿Cuáles los procesos de categorización que intervienen en la crítica literaria?

En mediados de la década de 70, las críticas inaugurales a la obra literaria de Gabriel García Márquez en el periódico *Expresso* recuperan los sitios más comunes que se hicieron oír durante el proceso del *boom*. Escrita “densa” y “jadeante”, “universos fantásticos” y “telúricos”, personajes ambiguos que se mueven en un tiempo “fragmentado” y “crepuscular”¹ (autor no identificado, 1978). La recepción al nuevo libro del autor, *O Outono do Patriarca* [*El Otoño del Patriarca*], parece implicar la referencia al otro, el inolvidable *Cem Anos de Solidão* [*Cien años de soledad*], lo que “sólo se escribe en el tiempo de una

1. “Traducción de la autora”



vida y en un tiempo de Historia”² (autor no identificado, 1978). Esa articulación revela el alcance más sustantivo del universo de la crítica que, a lo largo de los sucesivos años de la recepción, parece sustentar que el éxito de Márquez transcurre de la confluencia de todas sus novelas en ese horizonte mágico y fantástico sublimado en *Cem Anos de Solidão*. Las principales fórmulas del *realismo mágico* son referenciadas por la crítica. Pocos años más tarde, en 1982, y a propósito de la atribución del Premio Nobel de la Literatura a Márquez, se desarrollan artículos sobre el escritor, su obra y su popularidad – a esta altura las obras de Márquez ya habían sido traducidas en más de 30 idiomas y las ventas alcanzado los 20 millones de libros –. En estos artículos, se acentúan los siguientes tópicos.

En primero lugar, se trata de un escritor que se asume más periodista y cronista que novelista, despreciando el papel de la literatura en beneficio del deber ético y político. Márquez es tenido como un escritor comprometido, ideológico, marcadamente antiamericano, profundamente latinoamericano y “tercero mundista inveteradotime ,1982:28-r), se destacando algunas posiciones de Márquez que confirman/refuerzan ese perfil altamente politizado: se menciona la crítica al poder legitimador y decisorio de la Academia Sueca en la atribución del Premio Nobel de la Literatura, crítica que Márquez expresó en el artículo “El fantasma del Nobel”, dos años antes del mismo premio serle atribuido; la suspensión de la publicación literaria como forma de protesta contra la dictadura de Augusto Pinochet en Chile, suspensión que sólo tuvo su fin con el lanzamiento de *Crónica de una muerte anunciada* (*Crónica de una muerte anunciada*), en 1981; la escrita denunciadora de los regímenes dictatoriales y de las varias formas de poder y explotación presente en esta y en otras obras suyas; las relaciones personales con François Mitterrand, Omar Torrijos y Fidel Castro; el pedido de asilo político a México en Marzo de 1982, que se sucedió a persecuciones varias del gobierno colombiano de César Turbay Ayala y de lo cual resultó una carta-manifiesto escrita por Márquez.

En segundo lugar, se señala la defensa que Márquez hace de la identidad literaria de los escritores del boom y su carácter latinoamericano. A este nivel, además, algunos artículos recuerdan los escritores latinoamericanos a quien lo Nobel podría también haber sido atribuido –Rulfo, Paz, Llosa, Onetti, Borges y Fuentes – vinculándose todos ellos a nacionalidades específicas de Sudamérica pero, sobre todo, a una identidad literaria latinoamericana supranacional que se asumiría, en el campo literario, como uno de los fenómenos más importantes del segundo posguerra. Por otro lado, también Márquez es citado en un de los artículos que otorgan una identidad latinoamericana a los escritores del boom, principalmente por la alusión que hace a Juan Rulfo como el “padre del boom”³

² “Traducción de la autora”

³ “Traducción de la autora”

(Massano, 1982:28-r). Son conocidas las influencias de la Comala de Rulfo sobre la Macondo de Márquez, los fantasmas de una que continúan asombrando a otra, siendo extremadamente relevante que, en opinión de Márquez, la creación literaria de Juan Rulfo se fije como el modelo de lo cual descienden otras creaciones latinoamericanas que se fundirán en una supuesta identidad literaria continental/supranacional. Hay por lo tanto la idea de una tradición que genera una identidad literaria, que aproxima momentos distintos de la historia literaria y que funde preboom y boom en el mismo esquema literario latinoamericano.

Referente a Mario Vargas Llosa, consideremos sucintamente las reseñas de inicios de los años 80, pues que son las más representativas del impacto del autor en el medio literario portugués. Se circunscriben dos ideas principales alrededor de la figura de Llosa: por un lado, la literatura es un elemento primordial de la propia vida del escritor; por otro, sus preocupaciones relativamente a los destinos de América Latina. El lanzamiento en Portugal del que entonces era su último libro – Guerra del Fin del Mundo – hizo que la crítica se concentrase en el compromiso de la obra y del autor con la idea de América Latina; o sea, como Márquez, Llosa no escapó a la imagen del escritor políticamente posicionado delante de la experiencia de América Latina. Sin embargo, es en el hacer literario de Llosa que asienta el aplauso de la crítica, tendiendo a considerarlo un escritor “vivísimo, bien-humorado, denso y imaginoso, como casi toda la buena casta suramericana que elevó la literatura de América Latina a su exponente máximo”⁴ (Alves, 1984:28-r).

De las reseñas a Julio Cortázar en mediados de los años 80 se destacan las que consideraron su carácter “polémico” y “ambiguo”⁵ (Karvelis, 1984:36-r) y las que lo resumieran como uno de los escritores “más importantes de la literatura hispanoamericana”⁶ (Massano, 1983:6-r). Así, se dice que Cortázar es un intelectual argentino que, después de haber vivido los primeros 50 años de su vida más cercano de la cultura europea y más lejano de una vía específicamente latinoamericana – lo que le valió duras críticas en los circuitos revolucionarios de América Latina –, se aproximó del ideario socialista, del régimen de Cuba y de la figura de escritor engagé. Tal como en la recepción a Márquez, y más acentuadamente que en la recepción a Llosa, la recepción a Cortázar se centra en la idea de un compromiso político y moral del escritor con “su pueblo que entiende ser toda América Latina”⁷ (Karvelis, 1984:36-r). La crítica al universo ficcional del autor exalta sobre todo la escritura intimista y la imagen del escritor erudito que “busca aprehender la identidad cultural

4 “Traducción de la autora”

5 “Traducción de la autora”

6 “Traducción de la autora”

7 “Traducción de la autora”



latinoamericana”⁸(Karvelis, 1984:36-r), articulando inventivamente lo fantástico y lo real cotidiano. Los lugares literarios del fantástico y del real, que tanto resonaron en la recepción de Márquez, son también desarrollados en las reseñas a Cortázar, rescatando lo que parecen ser las afinidades de los autores hispanoamericanos a que hizo referencia inicialmente. Respecto a las cambiantes de su recorrido, la crítica no las valora, elogiando su genio inventor de “formas complejas” y sus “recorridos siempre abiertos”⁹ (Karvelis, 1984:37-r).

Finalizando. Protagonistas de una literatura hispanoamericana a que el fenómeno del *boom* dio eco mundial, los autores hispanoamericanos fueron muchas veces reducidos al campo literario del *realismo mágico* por el universo de la crítica. Así, en la recepción inicial aquí analizada son predominantes las referencias a horizontes mágicos y fantásticos, a la idea de una literatura específica de carácter latinoamericano y a la figura del escritor *engagé*.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVES, Clara Ferreira (1984): “Mario Vargas Llosa, *Guerra do Fim do Mundo*” en *Expresso*, 7 de Abril, 1984.
- KARVELIS, Ugné (1984): “Julio Cortázar, o homem duplo” en *Expresso*, 9 de Junio, 1984.
- MASSANO, António José (1982): “Crónica de um Prémio Anunciado” en *Expresso*, 30 de Octubre, 1982.
- _____ (1983): “*Deshoras*” en *Expresso*, 16 de Julio, 1983.
- RÖSSNER, Michael (2005): “Érase una vez un *boom*. Reflexiones carnavalescas acerca de fenómenos de preglobalización postcolonial en el siglo pasado” en *Boom y Postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*, ed. J. M. SARAIVA y J. M. LÓPEZ de ABIADA, Madrid: Verbum, 2005, pp. 248-267.
- SARAIVA, José Morales (2005): “El *boom* en la prensa alemana (“Los cuatro temperamentos”) en *Boom y Postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*, ed. J. M. SARAIVA y J. M. LÓPEZ de ABIADA, Madrid: Verbum, 2005, pp. 134-161.

8. “Traducción de la autora”

9. “Traducción de la autora”

DE LO VIVIDO A LO CREADO: CERVANTES, ESPECTADOR TEATRAL

Cristina Ruiz Urbón
Universidad de Valladolid

Palabras clave: Cervantes, Espectador, Teatro, Farándula, Representación.

El interés de Cervantes por el mundillo teatral surgió a edad muy temprana; como él mismo insinúa por boca de don Quijote, desde muchacho fue aficionado a la farándula, y en su mocedad se le iban los ojos tras ella (*Quijote*, II, 11). Tanto le sedujo esa experiencia de juventud que, como se deduce de sus textos literarios, asistió a lo largo de su vida a numerosas representaciones dramáticas que le permitieron conocer de primera mano los entresijos del universo escénico. En las páginas siguientes ahondaré en el papel de Cervantes como espectador teatral a través de un rastreo por las diversas manifestaciones dramáticas que muy probablemente conoció de manera directa, para poder analizar así cómo esa experiencia vivida influyó en toda su actividad creadora.

1.- Lo vivido. Cervantes y su afición a la farándula

“...desde mochacho fui aficionado a la carátula, y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula” (*Quijote*, II, capítulo 11).

1.1.- Primeros años: espectador entusiasta de Rueda y Navarro

Desde sus primeros años de vida, y tal vez por mediación familiar, Cervantes tuvo un contacto directo con el mundo teatral. En el prólogo de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, publicado un año antes de morir, recuerda con gran exactitud cómo de muchacho asistió a las representaciones de Lope de Rueda o Navarro. Del primero, al que evoca con admiración y respeto, escribe:

Los días pasados me hallé en una conversación de amigos, donde se trató de comedias y de las cosas a ellas concernientes [...] Tratóse también de quién fue el primero que en España las sacó de mantillas, y las puso en toldo y vistió de gala y apariencia; yo, como el más viejo que allí estaba, dije



que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda [...] ni entonces ni después acá ninguno le ha llevado ventaja; y, aunque por ser muchacho yo entonces, no podía hacer juicio firme de la bondad de sus versos, por algunos que me quedaron en la memoria, vistos agora en la edad madura que tengo, hallo ser verdad lo que he dicho [...] En el tiempo deste célebre español, todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal, y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado, y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos. Las comedias eran unos coloquios, como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse.

Con estas palabras Cervantes afirma haber asistido a los austeros espectáculos que sobre las tablas escenificó Lope de Rueda, pero no especifica ni cuándo —sólo dice que era un “mochacho”— ni dónde. No tenemos ningún documento que lo atestigüe, pero sí datos más o menos fiables que parecen confirmar que ambos coincidieron en un mismo momento y en una misma ciudad, y que fue en una de estas ocasiones donde Cervantes vio representar al batihoja sevillano. Los biógrafos no han logrado ponerse de acuerdo, y aún hoy se debate sobre el hipotético lugar en el que el joven Miguel debió de ver actuar al insigne dramaturgo: unos sitúan el encuentro en Valladolid entre 1551 y 1553, otros en Madrid en 1563 y otros un año más tarde en Sevilla¹. Sea como fuere, lo cierto es que Cervantes, en su “edad madura”, se sigue acordando “de haber visto representar al gran Lope de Rueda”. Que haya sido capaz de mantener en su memoria durante tantos años esa experiencia de juventud, de explicar con tanta precisión el decorado, de recordar con claridad los diferentes papeles que encarnaba Rueda, de evocar con exactitud la configuración del escenario o de saber que los músicos “cantaban sin música algún romance antiguo”, parece confirmar que su vinculación con el teatro del comediante sevillano no fue un hecho aislado sino una constante de sus años de mocedad. Esta conjetura cobra fuerza si tenemos en cuenta que Alonso Getino de Guzmán, danzante de la compañía de Rueda, mantuvo siempre una estrecha relación con la familia de Cervantes².

El otro autor al que cita en este prólogo es un tal Navarro, del que dice:

Sucedio a Lope de Rueda Nabarro, natural de Toledo, el qual fue famoso en hazer la figura de vn rufian cobarde; este leuantò algun tanto mas el adorno de las comedias, y mudò el costal de vestidos en cofres y en baules; sacò la musica, que antes cantaua detras de la manta, al teatro público; quitò las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaua sin barba postiza, y hizo que todos representassen a cureña rasa, si no era los que auian de representar los viejos o otras figuras

¹ Para profundizar en esta cuestión, véase Palacín (1592).

² La relación entre Cervantes y Getino de Guzmán fue tan estrecha que sus vidas siguieron siempre un camino paralelo, coincidiendo primero en Valladolid, después posiblemente en Sevilla y por último en Madrid, donde el danzante llegó a residir en casa de los Cervantes. Getino fue el encargado de colgar un soneto del joven Miguel en los arcos de triunfo levantados con motivo del nacimiento de la infanta Catalina Micaela, fue el fiador de las peticiones de subsidio que Leonor de Cortinas hizo ante el Consejo Real para poder liberarlo del cautiverio argelí y fue el responsable de introducirlo después en los círculos literarios y teatrales madrileños (Blasco, 2006: 41-42).

que pidiessen mudança de rostro; inuentò tramoyas, nubes, truenos y relampagos, desafios y batallas; pero esto no llegó al sublime punto en que està agora.

Frente a la pobreza escenográfica del teatro de Rueda, Cervantes recuerda el avance que supone en la escena la llegada de Navarro, que modifica el vestuario y el *atrezzo*, saca la música a la escena e incorpora las primeras tramoyas. No se sabe a ciencia cierta quién es este Navarro, aunque sin duda se trata del mismo autor al que se refiere Rojas Villandrando en su *Viaje entretenido*³, pues tanto él como Cervantes dicen que es “natural de Toledo” y ensalzan el papel que desempeñó en la evolución de la técnica escénica. Aunque pueda tratarse del *autor* Pedro Navarro —citado por Lope de Vega en su *Arte nuevo* o por Juan de la Cueva en el *Exemplar poetico*—, consideramos más acertada la propuesta de Schevill y Bonilla, que lo identifican con Cristóbal Navarro, un representante posterior a Rueda que llevó autos al Corpus de Toledo.

Pero, además de estas representaciones de carácter profano, es probable que Cervantes conociese en sus años jóvenes otro tipo de representaciones de carácter religioso: las del teatro escolar latino-castellano que los jesuitas empleaban en sus clases con finalidad didáctica. El diálogo de Cipión y Berganza en *El coloquio de los perros* sobre la labor docente de los jesuitas y el funcionamiento de sus colegios nos permite suponer que Cervantes se formó bajo la doctrina pedagógica de la Compañía de Jesús y que pudo asistir a los Estudios de Alcalá de Henares, Valladolid, Córdoba o Sevilla, pues la inclusión de alumnos seculares en estos centros se dio en 1547, 1548, 1553 y 1554, respectivamente. El hecho de que la acción de esta novela ejemplar se sitúe en Sevilla ha llevado a varios investigadores —M. Menéndez Pelayo, F. Navarro Ledesma, J. García Soriano o el jesuita M. Cascón, entre otros— a presuponer la estancia de Cervantes en el colegio de los jesuitas de esta ciudad, y su participación —ya como espectador, ya como representante— en las representaciones que, como ejercicio escolástico, el padre Acevedo utilizaba para instruir intelectual y moralmente a sus alumnos; el hallazgo de un manuscrito en el que aparece un tal “Miguel” como actor de la tragedia *Lucifer furens* y la certeza de que Mateo Vázquez, a quien va dirigida una carta en verso atribuida tradicionalmente a Cervantes, se encontraba entre su alumnado, han potenciado la hipótesis de su presencia en este centro.

Lo que sí es seguro es que en 1566 Cervantes se encuentra ya en Madrid, y que, por intervención de Getino de Guzmán, en 1567 se estrena como poeta con la redacción de un soneto para el homenaje celebrado por el nacimiento de la infanta Catalina Micaela. Es probable que este hombre de teatro mostrase a Cervantes, al tiempo que lo introducía en los círculos literarios, las más variadas manifestaciones dramáticas que se daban por entonces

³ “Un Navarro natural de Toledo, se os olvidó, que fue el primero que inventó teatros” (Villandrando, 1995: 158).



en la corte madrileña.

Todos estos datos van conformando a un Cervantes que, ya desde sus primeros años, se perfila como un ferviente admirador y un espectador asiduo de ese teatro profesional primigenio que empezaba a gestarse en nuestro país a mediados del siglo XVI y, tal vez, de ese teatro colegial de herencia greco-latina que se impartía en los colegios jesuitas. Sólo así podemos entender las palabras —arriba citadas— que pronuncia por boca de don Quijote en la primera parte de su gran novela, y que constituyen una verdadera declaración del entusiasmo con el que vivió la dramaturgia durante su mocedad.

1.2.- Madurez: espectador partidario del teatro mediterráneo

Aunque de propia voz Cervantes sólo nos ha dejado la constancia de su asistencia a los espectáculos de Rueda y Navarro —algo lógico si tenemos en cuenta que los únicos escritos en los que ahonda de manera directa en cuestiones autobiográficas son los prólogos de sus obras—, lo cierto es que la relación que mantuvo con importantes hombres de teatro y el conocimiento que mostró en sus textos de todo lo referente al mundo farandulesco nos hacen suponer que, como la gran mayoría de la gente de su tiempo, acudió a lo largo de su vida a numerosas manifestaciones de carácter teatral. Con las reservas de no tomar por verdad lo que aparece en sus obras de ficción y de no atribuir valor probatorio a las referencias literarias, hay datos en éstas que aducen, indiscutiblemente, a la experiencia real de Cervantes como espectador.

En 1569, tras esos primeros contactos con el teatro español de mediados del siglo XVI, Cervantes, que tan sólo cuenta con veintidós años de edad, decide viajar a Italia para servir al cardenal Acquaviva. No sabemos si realizó el viaje por mar o por tierra (Canavaggio, 1987: 61-63), pero lo que parece seguro es que estuvo en Roma, Milán, Florencia, Palermo, Venecia, Parma, Ferrara o Nápoles, ciudades que describe minuciosamente a través del licenciado Tomás Rodaja. En Italia, principalmente durante su estancia en Nápoles y Roma, Cervantes a buen seguro tuvo noticia, directa o indirecta —y más nos inclinamos a pensar que directa—, de las representaciones de las tragedias de corte senequista de Cinthio o de Dolce, así como de las farsas populares de la comedia improvisada o del teatro de marionetas de los *puppi*. Aunque todas las experiencias vividas a través del teatro italiano dejarán su huella en la obra cervantina, sin duda las que más atraieron el interés del joven Miguel fueron las representaciones de los cómicos del arte, que por aquellos años triunfaban en Italia gracias a un modo nuevo de entender el concepto teatral; entre las compañías más notorias destacan la de Alberto Naselli —más conocido como Ganassa—, I

Gelosi, I Confidenti o *Fideli*. Que Cervantes conoció las peculiaridades de los personajes de la *commedia* italiana queda más que patente en el siguiente pasaje del *Quijote* (II, capítulo 12):

¿no has visto tú representar alguna comedia adonde se introducen reyes, emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? Uno hace el rufián, otro el embustero, éste el mercader, aquél el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple; y acabada la comedia y desnudándose de los vestidos della, quedan todos los recitantes iguales.”

Como bien advierte Vélez-Sainz, “a los personajes mencionados para el desarrollo del *topos* del ‘gran teatro del mundo’ se les encuentra inmediato paralelo con los de la *commedia*” (2000: 31); así, el rufián es *Arlecchino*, el embustero *Brighella*, el mercader *Pantalone*, el soldado el *Capitano*, el simple discreto *Pullicinella* y el enamorado simple es, sin duda, el *Innamorato*.

Tras su etapa en la milicia, Cervantes decide volver a España. El 26 de septiembre de 1575, durante su regreso a bordo de la galera *Sol*, una flotilla turca comandada por Arnaut Mamí captura la embarcación y hace prisionero, junto con otros muchos, a Cervantes, que es adjudicado como esclavo al renegado griego Dali Mamí. Permanece cautivo en Argel hasta el 19 de septiembre de 1580, sin embargo, a diferencia de lo que pueda parecer, durante estos cinco años el papel de Cervantes como espectador teatral no desaparece por completo, pues, como apunta Manuel Sito Alba, “era lógico que en los ‘baños’, en las prisiones argelinas, los esclavos italianos también hicieran representaciones”, sirviéndose posiblemente de *soggetti* del tipo de la *commedia dell’arte* (1983: 9). Esta teoría parece sustentarse en *Los baños de Argel*, comedia en la que Cervantes presenta a unos cautivos escenificando un coloquio pastoril de Rueda.

El 27 de Octubre de 1580 Cervantes pisa por fin suelo español, y, tras pasar un mes en Valencia, llega a Madrid en diciembre, donde al poco tiempo consigue un trabajo en la corte madrileña. Curiosamente por esas mismas fechas las representaciones dramáticas se han suspendido con motivo de la muerte de la reina Ana de Austria y Cervantes no podrá retomar el contacto con la realidad escénica española hasta noviembre de 1581, momento en el que se autoriza la reapertura de los teatros. Sin duda hubo de sorprenderle el enorme cambio que, en pocos años, se había producido en torno al mundo de la dramaturgia; la ampliación del calendario dedicado a las representaciones, el crecimiento del número de compañías y de los miembros que las integran, la llegada de los autores italianos o la incorporación de las primeras mujeres a la escena, con el consiguiente debate moral que eso conlleva, son una buena muestra de este nuevo teatro comercial. Si en sus años jóvenes Cervantes había asistido a las arcaicas representaciones que en iglesias, calles, plazas, patios o casas particulares se celebraban durante las fiestas y los espectáculos públicos,



a su vuelta contemplará unas funciones mucho más evolucionadas que, además de en estos escenarios improvisados, se representan sobre teatros fijos —el corral de la Cruz ya se había inaugurado (1574) y el del Príncipe está a punto de hacerlo (1582)— que son administrados por cofradías.

En la década de los 80 Cervantes hubo de frecuentar los teatros madrileños, pues a su antigua afición a la farándula se suma ahora su dedicación en exclusiva a la escritura dramática. Tal vez asistiese a las representaciones de Juan de la Cueva, Cristóbal de Virués, los hermanos Argensola, Agustín de Tárrega o Andrés Rey de Artieda —a los que nombra con halago en sus obras— o incluso a las de su propia pluma, pues en el prólogo de sus *Ocho comedias* afirma que sus comedias se vieron representar en los teatros de Madrid “con general y gustoso aplauso de los oyentes [...] sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza”. El teatro se convierte en un espectáculo de masas accesible para todos, por lo que resulta imposible pensar que Cervantes no asistiese con asiduidad, y más si tenemos en cuenta que los escritores tenían el privilegio de acudir gratis a las representaciones, tal y como él mismo deja patente en su *Adjunta al Parnaso*: “que todo poeta cómico, que felizmente hubiere sacado á luz tres comedias, pueda entrar sin pagar en los teatros, si ya no fuere la limosna de la segunda puerta, y aun esta, si pudiese ser, la escuse”.

Las relaciones, más o menos estrechas, que mantuvo con *autores* y comediantes del momento y el amplio conocimiento que muestra en sus textos del funcionamiento de las compañías y del desarrollo de las representaciones dramáticas dan cuenta de la enorme impronta que supuso para Cervantes el teatro como espectáculo.

Sabemos que entre su círculo de amigos se hallaban importantes hombres de teatro: *autores* de la talla de Gaspar de Porres, Rodrigo Osorio —con los que firma sendos contratos de venta de comedias—, Jerónimo Velázquez —con el que su amistad queda patente cuando advertimos la rúbrica de Cervantes en el documento por el que éste otorga poder a su esposa para imponer un censo a favor de Gaspar Maldonado de Burgos— o Angulo el Malo —al que cita en *El coloquio de los perros* y en el capítulo 11 de la Segunda parte del *Quijote*—; y actores de elevado prestigio, como Pedro de Morales —al que nombra en *Viaje al Parnaso*—, Pedro Montiel —en el que se transfigura Chanfalla al final del entremés *El retablo de las maravillas*—, Nicolás de los Ríos —con el que se identifica Pedro de Urdemalas en la tercera jornada de la comedia—, Tomás Gutiérrez o la también actriz, y esposa de Gaspar de Porres, Catalina Hernández —que aparece como personaje de *Los baños de Argel*. Si les conocía, parece probable pensar que asistiese a ver alguna de sus representaciones.

Asimismo, de la lectura de sus obras se desprende toda una lección del teatro de su tiempo. En numerosos pasajes hace alusión a cuestiones referentes al espectáculo dramático que sólo había de conocer aquel que hubiese vivido de cerca la realidad de los tablados; habla de los requisitos que había de tener un buen comediante⁴, de la pluralidad de personajes a que daban vida los actores y actrices de la época⁵, de los bailes que se representaban durante la Comedia⁶ o de la mudable reacción del público ante una misma representación⁷.

Pero si Cervantes ya hubo de conocer los mecanismos de operación de la *commedia all'improvviso* durante sus años en Italia, parece seguro que retomase su contacto con este tipo de representaciones a través de las compañías italianas que habían llegado a nuestro país a finales de los 60, tal y como se desprende de la documentación que sitúa a Ganassa, Trastulo, Massimiliano Milanino, Stefanello Bottarga o los hermanos Tristano y Drusiano Martinelli en diferentes puntos de la geografía española.

También hubo de conocer el teatro de títeres, volatines y marionetas —tanto el de retablo mecánico como el de mano (Varey, 1957)— pues en *El licenciado vidriera* alaba el trabajo de autores y comediantes pero no el de los “titereros”, a quienes consideraba había que desterrar del reino por transformar la devoción en risa:

De los titereros decía mil males: decía que era gente vagamunda y que trataba con indecencia de las cosas divinas, porque con las figuras que mostraban en sus retratos volvían la devoción en risa, y que les acontecía envasar en un costal todas o las más figuras del Testamento Viejo y Nuevo y sentarse sobre él a comer y beber en los bodegones y tabernas. En resolución, decía que se maravillaba de cómo quien podía no les ponía perpetuo silencio en sus retablos, o los desterraba del reino.

Cervantes declara su aversión a los titiriteros ambulantes que representaban historias sagradas en clave de humor; la detallada descripción que da de este tipo de espectáculos coincide con el de los documentos oficiales —pues, de hecho, las representaciones satíricas de las figuras del testamento también fueron denunciadas por la Inquisición valenciana en 1619— lo que nos permite confirmar que Cervantes conoció de cerca este tipo de

4 “De gran memoria, primero; segundo, de suelta lengua; y que no padezca mengua de galas es lo tercero” (*Pedro de Urdemalas*); “lo que menos ha menester la farsa es personas bien nascidas; galanes sí, gentiles hombres y de expeditas lenguas” (*Licenciado vidriera*).

5 “patriarca, pontífice y estudiante, emperador y monarca: que el oficio de farsante todos estos abarca” (*Pedro de Urdemalas*); “el que servía a una comedianta, en sola una servía a muchas damas juntas, como era a una reina, a una ninfa, a una diosa, a una fregona, a una pastora, y muchas veces caía la suerte en que serviese en ella a un paje y a un lacayo: que todas estas y más figuras suele hacer una farsanta” (*Licenciado vidriera*).

6 “le bailasen al modo que se canta y baila en las comedias” (*La ilustre fregona*); “comenzaron a entrar por diversas partes de la enramada muchas y diferentes danzas, entre los cuales venía una de espadas, de hasta veinte y cuatro zagales de gallardo parecer y brío, todos vestidos de delgado y blanquísimo lienzo, con su paños de tocar, labrados de varias colores de fina seda; y al que los guiaba” (*Quijote*, II, 20).

7 “las comedias tienen días, como algunas mujeres hermosas; y que esto de acertarlas bien va tanto en la ventura como en el ingenio: comedia he visto yo apedreada en Madrid que la han laureado en Toledo” (*Adjunta del Parnaso*).



espectáculo teatral. El duro ataque que hace Tomás Rodaja de los titiriteros recuerda al que les profiere Berganza en *El coloquio de los perros*, en donde asegura que “esto de ganar del comer holgando tiene muchos aficionados y golosos; por esto hay tanto titereros en España, tantos que muestran retablos”. Si en *El licenciado vidriera* Cervantes decía que “era gente vagamunda que trataba con indecencia de las cosas divinas”, en *El coloquio de los perros* asegura que “esta gente es vagamunda, inútil y sin provecho” y que “ganan de comer holgando”.

1.3.- Senectud: espectador desencantado del teatro de corte lopedevoguesco

Tras un intento fallido por volver a vivir de la creación dramática —como muestra el contrato que firmó el 5 de Septiembre de 1592 con Rodrigo Osorio—, Cervantes parece alejarse poco a poco de los escenarios, no sólo como escritor sino también, en gran medida, como espectador. Con el cambio de siglo hubo de asistir, no sin cierta repulsa, a las representaciones de una nueva oleada de dramaturgos, con Lope de Vega a la cabeza, y a la decadencia del teatro de Lope de Rueda y de la *commedia dell'arte*. En el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, a través del diálogo entre el cura y el barbero, critica a todos aquellos que representan en sus comedias “conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza” y recuerda con melancolía las tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola, que “guardaban bien los preceptos del arte”; del mismo modo, en el capítulo 26 de la segunda parte, maese Pedro se justifica ante don Quijote por la inclusión de campanas en el mundo musulmán diciendo que se representan “por ahí, casi de ordinario, mil comedias llenas de cien mil impropiedades y disparates”. Los versos que escribe en el primer capítulo de *Viaje del Parnaso* (1614) parecen constituir una renuncia definitiva de su asistencia a los espectáculos teatrales:

Adios teatros públicos, honrados
por la ignorancia, que ensalzada veo
en cien mil disparates recitados.

El verbo “veo” remite aún a la observación directa, pero su “adiós teatros públicos” nos obliga a pensar que la llegada de la Comedia Nueva ha cambiado su visión del espectáculo y ha mermado, en cierta medida, su afición por la carátula. Si el teatro de Rueda le causó entusiasmo y admiración, el de Lope de Vega le produce resquemor y nostalgia. Sus palabras nos hacen pensar ya en un Cervantes cada vez más alejado de los corrales de comedias y que aboga por la lectura teatral en lugar de la representación, como queda patente en su prólogo de *Ocho comedias*. Con la llegada del nuevo siglo, su fascinación infantil por la

farándula ha dado paso a la desilusión y el desencanto; no renuncia al teatro, pero sí a ese nuevo teatro de disparates.

2.- Lo creado. La construcción ficcional desde su experiencia como espectador

¿Y vuesa merced, señor Cervantes -dijo él-, ha sido aficionado a la carátula? ¿Ha compuesto alguna comedia?

- Sí -dije yo-, muchas; y, a no ser mías, me parecieran dignas de alabanza (*Ajunta al Parnaso*)

En la conversación que en *Ajunta al Parnaso* mantienen el propio personaje de Miguel de Cervantes y Pancracio de Roncesvalles, éste vincula su afición por la carátula con su producción teatral, poniendo de manifiesto la relación unívoca existente entre lo vivido y lo creado. Esta interferencia de planos, lejos de darse sólo en la producción dramática cervantina, queda también patente en sus novelas.

A continuación haremos un somero repaso de cómo la experiencia teatral vivida por Cervantes se convirtió en fuente importantísima de su creación literaria:

1. La herencia dejada por Lope de Rueda se advierte principalmente en los entremeses, en donde Cervantes recoge las figuras y los recursos cómicos que tanta admiración le causaron de niño cuando presenció las representaciones del dramaturgo sevillano. Así, la “máscara” del bobo de los *Pasos* de Rueda se advierte en el personaje de Cristina de *La guarda cuidadosa*, en Pancracio de *La cueva de Salamanca*, en el soldado de *El juez de los divorcios*, en los rústicos de *El retablo de las maravillas* o en los candidatos de *La elección de los alcaldes de Daganzo* (Pérez de León, 2005: 71).

2. La presencia de la tragedia clásica, asimilada en el colegio de los jesuitas y afianzada en las representaciones clásicas de los italianos, apenas ha dejado huella en su obra, pues, aunque en varias ocasiones ensalza este género dramático, sólo lo puso en práctica, que sepamos, a la hora de redactar su *Numancia*.

3. La influencia de la *commedia dell' arte* italiana es una constante en toda la obra cervantina. Si, como decíamos antes, muchos personajes de los entremeses cervantinos parecen tener su origen en los de Rueda, otros muchos nos recuerdan a los tipos de la *commedia all'improvviso*; sirva a modo de ejemplo el caso de *El viejo celoso*, en donde Cañizares tiene los rasgos característicos de *Pantalone* (vejez, avaricia e impotencia sexual) y Lorenza los de *Columbina* (juventud, belleza, inteligencia y gusto por lo carnal). Del mismo modo, varias de las situaciones cómicas que presentan los ocho entremeses parecen tomadas de los *lazzi* italianos.

Muchas de las obras cervantinas tienen una temática que, entre otras fuentes, parece estar tomada de los *scenari* o *soggetti* italianos. Encontramos muchas concomitancias entre



la temática cervantina y la de los escenarios recopilados por Flaminio Scala: *Los tratos de Argel*, *Los baños de Argel* y la historia del capitán cautivo remiten a *Li duo Vecchi Gemelli* o *La fortuna di Flavio*; la historia de Cardenio y Luscinda a *La creduta morta*; o *El viejo celoso* al homónimo *Il vecchio geloso*.

El *Quijote* plasma este legado italiano en muchos de sus planos y “toda investigación seria sobre la gestación del *Quijote* debe tener muy en cuenta no sólo la literatura escrita, sino también la oral, y concretamente las manifestaciones escénicas” (Sito Alba, 1983: 23). La posibilidad de que Cervantes asistiese a alguno de estos espectáculos cobra fuerza en el caso de *I Gelosi*, pues entre los documentos iconográficos de esta compañía se conserva el *Recueil Fossard*, “una colección de grabados de madera donde se recogen partes de tramas teatrales, *lazzi* [...] y representaciones de personajes con las ropas, posturas, formas y los instrumentos que les caracterizaban” (Vélez-Sainz, 2000: 34), fechados antes de la publicación del *Quijote*, en donde ya aparece el personaje de Arlequín, montado sobre un asno, que porta una vieja armadura, una espada rota, una olla de hierro por yelmo y una lanza en alto en la mano izquierda. También se advierten las huellas de la *commedia italiana* en la elaboración de la pareja protagonista, pues mientras Quijote parece responder al patrón establecido por el personaje de Ganassa, Arlequín o incluso Pantalone, Sancho se asemeja más bien al de los *zanni*; la onomástica de los personajes también parece estar tomada de los cómicos italianos: Alberto Naseli interpretaba a *Ganassa*, que en italiano significa ‘de quijada larga’ (Alonso Quijada) y el cómico “geloso” Simon de Bologna a *Zan Panza* (Sancho Panza).

4. La organización del espectáculo del teatro aurisecular, en donde, entre jornada y jornada, se insertaban entremeses, jácaras, mojigangas o bailes, también parece haber influido en la estructuración de algunos pasajes del *Quijote*. Así, la aventura de los cueros de vino (I, 35), la disputa sobre el baciyelmo (I, 44-45) o los pasajes de Sancho en la ínsula de Barataria (II, 45, 49, 51 y 53) parecen configurarse como tres “entremeses” intercalados entre las “comedias” formadas por la *Novela del curioso impertinente*, el episodio de los amores de doña Clara y don Luis y la historia de don Quijote con los duques, respectivamente. Como si de una representación dramática se tratase, las aventuras ligeras y desenfadadas de don Quijote y Sancho (pseudotentremeses) se insertan entre historias más largas y elevadas con las que no guardan relación temática (pseudonovelas).

Del mismo modo, el teatro dentro del teatro es un recurso tomado de su pasión por la escena y de su conciencia de la importancia del público en el proceso de transmisión dramático. Cervantes, gracias a su papel de espectador en la vida real, introdujo en sus textos teatrales elementos derivados de su afición al teatro; los conocimientos aprendidos

de la representación aurisecular quedan patentes en su literatura. Jesús G. Maestro cree que “con toda probabilidad, Cervantes es el primer autor español que utiliza conscientemente en su dramaturgia el procedimiento del metateatro como un recurso estético esencial en la constitución del espectáculo dramático” (2004), y los procedimientos de teatralización de una acción espectacular, ritual o ficticia —derivados de su experiencia vital— aparecen de manera recurrente tanto en su producción dramática como en su novelística: en la escena de la segunda jornada de la *Numancia* los personajes contemplan un sacrificio divino como si se tratase de un espectáculo teatral; en la jornada III de *Los baños de Argel* los cristianos cautivos representan un coloquio pastoril de Rueda; en el capítulo 26 de la primera parte del *Quijote*, Quijote y Sancho asisten al espectáculo de títeres que ofrece Maese Pedro; en los capítulos 29, 30, 37 y 46 de la segunda parte del *Quijote*, Dorotea se disfraza de princesa Micomicona; en *La entretenida*, los criados Muñoz, Torrente y Ocaña escenifican un entremés; en *Pedro de Urdemalas* se detalla una auto-representación; en *El retablo de las maravillas* se describe admiración que causa a todo un pueblo la llegada de Chanfalla; etc.

Su conocimiento de los bailes y danzas que se insertaban en los espectáculos teatrales queda patente, por ejemplo, en el entremés de *El rufián viudo*, en donde todos los personajes, excepto Trampagos y Vademécum, llevan nombres de bailes populares rufianescos: Chiquiznaque, Repulida, Pizpita, Mostrenca, Juan Claros y Escarramán.

5. En la producción cervantina aparecen varias alusiones a los espectáculos de títeres, que, como señalábamos anteriormente, pudo conocer a través de los *puppi* italianos o de los titiriteros extranjeros que proliferaban en nuestro país allá por los siglos XVI y XVII. Guiños a esta forma de manifestación teatral se ven claramente en el episodio del retablo de Maese Pedro (*Quijote*, II, capítulos 25-26) y en el entremés *El retablo de las maravillas*.

Una de las escenas más divertidas de la Segunda parte de su gran novela se vive cuando Quijote y Sancho acuden a ver una representación de maese Pedro, que es, en cierto modo, una caricatura real de los *titereros* de la época. Cervantes presenta la figura de un hombre que, acompañado de un mono que responde a cualquier pregunta por dos reales, representa en su retablo la historia del romance de Melisendra, ridiculizando así a todos los titiriteros de la época que presentaban un tema heroico como si fuera sagrado. Los italianismos presentes en estos capítulos⁸ aluden al carácter extranjero de estos volatineros itinerantes, y llevan a Díaz Plaja a conjeturar que Cervantes se pudo inspirar también en los recuerdos de su viaje a Italia, donde tal vez hubiese visto representar a los llamados *puppi* (1977: 484).

En *El retablo de las maravillas* construye un microcosmo del teatro de su época, con la

⁸ El ventero se refiere a maese Pedro en términos italianos al decir que es “hombre galante” y “bon compañero”; de igual modo, don Quijote le pregunta en un defectuoso italiano: “¿Qué peje pillamo?”.



participación de cuentistas, juglares, saltimbanquis, prestidigitadores, animales, cantantes y titiriteros, lo que demuestra su total conocimiento de tales espectáculos. El texto critica aquellas obras de la época que se conformaban con nombrar los personajes y los hechos sin mostrárselos nunca al espectador, lo que parece indicar la impresión negativa que causaban en Cervantes este tipo de manifestaciones teatrales.

Aunque lo cierto es que Cervantes sólo habla de su faceta de espectador en el prólogo de sus *Ocho comedias*, es imposible pensar que no disfrutase de más representaciones a lo largo de su vida, y más si tenemos en cuenta que el teatro fue su gran pasión, que tuvo buenos amigos en esos círculos, y que la gente de la época asistía al teatro con asiduidad. En su niñez, disfrutó de las representaciones de Rueda y Navarro y, tal vez, se formó a través de las representaciones jesuíticas de tragedias latino-castellanas; en su madurez, asistió a las representaciones italianas —tanto de obras clásicas de corte senequista como de *commedias* improvisadas—, participó de las representaciones que escenificaban los prisioneros durante su cautiverio en Argel y fue espectador asiduo de la escena española de finales del XVI; en su senectud, criticó enormemente la implantación de una nueva fórmula teatral que él no compartía y que mermó, en parte, su afición a la escena.

La pasión vivida por Cervantes a buen seguro le ayudó en la conformación de su obra literaria; de sus experiencias como espectador teatral extrajo una amplia temática para sus textos, pues supo trasladar a su ficción literaria todo aquello que el teatro le transmitió en vida. No podemos entender a los cautivos de *Los baños de Argel* viendo representar las obras de Rueda si no vemos en ello un guiño autobiográfico a las representaciones que vio de muchacho; ni la conformación de los personajes de Quijote y Sancho si no advertimos tras ellos a los cómicos del arte; ni las figuras del retablo de Maese Pedro si no reparamos en los espectáculos de títeres; ni la representación del auto de *Las Cortes de la muerte* o del entremés de Muñoz, Torrente y Ocaña si no admitimos su constante asistencia a los espectáculos teatrales de la época; etc. Con este repaso por el traslado de la realidad vivida como espectador a la ficción creada como escritor, lejos de pretender elaborar un listado minucioso y exhaustivo, hemos querido transmitir una idea global del importante papel que en la vida de Cervantes jugó el teatro como espectáculo; las representaciones que vio a lo largo de su vida le sirvieron de fuente de inspiración en la elaboración artística de sus obras. Cervantes supo saltar, como nadie, de lo vivido a lo creado.

BIBLIOGRAFÍA

- AZCUE CASTILLÓN, Verónica (2002): “La disputa del baciuelmo y «El retablo de las maravillas»: sobre el carácter dramático de los capítulos 44 y 45 de la primera parte de don Quijote”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, XXII, 1, pp. 71-81.
- BLASCO, Javier (2006): *Cervantes. Un hombre que escribe*, Valladolid, editorial Difácil.
- CANAVAGGIO, Jean (1987): *Cervantes*, trad. M. Armiño, Madrid, Espasa-Calpe.
- COTARELO VALLEDOR, Armando (1915): *El teatro de Cervantes*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Cayo (1997): *El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640) y edición de la «Tragedia de San hermenegildo»*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- MAESTRO, Jesús G. (2004): “Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral”, en *Bulletin of Spanish Studies. Essays in Memory of E. C. Riley on the Quatercentenary of Don Quijote*, eds. J. Robbins y E. Williamson, 48, 4-5, pp. 599-611.
- (2005): “Sancho Panza y Sansón Carrasco: contribuciones a la teatralidad en el *Quijote*”, Actas del XXIII Congreso de la AISPI, “*L’insula del Don Chisciotte. Lingüística contrastiva tra italiano e lingue iberiche*”, celebrado en la Università degli studi di Palermo del 6 al 8 Ottobre 2005. [En prensa]
- PALACÍN, G. B. (1952): “¿En dónde oyó Cervantes recitar a Lope de Rueda?”, *Hispanic review*, XX, pp. 240-243.
- PÉREZ DE LEÓN, Vicente (2005): *Tablas destempladas. Los entremeses de Cervantes a examen*, Madrid, Biblioteca de estudios cervantinos.
- ROJAS VILLANDRANO, Agustín (1995): *Viaje entretenido*, ed. J. P. Ressot, Madrid, Castalia.
- SITO ALBA, Manuel (1983): “La «Commedia dell’Arte», clave esencial en la gestación del *Quijote*”, *Arbor*, CXVI, 465, pp. 7-30.
- VAREY, J. E. (1957): *Historia de los títeres en España*, Madrid, Revista de Occidente.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio (2000): “El *Recueil Fossard*, la compañía de los Gelosi y la génesis de *Don Quijote*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, XX, 2, pp. 31-52.



PEDRO DÍAZ DE RIVAS, ANOTACIONES Y DEFENSAS A LA “PRIMERA SOLEDAD”, NOTA 198: ALGUNAS CLAVES DE LA POÉTICA GONGORINA

Juan Manuel Daza Somoano
Universidad de Sevilla

Palabras clave: Poesía áurea, Góngora, *Soledades*, Díaz de Rivas, Polémica gongorina.

Desengañado por la ineficacia de sus gestiones en la corte y acuciado por graves problemas personales y económicos, Góngora decide en 1610 regresar a Córdoba desde Madrid. Numerosos críticos han coincidido en señalar que esta vuelta a su tierra natal, alentada por una voluntad inequívoca de apartamiento físico y anímico¹, marcó un punto de inflexión en su producción poética y determinó en gran medida la génesis de su obra mayor: las *Soledades*. Un maestro del gongorismo del siglo pasado, Emilio Orozco, dedicó un ensayo ya clásico a describir e interpretar las circunstancias y condicionantes que confluyeron en esta etapa vital y artística de Góngora y que, según el crítico granadino, son esenciales para entender los avatares de composición de la inmortal silva gongorina (Orozco, 1963). Por lo que después veremos, de esta coyuntura ética y estética nos interesa sobre todo la particular actitud que muestra Góngora ante la naturaleza *sensu lato*, entendida como el mundo real y sensible que rodea al ser humano.

[Góngora es] el aristócrata del espíritu que –si bien la llamada buena sociedad ha llegado a parecerle insoportablemente trivial– sólo puede aceptar la convivencia rústica y aldeana y disfrutar de ella en la intuición bucólica y pastoral, y sólo como forma vital poetizable, es decir, como ilusión bella (Vossler, 1946: 149). Hay que reconocer que en el caso de las *Soledades* la novedad que entrañaba el hacer tema central de un largo poema la descripción de la naturaleza, necesitó de un impulso inicial de espíritu y vida [...]. El distanciamiento entre vida y arte en Góngora es menor de lo que en general ha supuesto la crítica (Orozco, 1963: 239-240).

Por tanto, la forma de vida elegida por Góngora al buscar cobijo espiritual en Córdoba tiene importantes connotaciones en este sentido: don Luis se retira a la huerta de don

¹ El propio Góngora expresó esa necesidad en sus tercetos de 1609, unos versos con visos de epístola moral al modo áureo, pero que rezuman sinceridad e irónica amargura cuando se hacen de eco de las tribulaciones que entonces estaba sufriendo el poeta (Sánchez Robayna, 1993).

Marcos, un pago de sembrados y frutales que el Cabildo poseía en las cercanías de la ciudad y de cuyo arrendamiento disfrutaba el poeta. A caballo entre la vida rústica que le ofrecía la huerta y la idílica amenidad del “patinejo” de su casa en la cordobesa Plaza de la Trinidad, liberado de sus obligaciones como racionero capitular, entregado con dedicación a la lectura y la creación, Góngora maduraría y daría forma definitivamente al ambicioso —e inconcluso— plan literario de las *Soledades*, algunos de cuyos motivos principales habían aparecido a retazos en la obra poética gongorina anterior, como mostró Micó (1990). Una de las líneas maestras de ese complejo programa estético es sin duda la “exaltación de la realidad”, tomando prestada la expresión acuñada por Pedro Salinas. En las *Soledades* encontramos una naturaleza sometida, en palabras de Dámaso Alonso, a “la fuga irreal de lo poético”; refinada, conceptualizada, poetizada, pasada por el tamiz de lo lírico, modelada en función de realzar sus elementos más sensuales o potencialmente hermosos para urdir un sugestivo paisaje donde casi todo es sin ser lo que es para huir del prosaísmo de la descripción; paisaje, por otra parte, al que Góngora atribuyó mucho más que una mera función espacial o escenográfica:

El tema de las *Soledades* no es otro que el mundo, sus formas externas, su realidad. [...] Las *Soledades* son el gran poema de la realidad, de la realidad exterior, de la realidad sensual. [...] ¿Qué habrá que hacer para convertir la realidad en poesía? Realzarla, acentuar extremadamente sus caracteres, elevarla por encima de sus formas naturales, extrayendo de ellas todas las capacidades estéticas de que sea capaz la imaginación y la fantasía. En suma, exaltarla, [...] transmutarla a otro tipo de realidad poética (Salinas, 1967: 199-200).

Más recientemente Antonio Carreira afrontaba desde otro flanco la caracterización de esta faceta capital de la poética gongorina:

Góngora dedica al paisaje y a la vida rústica todas las galas entonces reservadas para los temas sublimes. Eso era una revolución, no sólo formal: Góngora pinta con sus mejores colores un modo de vida, un ambiente idílico, cuya superioridad moral presenta como dechado. [...] No hay en toda la poesía española nada comparable con las *Soledades*, tanto desde el punto de vista formal como desde el pictórico, eclógico o como queramos denominar a esa paleta que reserva sus colores más vivos, sus matices más delicados, para pintar cuadros de la naturaleza en la que viven hombres sencillos como los de la edad dorada (Carreira, 2008: 145 y 149).

En el trayecto que va de Salinas a Carreira, numerosos autores han insistido en ello desde diferentes perspectivas: Rosales (1978), Roses (1994a), Micó (2001),... Sin embargo, interesa más a nuestro propósito conocer la visión que sobre este particular nos aporta una voz de época, la del cordobés Pedro Díaz de Rivas, amigo personal y comentarista de Góngora, que dejó en sus *Anotaciones y defensas a la “Primera Soledad”* un escolio conciso, pero con datos muy reveladores para comprender la poética gongorina, en el que



nos detendremos más adelante. Antes debemos ponernos en situación y contextualizar sintéticamente la figura y la militancia gongorina de Díaz de Rivas.

La difusión de los poemas mayores de Góngora –*Polifemo* y *Soledades*– en 1613 desencadenó, como es sabido, un dilatado y enérgico debate acerca de la legitimidad de la lengua poética cultista y, por correlación, acerca del estatuto y límites de la poesía. Ese heterogéneo *corpus* textual ha sido denominado por los historiadores de la literatura *polémica gongorina*². Tras los tanteos iniciales –por lo general, contribuciones breves, jocosas y sin demasiada enjundia libresca–, la controversia se volvió pronto terreno abonado para reflexiones teórico-literarias de diversa índole, plasmadas en textos más ambiciosos y fundamentadas en argumentaciones más sosegadas y eruditas. La aparición en escena del *Antídoto contra la pestilente poesía de las “Soledades”* (ca. 1614-1615), del sevillano Juan de Jáuregui, determinó en gran medida que se produjera ese salto cualitativo de la polémica. “Su intención abiertamente combativa –dice Melchora Romanos– [lo convirtió] en el punto de partida de los comentarios destinados a esclarecer las indiscutibles dificultades de los poemas gongorinos” (Romanos, 1983: 440). Su combatividad y también su base doctrinal –añadimos nosotros– obligaron a los partidarios de Góngora a defenderlo con armas más sólidas y con una actitud mucho más incisiva que la mantenida hasta entonces. Ese afán por legitimar con fundamento la estética de las *Soledades* frente a la bien montada desautorización operada por Jáuregui nos ha legado algunos de los juicios más penetrantes y certeros acerca de la poesía mayor gongorina, como tendremos ocasión de comprobar parcialmente en el presente trabajo.

El círculo de poetas e intelectuales que se configuró en torno a Góngora en Córdoba (Cruz Casado, 2000) se destacó especialmente en la defensa de don Luis ante los ataques del *Antídoto*. En este ambiente literario cordobés, muy participativo y combativo en la batalla en torno al cultismo y unido con fuertes lazos a la figura de Góngora, debemos situar la labor de Díaz de Rivas y la redacción de sus *Anotaciones y defensas a las “Soledades”*, cuya preparación pudo extenderse desde 1615 hasta 1624 (Jammes, 1994a: 650-651). Las *Anotaciones y defensas* presentan una doble cara, como delata ya el propio título. En primer lugar, nacen con la clara intención de rebatir las censuras del *Antídoto*, usando para ello gran cantidad de argumentos doctrinales y eruditos –recurso habitual en este tipo de textos– y pronunciamientos en favor de las innovaciones poéticas. Por otro lado, las *Anotaciones* son un lúcido comentario de las *Soledades*, articulado mediante notas numeradas que glosan

² Mis investigaciones de posgrado se han centrado durante los últimos años en el estudio sistemático de este apasionante lance de nuestra historia literaria áurea (Daza, 2007). Actualmente trabajo en mi tesis doctoral, titulada *Contribución al estudio de la polémica gongorina: las “Epístolas satisfactorias” de Martín de Angulo y Pulgar (Granada, 1635)*, que contendrá la edición y estudio de este interesante texto teórico desatendido hasta hoy por la crítica.

breves tiradas de versos, sintagmas o palabras.

Nos proponemos ahora analizar la nota 198 de las 255 que Díaz de Rivas puso a la *Soledad primera*:

198. *Oro trillado y néctar exprimido*. Reprehende el *Antídoto* en nuestro poeta que siempre habla con exageraciones y así a cualquier trigo llama oro y a cualquier vino, néctar y a la más humilde serrana la finge hermosa. Pero esta reprehensión nace de ignorar un principio en la poesía y es que, como el poeta pretende deleitar, siempre procura adornar sus historias con objetos agradables, voces sonoras y suaves y siempre pinta las cosas con la mayor hermosura y gracia que puedan tener dentro de su especie. Y quien más se adelante en esto más ajustado anda a los principios de su arte: en lo cual es semejante nuestro poeta al excelente pintor, que procura darle mayor belleza a lo que pinta que comúnmente le da la naturaleza. De aquí nace el atribuirle los autores al ingenio poético una participación de espíritu divino y de la hermosura y belleza del universo, y la opinión de algunos, como Fracastorio por todo el diálogo *De poética*, que dijeron ser el fin de los poetas representar la belleza de las cosas y así en sus pinturas parece descubren lo más bello, afectuoso y excelente en su género. De aquí nacen las pinturas de los ríos, selvas, tempestades, etc. que vemos en los poetas, y de aquí también el describir nuestro poeta con tanta gala las cosas que trata, llamando al vino néctar y fingiendo que cualquiera serrana es hermosa y bella, pues lo mismo hicieron los que compusieron églogas pastoriles. La brevedad que piden las anotaciones no me deja exornar más este punto, bien que muy necesario para entender la elegancia de nuestro poeta (Díaz de Rivas, ¿1615-1624?: ff. 237r-237v)³.

Estas líneas se refieren al verso 908 de la *Primera Soledad* y están planteadas como respuesta a Jáuregui. El pasaje del *Antídoto* que da pie a la refutación de Díaz de Rivas es el siguiente:

Algunas exageraciones usa V.m tan disformes y desproporcionadas que no se pueden comportar, como llamar a la cecina de macho: *purpúreos hilos es de grana fina* (v. 162). Al pavo negro, siendo ave tan grosera, le nombra V.m. *esplendor del Occidente*. Cualquier licor ha de ser néctar: *oro trillado y néctar exprimido* (v. 908); *néctar le chupa hibleo* (v. 804); *su néctar les desata* (v. 869); *sino en vidrio topacios carmesies / y pálidos rubies* (vv. 870-71). Esto último es el vino. En todas las serranas encarece V.m. la belleza por un mismo nivel, ora sea la novia, ora la gallegota que ordeñó las vacas: *de rústica, vaquera, / blanca, hermosa mano, cuyas venas / la distinguieron de la leche apenas* (vv. 876-78). De las tejuelas que una serrana tocaba dice V.m. lo que pudiera de un coro de serafines: *negras pizarras entre blancos dedos / ingeniosa hiere otra, que dudo / que aun los peñascos la escucharan quedos* (vv. 251-53). Llámasele *sonoroso instrumento* (v. 255), y más abajo, *métrica armonía* (v. 270) ¿Quién ha de sufrir tan descompasadas y molestas hipérboles? Porque el navegante se asoma a mirar un valle, dice: *muda la admiración habla callando* (v. 197) [...] (Jáuregui, 2002: 56-57).

Aunque pudiera parecer que Jáuregui sólo dirige el punto de mira de su crítica al uso reiterado de hipérboles desmesuradas, es notorio que en el fondo de sus reparos late el rechazo a aplicar tales encarecimientos a objetos vulgares o situaciones ordinarias. Así que con estas observaciones el sevillano –consciente o inconscientemente– está poniendo en cuestión las bases de ese rasgo capital de las *Soledades* que antes hemos definido: la exaltación de la realidad, de lo natural, de lo cotidiano. Díaz de Rivas percibe este hecho y conduce el debate hacia el terreno que le interesa: la explicación y justificación

3 He modernizado grafías y puntuación.



no de la hipérbole en sí, sino de los efectos que de ella derivan, porque su significación estética es considerada por él fundamental para comprender la poética de la obra mayor de Góngora⁴.

Nuestro comentarista opta por prescindir de disquisiciones eruditas o doctrinales sobre la naturaleza o legitimidad de la figura retórica en cuestión, evitando asimismo las habituales nóminas de autoridades –aunque las sugiere sin citarlas de forma expresa, exceptuando el caso de Fracastoro, del que después hablaremos– y las baterías de fuentes y lugares paralelos que imponía el método crítico tradicional, basado fundamentalmente en la poética clasicista y los principios de la *imitatio* renacentista. Tales premisas conformaron el universo teórico de referencia en que se apoyó la mayoría de los participantes en la polémica: sin ir más lejos, Díaz de Rivas usó con profusión estos recursos en las propias *Anotaciones y defensas* y se valió de ellos de manera sumaria para salvaguardar precisamente las vilipendiadas hipérboles gongorinas en sus *Discursos apologéticos* (Gates, 1960: 64-65), sustancioso tratado de cariz más ortodoxo que de alguna manera se incardina también en la oleada de respuestas al *Antídoto* (Daza, 2008; Daza, en prensa) y cuya redacción –¿en torno a 1616 ó 1617?– pudo correr pareja a la de las *Anotaciones y defensas* (Jammes, 1994a: 653-656).

Por el contrario, en la nota 198 el aparato docto no ahoga la argumentación. Sólo aparece explícitamente una autoridad, el humanista y médico italiano Girolamo Fracastoro y su breve tratado *Naugerius sive de Poetica Dialogus*. El fragmento de esta poco conocida poética que expongo a continuación recoge las ideas a que podría estar aludiendo Díaz de Rivas en este caso:

Alii si quidem singulare ipsum considerat, poeta vero universale, quasi alii similes sint illi pictori, qui et vultus et reliqua membra imitatur, qualia prorsus in re sunt, poeta vero illi assimiletur qui non hunc, non illum vult imitare, non vti forte sunt, et defectus multos sustinet, sed universalem et pulcherrimam ideam artificis sui contemplatus res facit, quales ese deceret. Quippe omnes quibus bene dicendi facultas tributa est, bene quidem atque apposite dicunt, quantum cuiq; convenit: sed inter illos hoc interest, q praeter poetam nullus simpliciter bene atque apposite dicit, sed in genere suo tantum et quantum attinet ad constitutum sibi finem, hic quidem docendi, ille persuadendi et siuis alius euiusmodi finis est poeta vero per se nullo alio movetur fine nisi simpliciter bene dicendi circa unum quodque propositum sibi [...]. Verum ideam sibi aliam faciens liberam et in vniversum pulchram, dicendi omnes ornatus, omnes pulchritudines quaeret, quae illi rei attribui possunt (Fracastoro, 1555: ff. 158r-158v).

Cuya traducción es:

En efecto, si unos consideran lo singular en sí mismo, el poeta, en cambio, considera lo universal, como si aquellos fueran semejantes al pintor que reproduce el rostro y los restantes miembros tales

4 En cualquier caso, resulta sintomático que el punto de partida inicial sea la hipérbole, porque ello nos pone otra vez sobre la pista de la poliédrica función de la retórica en las *Soledades*. Jammes mostró que la relevancia de la red retórica del poema traspasa el ámbito estrictamente elocutivo, pues permite entre otras cosas “evitar la monotonía y el prosaísmo de las descripciones, aligerando la arquitectura del conjunto y reforzando su unidad” (Jammes, 1994b).

como, en definitiva, son en realidad, y el pintor, sin embargo, se asemejara a aquel que no quiere reproducir a éste o aquél no como son, fruto del azar, y elimina muchos defectos, sino que hace las cosas, tras haber considerado la idea universal y hermosísima de su artífice, tales como convenía que fuesen. Porque todos aquellos a quienes le fue atribuida la capacidad de hablar bien, hablan bien, en efecto, y con elegancia, cuanto le cupo a cada uno; pero entre ellos hay esta diferencia: que, aparte del poeta, ninguno habla sencillamente bien y con elegancia, sino tan sólo en su especialidad y en cuanto se refiere al fin que se ha propuesto para sí, uno el fin de enseñar, otro el de persuadir y cualquiera otro fin que pueda haber de este tipo; el poeta, en cambio, no se mueve por ningún otro fin sino el de hablar únicamente bien acerca de una cosa, aquella que se propuso a sí mismo [...]. Pero forjándose otra idea para sí libre y hermosa con vistas a la totalidad, buscará todos los adornos de la dicción, todas las hermosuras que a aquella cosa puedan ser atribuidas⁵.

La tesis principal de Díaz de Rivas es que los poetas, en general, y Góngora, en particular, a semejanza del pintor, investidos de una gracia creadora o demiúrgica de origen divino y en aras del deleite, están llamados a representar los elementos de la realidad con la mayor belleza que puedan tener, en una operación de abstracción y depuración que constituye según “la opinión de algunos –dice el comentarista– [...], el fin de los poetas”. Aun aceptando que estos postulados beben de la tradición teórica más consagrada –de Aristóteles a Scalígero, pasando por Horacio–, debemos advertir que dichos conceptos, asociados a las *Soledades* y aplicados a una de sus características más sobresalientes por una voz tan autorizada como la de Díaz de Rivas⁶, estarían adquiriendo una dimensión distinta y unas implicaciones mayores.

Para considerar esta posibilidad en sus justos términos creo que debemos ponerla en relación con la defensa razonada de otros puntales de la poética gongorina que encontramos en las notas 6, 50 ó 215 a la *Primera Soledad* (Díaz de Rivas, ¿1615-1624?: ff. 189v, 202r, 244r). Estos escolios oscilan más o menos equitativamente entre la reivindicación de la validez de las innovaciones y la demostración de que Góngora ha imitado a los clásicos y ha respetado las normas canónicas (Romanos, 1983: 443-447). Pero lo que más nos interesa destacar ahora es, en primer lugar, sus pinceladas de originalidad respecto a la preceptiva tradicional –aun haciéndose eco de ella– y, en segundo lugar, la voluntad de Díaz de Rivas de “investigar la raíz y fundamento de los modos de hablar de nuestro poeta”

5 Debo esta traducción a mi buen amigo el profesor Vicente Cristóbal.

6 El epistolario personal de Góngora nos ha transmitido testimonios de la estrecha relación de amistad que existía entre él y Pedro Díaz de Rivas. Por otra parte, varios partidarios de don Luis que participaron en la polémica dejaron constancia de la especial afinidad y comunicación que había entre ambos: Francisco de Amaya, por ejemplo, se refiere a Díaz de Rivas como “muy gran confidente de don Luis” (Iglesias Feijoo, 1983: 186); unos años más tarde Martín de Angulo y Pulgar afirmaba en sus *Epístolas satisfactorias* que nuestro comentarista “comunicó estrechamente” con Góngora acerca de las *Soledades* y que, por ello, otorgaba a sus opiniones una credibilidad indiscutible (Angulo, 1635: f. 43v). El propio Díaz de Rivas en el preámbulo a las *Anotaciones a la Canción de Larache* (BNM, Ms. 3726) se atribuyó una autoridad mayor que la de otros comentaristas para esclarecer cuestiones gongorinas por haber tratado a Góngora de forma muy cercana: “[...] De lo qual podemos dar mejor testimonio los que de más cerca hemos conocido al Poeta” (Gates, 1960: 37).



(Díaz de Rivas, ¿1615-1624?: f. 189v), definirlos y legitimarlos.

Si aceptamos que la nota 198 se inscribe, como parece, en esa misma línea, su principal aportación sería revelarnos que se está abordando un asunto medular para comprender cabalmente la poética de las *Soledades*; el propio autor es consciente de ello y así lo expresa en la preterición que cierra la nota: “la brevedad que piden las anotaciones no me deja exornar más este punto, bien que *muy necesario para entender* la elegancia de nuestro poeta”. Aunque el éxito de ese propósito pasara ante todo por someter a la silva gongorina a unos arquetipos teóricos que posiblemente le venían pequeños.

Es muy interesante constatar que Díaz de Rivas sanciona esta seña de identidad de las *Soledades* con argumentos frecuentemente utilizados por los defensores de Góngora durante la polémica. En primer lugar la exaltación de la realidad está vinculada aquí con el deleite: “como el poeta pretende deleitar, [...] siempre pinta las cosas con la mayor hermosura y gracia que puedan tener dentro de su especie”. Para Díaz de Rivas el deleitar debe prevalecer sobre el enseñar como característica distintiva de la poesía y ese deleite se origina tanto por la *res* (contenido) como por las *verba* (expresión). Así lo afirma en sus *Discursos apologéticos*, apoyándose otra vez en Fracastoro –citado en una nota marginal– y también posiblemente en un referente cercano muy estimado por nuestro comentarista, el *Libro de la erudición poética* de Luis Carrillo y Sotomayor (Carrillo, 1987):

Algunos modernos dicen que, aunque pretenda deleitar la Poesía, su principal fin es enseñar; a quien no asiento, porque el fin de un arte, por quien se distingue de las otras, no ha de ser común a ellas: y la Rhetórica enseña, la Historia y la Philosophía. Y si la enseñanza es como género a muchas artes, el fin espeçial de la Poesía será enseñar deleitando [...]. Este deleite nace, ya de las cosas portentosas, admirables y escondidas, ya de las voces y frassis sublimes y peregrinas (Gates, 1960: 36).

Otro progongorino, Francisco Fernández de Córdoba, también se inclinó en su *Examen del “Antídoto”* por dar preferencia al deleite, que considera consecuencia de la variedad y de la novedad, conceptos estéticos de amplia repercusión en la controversia que son emparentados por el abad de Rute con las transformaciones de la naturaleza (Artigas, 1925: 426 y ss.). Ambos contaban con un respaldo tan incontestable como el del mismísimo Góngora, suponiendo que sea el autor de la *Carta...en respuesta de la que le escribieron* (Carreira, 1998: 253-260). En este documento temprano de la polémica atribuido al poeta cordobés, el deleite es una de las más relevantes razones alegadas para justificar la oscuridad de las *Soledades*, en la medida en que descifrar “lo misterioso que encubren” conlleva un goce intelectual (Vilanova, 1983: 659-667; Domínguez Caparrós, 1992: 564-567).

Por otra parte, Díaz de Rivas enlaza las teorías sobre la inspiración con la estilización gongorina del mundo real: “[el poeta] procura darle mayor belleza a lo que pinta que

comúnmente le da la naturaleza. De aquí nace el atribuirle los autores al ingenio poético una participación de espíritu divino y de la hermosura y belleza del universo”. El concepto de furor poético, que conoció en la época una formulación teórica de tanta influencia como la contenida en el *Cisne de Apolo* de Carballo (Carballo, 1958: II, 191-221), tuvo gran rendimiento argumentativo en el debate sobre la nueva poesía (García Berrio, 1980; Roses, 1990). En los *Discursos apoloéticos* Díaz de Rivas acude varias veces a la idea de vena poética para apuntalar sus razonamientos. En el siguiente fragmento la vemos conectada con el elitismo literario:

Y un moderno de grande ingenio (Don Luis Carrillo en su *Erudición poética*) afirma que sólo se distingue [el poeta] de los demás de la alteça de el lenguaje. Esto confirma solamente el concederse escribir poéticamente a ingenios muy grandes y por lo remoto de el dezir vulgar, como partíçipes de impulsos divinos y de inspiración superior [...]. Assí a los Poetas, por la alteça y divinidad de espíritu, los llamaron Vates, la qual voz significa lo que el Griego llama Prophetas y nosotros Adivinos (Gates, 1960: 37).

Textos posteriores como la *Apología en favor de Góngora* de Francisco Martínez de Portichuelo (Roses, 1994b) o el *Discurso sobre el estilo de Don Luis de Góngora* de Martín Vázquez Siruela (Artigas, 1925: 380-394) profundizarán de modo notable en la cuestión del furor, que ofreció a los partidarios de don Luis la posibilidad de sustentar las innovaciones cultistas y la oscuridad docta presentándolas como resultado casi inconsciente del poeta inspirado, que se mueve más en el terreno del *ingenium* que en el del *ars* (Egido, 1987: 83-86).

Lo llamativo de todo ello es que estos argumentos recurrentes que generalmente se utilizaron para tratar de las características más controvertidas y atacadas de las *Soledades* (oscuridad, género, decoro, elocución, prurito elitista, innovación vs imitación), son desplegados en la nota 198 con objeto de amparar un rasgo de la silva gongorina que quedó más al margen del debate. Este hecho nos lleva a plantearnos la posibilidad de que ese ideario compartido a grandes rasgos por los más solventes partidarios de Góngora sea algo más que un entramado teórico arbitrario, interesado e hilvanado *ex professo* para las disputas teóricas que desataron las *Soledades* ¿Hasta qué punto responde a un convencimiento o concepción de la poesía comunes y extendidos entre los círculos gongorinos? ¿Era sentido verdaderamente como fundamento sólido y prestigiado (aunque minoritario) de la estética emergente por aquellos que se manifestaron a su favor? Las preguntas están sobre la mesa. Es, sin duda, una vía de indagación de gran calado cuyos posibles resultados podrían determinar con más exactitud las convicciones literarias que estimularon la genial creación de Góngora y el alcance real de aquellas en una polémica tan apasionada y partidista como la gongorina.



BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO Y PULGAR, Martín de (1635): *Epístolas satisfactorias. Una a las objeciones que opuso a los poemas de D. Luis de Góngora, el Licenciado Francisco de Cascales [...]. Otra, a las proposiciones de cierto sujeto grave y docto [...]*, Granada, Blas Martínez (cito por un ejemplar de la Biblioteca Nacional de España –BNM–, signatura 2/41393).
- ARTIGAS, Miguel de (1925): *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos.
- CARBALLO, Luis Alfonso de (1958): *Cisne de Apolo*, 2 vols., ed. de A. Porqueras Mayo, Madrid, CSIC-Instituto Miguel de Cervantes.
- CARREIRA, Antonio (1998): *Gongoremas*, Barcelona, Península.
- _____ (2008): “El sentimiento de la naturaleza en Góngora”, en F. Cazal (ed.), *Homenaje a Francis Cerdan*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 135-150.
- CARRILLO Y SOTOMAYOR, Luis (1987): *Libro de la erudición poética*, ed. de A. Costa, Sevilla, Alfar.
- CRUZ CASADO, Antonio (2000): “«Tanto por plumas...» Góngora y los poetas cordobeses del Siglo de Oro”, *Arbor*, CLXVI, 654, pp. 277-295.
- DAZA SOMOANO, Juan Manuel (2007): *Investigaciones gongorinas: estudio de la polémica desde el “Antídoto” de Jáuregui hasta 1635*, Trabajo de investigación inédito, Universidad de Sevilla.
- _____ (2008): “La polémica entre Díaz de Rivas y Jáuregui a nueva luz”, en P. Ruiz Pérez (ed.), *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 209-215.
- _____ (en prensa): “Apuntes para el estudio de la polémica gongorina. Los *Discursos apologeticos* de Pedro Díaz de Rivas”, en VV. AA., *Actas del II Simposio Internacional de Hispanistas*, Lublin, Asociación de Hispanistas Polacos.
- DÍAZ DE RIVAS, Pedro (¿1615-1624?): *Anotaciones y defensas a las “Soledades”*, BNM, Ms. 3906, ff. 183r-281v.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1992): “Razones para la oscuridad poética”, *Revista de Literatura*, LIV, 108, pp. 553-573.
- EGIDO, Aurora (1987): “La *hidra bocal*. Sobre la palabra poética en el Barroco”, *Edad de Oro*, VI, pp. 79-113.
- FRACASTORO, Girolamo (1555), *Naugerius sive de Poetica Dialogus*, en *Opera omnia*, Venecia, ff. 153r-164v (cito por un ejemplar de la BNM, signatura 3/17216).
- GATES, Eunice Joiner (1960): *Documentos gongorinos*, México, El Colegio de México.

GARCÍA BERRIO, Antonio (1980): “La imagen del poeta en las polémicas sobre el gongorismo y en otros documentos críticos barrocos”, *Formación de la teoría literaria moderna*, II, Murcia, Universidad, pp. 389-405.

IGLESIAS FEIJOO, Luis (1983): “Una carta inédita de Quevedo y algunas noticias sobre los comentaristas de Góngora con Pellicer a fondo”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIX, pp. 141-203.

JAMMES, Robert (1994a): “Catálogo”, en Góngora, Luis de, *Soledades*, ed. de R. Jammes, Madrid, Castalia, pp. 607-719.

_____ (1994b): “Función de la retórica en las *Soledades*”, en B. López Bueno (ed.), *La silva*, Sevilla, Universidad-Grupo PASO, pp. 213-233.

JÁUREGUI, Juan de (2002): *Antídoto contra la pestilente poesía de las “Soledades”*, ed. de J. M. Rico García, Sevilla, Universidad.

MICÓ, José María (1990): *La fragua de las “Soledades”. Ensayos sobre Góngora*, Barcelona, Sirmio.

_____ (2001): “Góngora, poeta elemental”, en *De Góngora*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 133-144.

OROZCO, Emilio (1963): “Espíritu y vida en la creación de las *Soledades* gongorinas (por qué se escribieron y por qué no se terminaron)”, *Papeles de Son Armadans*, LXXXVII, pp. 227-252.

_____ (1969): *En torno a las “Soledades” de Góngora. Ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referentes al poema*, Granada, Universidad.

ROMANOS, Melchora (1983): “Lectura varia de Góngora. Opositores y defensores comentan la *Soledad Primera*”, en VV. AA., *Serta philologica Fernando Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, pp. 435-447.

ROSALES, Luis (1978): “La imaginación configurante. Ensayo sobre las *Soledades* de Luis de Góngora”, en *La poesía de Neruda*, Madrid, Editora Nacional, pp. 127-192.

ROSES LOZANO, Joaquín (1990): “Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora”, *Criticón*, 49, pp. 31-49.

_____ (1994a): “La sustancia poética del mundo: de los cuatro elementos a las *Soledades*”, en F. Cerdan (ed.), *Hommage à Robert Jammes*, III, Toulouse, PUM, pp. 1023-1136.

_____ (1994b): “La *Apología en favor de Góngora* de Francisco Martínez de Portichuelo (selección anotada e introducción)”, *Criticón*, 55, pp. 91-130.

SALINAS, Pedro (1967): “Góngora. La exaltación de la realidad”, en *Ensayos de literatura hispánica: del “Cantar de Mío Cid” a García Lorca*, ed. de J. Marichal, Madrid, Aguilar, pp. 193-204.



SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1993): “Los tercetos gongorinos de 1609 como epístola moral”, en *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, pp. 83-99.

VILANOVA, Antonio (1983): “Góngora y su defensa de la oscuridad como factor estético”, en VV. AA., *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, pp. 657-672.

VOSSLER, Karl (1946): *La poesía de la soledad en España*, Buenos Aires, Losada.

LA RELACIÓN VERDADERA... DE LÓPEZ MALDONADO: HISTORIA EN LA LITERATURA

Ana María Maldonado Cuns
Universidad de Santiago de Compostela

Palabras clave: Siglo de Oro, Poesía, López Maldonado, Relación, Historia.

1.- Introducción

Este V congreso de ALEPH lleva por título “Lo real imaginado, soñado, creado: Realidad y literatura en las letras hispánicas”, por lo que la *Relación verdadera...* de López Maldonado, que será objeto de estudio en este congreso, es un ejemplo de “lo real creado”, esto es, la plasmación de unos hechos históricos a través de unos versos, en este caso, en forma de romancillo.

En 1615 aparece en Barcelona un pliego suelto con la autoría de “López Maldonado Criado de su Majestad y ayudante de Cámara”, impreso bajo las órdenes de Esteban Liberós. La relación lleva por título: *Relación verdadera y digna de eterna memoria del razonamiento que hizo la Magestad del Rey don Phelipe nuestro Señor a la Sereníssima Reyna de Francia su hija, de las discretas, y amorosas razones que entre los dos passaron, y de cómo a todos los consejos y avisos de su padre le respondió aguda y discretamente antes de partirse a San Juan de Luz donde se han de ver y juntar las dos Majestades Española y Francesa*. El pliego se encuentra actualmente en la Biblioteca Nacional con la signatura R/12570 y es un ejemplar “ex libris” debido a que procede de la biblioteca de Pascual de Gayangos, tal y como lo indica el sello en la parte inferior derecha del primer folio. La relación comienza con el verso: “Estando ya el Rey” y acaba con “dirá otra Estafeta”. Este último verso define que el autor considera que él acaba de escribir una “estafeta”, esto es, según el diccionario de Covarrubias: “el correo ordinario de un lugar a otro, que va por la posta: y tomó el nombre de la estafa, que es el estribo”; por lo tanto, no la considera obra literaria sino mera “relación” de hechos con el fin de contar noticias, con la misma función que tienen actualmente los artículos periodísticos (Simón Díaz, 1958).



Las relaciones podían tratar temas verídicos o ficticios, pero en el caso de las relaciones de sucesos –y la de López Maldonado lo es– solían ser reales, puesto que cumplían la función de las noticias periodísticas, como ya señaló Mercedes Agulló y Cobo (1966: 3): “El ser testigo de un hecho, el «yo estuve allí» ha sido siempre considerado como garantía de la realidad y la autenticidad de un suceso”. Esto podría indicar que López Maldonado estuvo en esa fecha de 1615 en Burgos.

Para constatar el hecho de que los datos que aportan las relaciones son fidedignos y fiables, los autores acuden al adjetivo “verdadera” y sus variantes. Así aparecen otras muchas relaciones con estos epítetos como la *Verísima relación del riguroso y acervo martirio que la Reina Inglesa dio a los soldados de nuestra nación...* (Simón Díaz, 1958)¹, la *Relación verdadera de la presa y cautiverio que han hecho las tres famosas galeras de España junta con la patrona de Barcelona de un famoso navío con noventa y tres turcos, y otros cativos cristianos que llevaba* (impresa por Esteban Liberós en 1614), la *Relación muy verdadera de la tempestad y huracanes, y temblores de tierra, que sucedieron en esta ciudad de Sevilla*, también la *Verdadera relación donde se declaró la gran victoria que ha tenido con el gran Turco, el famoso Osarto Griego, descendiente de los Emperadores de Constantinopla, siendo socorrido por el Rey nuestro Señor, con el gran duque de Osuna...* u otras variantes como *Nueva y verdadera relación, de cómo un moro gran corsario por la mar, general y cuñado del Gran Turco se ha vuelto cristiano...* En la relación de López Maldonado también se cumple esta característica, puesto que el título de la misma es *Relación verdadera y digna de eterna memoria...*

Lo más frecuente y característico era su breve extensión, aunque hay alguna relación, como la *Relación verdadera de la jornada que su Majestad del Rey don Felipe Tercero de España, hizo a la provincia de Guipúzcoa...* (Alenda, 1903) que consta de 51 hojas. La *Relación* de López Maldonado se ajusta al perfil general, debido a que ocupa dos hojas en cuarto (García de Enterría y Martín Abad, 1998).

Respecto a la autoría de las relaciones, éstas solían ser anónimas, aunque este género llegó a contar con verdaderos especialistas como Andrés de Almansa y Mendoza. En la relación que aquí nos ocupa, el nombre del autor aparece señalado: López Maldonado e incluso su profesión: “criado de su majestad y ayudante de cámara”. El hecho de que los criados de señores, procuradores y “agentes de ciudades con voto en Cortes, pretendientes y oficiales entretenidos, que tenían previsión de residir en Madrid o Valladolid y deseaban tener a sus favorecedores y amigos en la provincia al corriente del movimiento cortesano” fuesen los redactores de estas relaciones era lo habitual. Por lo tanto, no es inconcebible que López Maldonado fuese el autor de esta relación.

¹ La modernización corresponde a la autora de este artículo.

2.- Análisis de la *Relación verdadera...* de López Maldonado

La *Relación verdadera y digna de eterna memoria del razonamiento que hizo la Majestad del Rey don Phelipe nuestro Señor a la Serenísima Reina de Francia su hija, de las discretas y amorosas razones que entre los dos pasaron, y de cómo a todos los consejos y avisos de su padre le respondió aguda y discretamente antes de partirse a San Juan de Luz donde se han de ver y juntar las dos Majestades Española y Francesa* es la última obra de López Maldonado de la que se tiene noticia y también la única relación que pudo haber escrito.

El único ejemplar que he podido encontrar se halla en la Biblioteca Nacional de Madrid y tiene la signatura R/12570, aunque aparece escrita a mano en la parte superior izquierda del interior de la contracubierta otra signatura, R-312. Este impreso se encuentra en un cuaderno encuadernado en cartón marrón y se presenta solo. No obstante, ciertos datos inducen a pensar que la relación estaría incluida dentro de otra obra o conjunto de relaciones, ya que aparecen numerados a mano los folios 1r. y 2r. con el número 29; además, el papel de la hoja protectora, que dispone de una marca de agua (PAULA J^{OR.}), es más nuevo que el de las hojas de la relación.

Esta relación de Maldonado consta de un folio plegado que forma dos hojas y así cuatro folios: 1r, 1v, 2r y 2v. Por lo tanto, la extensión de esta relación es menor que la de un verdadero pliego original: “una hoja de papel en su tamaño natural, doblada dos veces para formar ocho páginas” (Rodríguez Moñino, 1997: 15-25), aunque se podría incluir dentro de los pliegos sueltos destinados a la venta, que forman un “libro mínimo, de cuatro hojas” (Di Stefano, 2000). Su tamaño es en cuarto con 20’3 centímetros de largo y 15’1 de ancho. García de Enterría y Martín Abad (1998) describen meticulosamente este opúsculo e indican también que la hoja 1 está rasgada, aunque no afecta —según se ha podido comprobar— a la lectura de la misma. A simple vista, la organización de esta relación es a doble columna, donde el texto aparece escrito en romancillos y con los reclamos: “Le”, “Bien” y “Dixo” en su parte inferior, que se presentan de forma correcta.

En cuanto al contenido de la relación, la fecha que aparece es 1615 y es indudable que la escritura de la relación es también la misma, puesto que los acontecimientos que relata pertenecen a este año, con ocasión de las bodas reales que se llevarían a cabo en Francia y, además, otro argumento para afirmar que 1615 es la fecha verídica es la inmediatez temporal de las relaciones al contar los hechos como las noticias periodísticas. En cuanto al lugar de impresión e impresor, estos se identifican con Barcelona “en la calle de Santo Domingo” y Esteban Liberós, quien se dedicó mayormente a la producción de “relaciones”



y “sermones”, es decir, obras de poca entidad; aunque también imprimió obras más largas como *El Pastor de Filida* de Montalvo o las *Novelas Ejemplares* de Cervantes, entre otras (Delgado Casado, 1996: I, 385-386).

La relación de López Maldonado se puede dividir en tres partes: una inicial donde se retrata cómo estaba la ciudad de Burgos con tanta fiesta y gente celebrando la boda, la cual había tenido lugar el “domingo, día de San Lucas 18 de octubre de 1615 años a las once del día”, según se detalla en la *Relación del desposorio que se celebró en la ciudad de Burgos entre la serenísima Princesa de España doña Ana y el cristianísimo Príncipe Luis de Francia* (Alenda, 1903: relación 620). En estas fiestas hubo toros, juegos de cañas, merienda e incluso “sarao” (Mantuano, 1618). La segunda parte de la relación trata la conversación en Burgos entre Felipe III y su hija mayor, Ana Mauricia de Austria. En esta conversación entre padre e hija referida en la susodicha relación, el rey Felipe III aconseja a su hija para que sea una buena reina como su madre Margarita de Austria, quien había fallecido en 1611, a lo que doña Ana responde que así lo hará a pesar de no aceptar de buen grado ese matrimonio, pues le asegura que “A Francia me voy / o a Francia me llevan / vuestro mandamiento / y mi obediencia” (muestra de la política matrimonial que hacía España para mantener su poderío). En este diálogo el rey es mostrado de un modo humano, sensible y cariñoso con su hija, incluso llega a decir: “Sabe Dios si siento / con el alma y veras / de que así os partáis / para extrañas tierras”. No obstante, no se cuenta la conversación en su totalidad, como se indica en la relación, porque se ve interrumpida la misma por la llegada de “gente francesa”, esto es, la representación francesa encabezada por el duque de Humena, Camarero mayor del rey de Francia, de la casa de Guise y de Lorena, que venía a acompañar a su nueva señora a San Juan de Luz. Aquí es donde comienza la tercera y última división de la relación con la llegada del duque de Humena, quien es el encargado de llevar a la reina al lugar fronterizo. Según López Maldonado: “En San Juan de Luz / han de ser las fiestas, / lo que allá pasó / dirá otra estafeta”; por lo tanto, no lo indica en esta relación, aunque hay que señalar que en ese lugar y, concretamente en la isla de los Faisanes, en el estuario del Bidasoa, se haría el intercambio de las princesas. Todo ello ocurriría el lunes, nueve de noviembre de 1615 y del siguiente modo:

ambas fueron transportadas por el Bidasoa, en direcciones opuestas, a bordo de fastuosas barcasas engalanadas con banderas y gallardetes. Fanfarrias de viento y metal anunciaron una “paz perpetua” de las dos dinastías hermanadas (*El fin de la hegemonía hispánica*, VV.AA., 2002: 290).

Finalmente la boda en persona se celebraría el 25 de diciembre en Burdeos (Sirinelli, 1999).

El eje central de esta relación es la conversación entre padre e hija, por eso se pretende

especificar en qué fecha exacta se pudo producir la misma. Para ello, se dispone de la obra de Pedro Mantuano: *Casamientos de España y Francia y viaje del duque de Lerma llevando la reina cristianísima doña Ana de Austria al paso de Beobia, y trayendo la princesa de Asturias, nuestra señora* (1618), así como también se tienen en consideración distintas relaciones y anales como las de León Pinelo. Todas estas obras se tomarán como base para concretar en qué momento se sitúa la conversación desarrollada por López Maldonado y también para detallar con fechas el proceso de la boda entre estos príncipes.

Las conversaciones para casar a los cuatro príncipes, es decir, el príncipe Felipe (futuro Felipe IV) con Isabel de Borbón y Luis de Francia (futuro Luis XIII y hermano de la susodicha Isabel) con Ana de Austria (hermana del príncipe Felipe) comienzan en 1608, pero no se llevan a cabo debido a la poca edad de los contrayentes (Martorell, 1931: 305-306). El 30 de abril de 1611 se acuerdan los matrimonios de los cuatro y sus capitulaciones matrimoniales se ratificarían un año después (Martínez Ruiz, 2000: 197). Entre noviembre de 1612 y septiembre de 1613 hubo entre el Consejo y la Junta de Hacienda grandes debates para conseguir “el millón de ducados que se necesitaban para pagar la dote de la infanta Ana de Austria, los regalos a la rama francesa y la jornada real a Bidasoa donde habrían de realizarse las entregas para las bodas con Francia” (Feros, 2002: 192).

Más datos sobre la boda los da León Pinelo, quien teniendo en cuenta la *Relación de las Capitulaciones que se hicieron para el casamiento de Su Majestad el Rey de Francia con la Serenísima Infanta de Castilla, D^a Ana de Austria, hija del rey D. Felipe III nuestro Señor y de la reina D^a Margarita de Austria, en el Real Alcázar de la Villa de Madrid, corte de su Majestad*, indica que “entró por el mes de agosto [miércoles, 22 de agosto de 1612 por la tarde] en Madrid Enrique de Lorena, duque de Humena y de Eguillón, Par y Camarero de Francia, a concluir, como Embajador extraordinario, el casamiento del rey Luis de Francia con la serenísima infanta doña Ana” (Martorell, 1931). Firmaron esas capitulaciones el duque de Lerma con poder del Rey, y el duque de Humena, el vizconde de Puissieux y el barón de Vaucelas, Embajador ordinario en esta corte, “y con asistencia de numerosos Grandes y dignatarios, fijándose los desposorios para luego que cumpliera la Infanta doce años, ofreciéndose dar al Rey de Francia 500.000 escudos de oro de Sol, de a 3 reales cada uno, en la ciudad de París un día antes de que se celebrase el matrimonio, con renuncia de doña Ana a todo otro derecho que en las herencias y bienes de sus padres, y a la sucesión en estos reinos, por ella y por sus descendientes” (Silvela, 1901). El duque de Lerma, que aparecerá en la *Relación* de López Maldonado, se ofreció a llevar y costear con las rentas de su casa el viaje a Francia de la infanta doña Ana.

El 25 del mismo mes de agosto de 1615, “firmó Pastrana en París parecidos conciertos,



regresando el de Humena a Francia. El futuro Luis XIII contaba con apenas doce años de edad y la infanta Ana de Austria con once” (Silvela, 1901).

La *Relación de la jornada de la serenísima infanta doña Anna, reina de Francia, desde que salió de Burgos para las entregas* (Alenda y Mira: 1903, relación 642) señala que el “sábado 24 de octubre salió S.M. de Burgos en coche, vestida de verde, bordada de oro” y que “partió a las cinco de la tarde [...] acompañándola en él su padre una legua”. Concretamente, la acompañó hasta Nuestra Señora de Gamonal, “lugar, aun no media legua de Burgos” (Mantuano, 1618).

Por lo tanto, después de analizar todos estos datos y ver el discurrir de esta boda, cabe concluir que los hechos referidos en la *Relación...* de López Maldonado, la conversación en “un palacio” entre Felipe III y su hija, ocurre posiblemente entre 18 de octubre de 1615, puesto que alude a las fiestas en Burgos, y el 24 de octubre, día de la partida de Burgos hacia San Juan de Luz. Considero que se refiere al 23 de octubre de 1615, ya que llega el duque de Humena para llevarse a la infanta a Francia y también porque dicen que se van al día siguiente (“partamos mañana”) y la partida hacia San Juan de Luz ocurrió el 24 de octubre de 1615.

3.- Conclusión

Esta relación de López Maldonado, que ha sido objeto de análisis en este artículo, ejemplifica la mezcla de literatura y realidad, ya que es una muestra de la plasmación de unos hechos históricos en forma de romancillo. Además, también es un antecedente de artículo periodístico, puesto que cumple la función de contar noticias contemporáneas.

En este caso, esta relación es breve en extensión, por lo que no puede aportar tantos datos como otras más largas, así la *Tercera relación de los felicísimos casamientos del [...] cristianísimo Ludovico rey de Francia con la reina doña Ana María de Austria; y de la renunciación que hizo de sus derechos a España en el Rey [Felipe III] a su padre, señor nuestro. La salida de Burgos a su viaje hasta donde va su Majestad con su hija, y espera de la serenísima princesa de España* (1615) (Alenda, 1903: relación 614), que dispone de seis hojas y en la que se indica que Ana de Austria renuncia en España a sus derechos dinásticos para sí y sus herederos, hecho que no cuenta la relación de López Maldonado.

El autor castellano promete otra “estafeta” que cuente lo ocurrido en San Juan de Luz, pero no se ha encontrado ninguna otra relación de López Maldonado que narre lo ocurrido allí, así como tampoco se ha encontrado ninguna otra relación de este autor, por lo que se ignora si cumplió lo prometido. No obstante, sí hay ejemplos de relaciones que cuentan

lo que aconteció en San Juan de Luz, como *Relación verdadera de lo que pasó en las entregas que se celebraron en Hirún, de las Majestades de la Princesa de España y reina de Francia: y de lo que a su Majestad le passo desde Burgos a Fuenterravía, salvas y regocijos, con todo lo demás que en estas felices bodas ha avido; también la relación L'ordre des cérémonies faictes et observées à Saint-Jean de Luz à l'échange des Infantes; L'arrivée de la reine à Saint-Jean-du-Lud, et ce qui s'est passé de plus remarquable tant à l'échange des infantes de France et d'Espagne, que des pompes et magnificences faites de part et d'autre, comme se peut voir par la lettre ci-apres transcrite. 7 novembre* (Alenda, 1903), entre otras.

Simón Díaz (1958) comenta el poco mérito literario de las relaciones escritas en verso. En el caso de la perteneciente a Maldonado hay que señalar que no dispone de numerosos recursos estilísticos como tampoco de un lenguaje trabajado, únicamente relata linealmente la susodicha conversación entre padre e hija, por lo que la apreciación de Simón Díaz no está de más en este caso.

BIBLIOGRAFÍA

- AGULLÓ Y COBO, Mercedes (1966): *Relaciones de sucesos. I: Años 1477-1619, Cuadernos bibliográficos*, 20, Madrid, CSIC.
- ALENDAY MIRA, Jenaro (1903): *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, 2 vols., Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- BAIG BAÑOS, Aurelio (1933): *Ilustraciones al "Cancionero de López Maldonado"*, Madrid, Góngora.
- CABRERA DE CÓRDOBA, Luis (1997): *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*, s.l., Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611): *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, s.p.
- DELGADO CASADO, Juan (1966): *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, vol. 1, Madrid, Arco.
- DI STEFANO, Giuseppe (2000): "El pliego suelto: del lenguaje a la página", en Rico, F., *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 171-185.
- FEROS, Antonio (2002): *El duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons, p. 192.



- GALLARDO, Bartolomé José (1863-1889): *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, compilado y aumentado por Z. del Valle y S. Rayón, 4 tomos, Madrid.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M. CRUZ y MARTÍN ABAD, Julián (1998): *Catálogo de pliegos sueltos poéticos de la Biblioteca Nacional [siglo XVII]*, Madrid, Nuevo Siglo.
- LEDUC, Margueritte (2004): *Ana de Austria. Amor y sexo en la corte francesa*, Barcelona, G.R.M.
- MANTUANO, Pedro (1618): *Casamientos de España y Francia y viaje del duque de Lerma llevando la reina cristianísima doña Ana de Austria al paso de Beobia, y trayendo la princesa de Asturias, nuestra señora*, Madrid, Tomás Juntí.
- MARTÍNEZ RUIZ, Enrique, et al. (2000): *Atlas histórico de España*, I, Madrid, Istmo, p. 197.
- MARTORELL TÉLLEZ-GIRÓN, Ricardo, ed., (1931): *Anales de Madrid de León Pinelo. Reinado de Felipe III. Años 1598 a 1621*, Madrid, Estanislao Maestre.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (1997): *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos del siglo XVI*, Madrid, Castalia.
- SILVELA DE LE VIELLEUZE, FRANCISCO (1901): *Matrimonios de España y Francia en 1615. Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- SIMÓN DÍAZ, JOSÉ (1958): *Algunas relaciones de sucesos de los años 1540-1650*, separata de *Biblioteca hispana*, XV, 4, 1957.
- SIRINELLI, Jean François y COUTY, Daniel (1999): *Dictionnaire de l'Histoire de France*, tomo 2, Milán, Armand Colin.
- VV.AA. (2002): *El fin de la hegemonía hispánica (siglo XVII)*, tomo 6, Madrid, Planeta, p. 290.

SOBRE LA RECEPCIÓN DE MAETERLINCK EN ESPAÑA: *LA REINA SILENCIO* (1911), DE RAMÓN GOY DE SILVA

Javier Cuesta Guadaño
Universidad Complutense de Madrid

Palabras clave: Teatro simbolista, Maeterlinck, Goy de Silva, Silencio, Muerte.

En los últimos tiempos se ha venido reivindicando la figura del escritor gallego Ramón Goy de Silva (1883-1962) –gracias a los trabajos de Ricardo L. Landeira (1989; 1995) y Juana Toledano Molina (1994; 1998; 2005)–, y se han rescatado muchos de los textos que le dieron fama y prestigio literario. Buena cuenta de ello es una de las piezas señeras de su repertorio, que constituye un ejemplo más de la recepción del dramaturgo belga Maurice Maeterlinck en España, y, por extensión, de la estética simbolista en su moderna poética del texto dramático y de la escena. Nos referimos a *La Reina Silencio* (1911), “tragedia simbólica” o “misterio” en tres actos, de cuyos avatares escénicos y claves interpretativas daremos cuenta en las páginas que siguen, luego de contextualizar el perfil biográfico y literario del escritor.

1.- Noticia de un escritor olvidado

En la *Historia de la lengua y literatura castellana*, de Julio Cejador, publicada en 1920, se dice que Ramón Goy de Silva “es quizá el más grande ingenio de los que últimamente se han dado a conocer” y que “en el arte del símbolo no hay quien le dé alcance” (1972: XIII, 125). Y es que el escritor inició una brillante carrera literaria reconocida por la crítica –no obstante el patrocinio de Benito Pérez Galdós–, que en seguida se vio mermada por causas de diversa índole. Es un hecho que su nombre fue quedando relegado, cuando no excluido, en las historias de la literatura, tanto por sus circunstancias personales y artísticas –estuvo apartado de la vida pública durante casi treinta años¹, como por las

1 Esta circunstancia provocó, incluso, que una publicación de Barcelona, *El año en la mano*, diera la noticia de su muerte en la relación de “Muertos ilustres del año” correspondiente a 1918. Algunas páginas se han escrito también sobre el tono que la condición homosexual imprimió a su carácter introvertido; véase Juana Toledano Molina (2005: 27 y ss).



consecuencias de su adscripción a la República, que le obligaron, como a tantos otros, a una tibia reconversión complaciente con la Dictadura².

Las primeras referencias que tenemos del autor lo vinculan con el modernismo –de ahí, su admiración por Rubén Darío– y con la revista *Prometeo* –avalada por otro Ramón, el genial Gómez de la Serna–, donde publicó sus primeros textos. Goy de Silva estuvo relacionado después con los movimientos de vanguardia y militó en las filas del ultraísmo, como consta en las páginas de su poemario *Cuenta de la lavandera. Vía iris. Antenas siderales* (1927), donde no es difícil encontrar rasgos comunes con la “greguería” inventada por Gómez de la Serna, según advertimos en estos dos botones de muestra: “Con siderales anhelos, / ávidos de rutas bellas, / son trenes los rascacielos / ¡que van hacia las estrellas!” (“Rascacielos”, p. 181) o “Ahora quiero tocar la guitarra nocturna, / la original guitarra de cuerdas telefónicas, / y en la caja celeste, con corazón de Luna, / vibrarán vagamente armonías afónicas” (“Guitarra”, p. 203).

Fue también cronista de la guerra de Marruecos³ para *Heraldo de Madrid* y *La Correspondencia de España*, publicaciones éstas donde aparecieron, a la sazón, sus críticas teatrales, y algunos de los relatos que después formarían parte de sus colecciones de cuentos: *Mientras cantaban las ocarinas* (1949), *Viaje a Belén* (1949), *Las educandas* (1950) y *Doña Gárgola* (1951)⁴.

2.- Ante el teatro de Goy de Silva

El teatro es el género en el que hoy más se reconoce su calidad literaria, y eso a pesar de haber estrenado sólo dos de sus dramas considerados más realistas, *El eco* (Teatro Español, 6 de marzo de 1913) y *Sirenas mudas* (Teatro de la Princesa, 10 de mayo de 1915), protagonizado éste por Margarita Xirgu. La amistad de Goy de Silva con Pérez Galdós –para entonces director artístico del Teatro Español– parece estar en el origen de estos estrenos, especialmente en el primero de ellos⁵, después de que la propia dirección del coliseo madrileño rechazara una comedia simbolista de animales redactada en torno a

2 Publicó un soneto dedicado a Franco en la portada del periódico *ABC* (14-IV-1939); véase el “Prólogo” de Antonio Cruz Casado al libro de Toledano (2005: 9-10).

3. Estas crónicas están recogidas en el libro *Borrón y cuenta nueva* (1923), censurado por la Dictadura de Primo de Rivera.

4 Sobre la poesía y la prosa de Goy de Silva, véase Toledano (2005: 73-98 y 165-220).

5 Véase Jesús Rubio Jiménez (1993a: 535): “En cuanto a Goy de Silva hay que indicar que figuró en los planes de D. Benito desde el comienzo. En las primeras entrevistas [...] ya lo mencionaba elogiosamente como prometedor dramaturgo. Una cordial amistad los unía [...] Galdós había hecho ya antes gestiones ante empresarios como María Guerrero para que le estrenaran *La Reina Silencio* y *La corte del cuervo blanco* [...] Galdós hubiera querido estrenar en el Español *La corte del cuervo blanco*, pero la empresa se mostró reacia al desembolso necesario en decoraciones e indumentaria, y, por ello, se estrenó *El eco*”.

1909, pero no publicada hasta 1914 (Toledano, 2005: 150-63).

La corte del cuervo blanco es quizá una de las piezas más ambiciosas de Goy de Silva, tanto por sus elevados costes escenográficos –dieciséis personajes sobre las tablas– como por la falta de costumbre del público ante este tipo de teatro más innovador. Es también una de sus creaciones más originales, por cuanto muchos han querido ver en ella el precedente de *El maleficio de la mariposa* (1920), de García Lorca (Cabo Martínez, 1986), e incluso –como señala el propio escritor (1914: XVI-XVII)–, de textos simbolistas bien representativos, como *El pájaro azul* (1909), de Maeterlinck, o *Chantecler* (1910), de Rostand. La “fábula escénica” de Goy se enmarca dentro de una tendencia continuada después por otras obras, en las que los animales no son sino una proyección simbólica de actitudes y comportamientos humanos; véase, si no, *El caballero lobo* (1909), de Manuel Linares Rivas, *Aves y pájaros* (1940), de Jacinto Benavente, o, ya fuera de nuestras fronteras, *El juego de los insectos* (1923), de los hermanos checos Čapek.

La mayor parte de sus producciones dramáticas sólo encontraron salida en ediciones de hermosa factura con vistosas ilustraciones⁶, y, en muchos casos, acompañamiento de poemas propios o ajenos. Entre estas piezas teatrales –reeditadas luego con adiciones, autocríticas o comentarios varios del autor–, se encuentran *La Reina Silencio* (1911) y *La corte del cuervo blanco* (1914), pero también diversos títulos menos conocidos: *Sueños de noches lejanas* (1912), que recoge cuatro “poemas dramáticos” en un acto y en prosa; *La de los siete pecados* (1913) –o *El libro de las danzarinas*, desde 1915–, un conjunto de “viñetas” sobre mujeres legendarias de la Antigüedad (María Magdalena, Salomé, Cleopatra y Belkis, la reina de Saba); *El reino de los parias* (1915), una recreación literaria de los evangelios; o su famosa *Salomé* (1918) –publicada junto a una traducción del drama homónimo de Oscar Wilde, con posteriores reediciones–, entre otros tantos esbozos, que, de continuo, han visto mermadas sus posibilidades escénicas.

3.- Maeterlinck en España

La obra de Goy de Silva no puede entenderse sin atender a la proyección que las ideas más renovadoras de la literatura europea vertieron en sus creaciones, y, en ese innovador haz de influencias, el simbolismo y el decadentismo son acaso las formas estéticas que con mayor fuerza han dejado su impronta en el escritor gallego. Ya desde la publicación de *La*

⁶ Conviene tener en cuenta uno de los trabajos más conocidos de Rubio Jiménez (1991) sobre las posibilidades escénicas implícitas en las ilustraciones de muchos textos dramáticos, que, en la mayor parte de los casos, constituían una virtual, por inexistente, puesta en escena. Véase la primera edición de *La corte del cuervo blanco* (1914), que incluye “ilustraciones a todo color” de José Zamora, litografiadas por Antonio Barbero, con una buena muestra de figurines, que bien hubieran podido inspirar el vestuario de la obra.



de los siete pecados (1913), Goy reconoce el magisterio de los más importantes autores europeos adscritos a la estética simbolista; así, en la dedicatoria del libro: “A mis hermanos mayores: [...] Oscar Wilde, Gabriel D’Annunzio, Mauricio Maeterlinck y Eugenio de Castro; entre los cuales yo soy el Benjamín, porque he nacido el último” (p. 7).

Entre los nombres señalados por el escritor cabe hacer mención especial de quien con mayor ímpetu se deja sentir en las piezas teatrales, breves o extensas, que surgen a finales del siglo XIX y en los primeros años del siglo XX. Nos referimos al poeta y dramaturgo belga, de expresión francesa, Maurice Maeterlinck, icono mayor del drama simbolista europeo y referente inexcusable para el modernismo teatral en España (Pérez de la Dehesa, 1971; Rubio Jiménez, 1982; Simón-Pierret, 1983). Desde la representación de *La intrusa* en la segunda fiesta modernista de Sitges, celebrada en septiembre de 1893 y patrocinada por el pintor y dramaturgo Santiago Rusiñol, la recepción del “poeta del misterio” no se hizo esperar en el panorama literario de fin de siglo. Las crónicas periodísticas recogen el impacto que causó en los medios literarios y teatrales catalanes, primero, y en las revistas madrileñas, después. El propio Rusiñol, Adrià Gual –creador del *Teatre Íntim*–, Jacinto Benavente, Gregorio y María Martínez Sierra –los más importantes traductores del escritor en España–, Ramón Pérez de Ayala y Ortega y Gasset, entre otros, reconocieron las novedosas aportaciones del dramaturgo y las posibilidades escénicas que éstas apuntaban, cuando no se acogieron directamente al influjo de Maeterlinck en sus proyectos teatrales y en sus obras.

Estas propuestas renovadoras participaban de una corriente en el teatro europeo que pretendía escapar de la imitación realista, tal y como habían sugerido Baudelaire, Wagner o Mallarmé, para quienes el teatro podía ser un campo abierto de experimentación, donde todas las artes pudieran interrelacionarse; ahí están la teoría de las *correspondances* que existían entre lo físico y lo espiritual, o la definición wagneriana de la ópera como *Gesamtkunstwerk* o “arte total”. Estas formas dramáticas proponían una renovada poética de la escena, basada en la creación de “un marco dramático para la poesía, [...] más allá del verso” (Balakian, 1969: 154), en el que la expresión contenida o sin palabras de un *état d’âme* y la capacidad para producir sensaciones –mediante la sinestesia de objetos, colores, gestos, música, e, incluso, perfumes– fueran, a un tiempo, proyecciones del miedo y la soledad humanas ante el misterio de lo desconocido y de la muerte. Maeterlinck es quizá el mayor representante de esta tendencia, como se pone de manifiesto no sólo en sus ensayos filosóficos y estéticos –*El tesoro de los humildes* (1896) o *La sabiduría y el destino* (1898)–, sino en la primera etapa de su obra dramática, a la pertenecen piezas tan representativas como *La intrusa* (1890), *Los ciegos* (1890), *Interior* (1894) o su célebre *Pelléas y Mélisande* (1892).

La recepción de su poética escénica en el teatro español, desde 1892 y hasta 1910, aproximadamente, cuenta con diversos ejemplos de ese llamado “teatro de ensueño” o “teatro poético”, en su más amplio sentido, al que pueden adscribirse muchas piezas simbolistas, tales *Teatro fantástico* (1892), de Benavente; *El escultor de su alma* (1899), de Ángel Ganivet; *Silencio* (1899) y *Misterio de dolor* (1904), de Gual; *El jardín abandonado* (1900), de Rusiñol; *La dama negra* (1903), de Pérez de Ayala; *Diálogos fantásticos* (1899) y *Teatro de ensueño* (1905), de los Martínez Sierra; o *Tragedia de ensueño* y *Comedia de ensueño* (1901-1906), de Valle-Inclán, por no hablar de otras tentativas dramáticas de los hermanos Millares Cubas, José Francés o Antonio Zozaya (Rubio Jiménez, 1993b: 103-31).

En consecuencia, *La Reina Silencio*, de Goy de Silva, está en deuda con el espíritu de las primeras creaciones de Maeterlinck –especialmente, con *La intrusa*, y más aún, con *La muerte de Tintagiles*, por su coincidencia argumental–, en tanto que ese mismo ambiente de misterio, irrealidad y contención expresiva está presente en esta tragedia del ser humano enfrentado a su destino inexorable, que ahora pasamos a comentar más detenidamente.

4.- *La Reina Silencio* (1911), un drama simbolista

Aunque *La Reina Silencio* vio la luz como edición impresa en 1911⁷ –a la que siguieron otras tres ediciones en 1915, 1918 y 1955–, la pieza no se estrenó hasta el 12 de octubre de 1933, en el Teatro Colón de Buenos Aires, de modo que su autor nunca pudo ver la obra representada sobre las tablas⁸, a pesar de los esfuerzos de Galdós para que así fuera⁹.

Una de las primeras críticas a la “tragedia” viene de la mano de Ramón Gómez de la Serna, quien señala: “Es como toda obra sobre la muerte una obra de sugerimientos más que de definición” (1996: 374). En el mismo sentido, las “Breves consideraciones preliminares del autor”, que Goy de Silva incluye al frente de la edición de 1918, demuestran bien a las claras la identificación del drama con esa poética del “ensueño” simbolista a la que antes

⁷ La primera edición del texto incluye ilustraciones de Francisco Escriña, entre las que destaca un dibujo de la muerte en portada –un esqueleto vestido con una túnica roja–, que conduce una góndola. Los preliminares contienen una dedicatoria “A Ricardo Baeza”; tres sonetos de Francisco Villaespesa dirigidos a Goy de Silva; un lema de Friedrich Nietzsche, procedente de *Así habló Zaratustra*; y un breve poema en prosa sobre la muerte.

⁸ Sorprende la información que el diario mexicano *Excelsior* ofrece en febrero de 1950 acerca de una previsible representación de *La Reina Silencio* por la Comédie Française en París; tomo el anuncio, que no he podido comprobar, de la extensa bibliografía de Landeira (1995: 327).

⁹ Recuerda Goy las palabras de Galdós sobre el frustrado intento de estrenar la obra y sobre las posibilidades interpretativas de María Guerrero para protagonizarla: “Ya ve usted lo que nos pasó con *La Reina Silencio*; ¡cuando María tenía ahí un papel que ni soñado! ¡Qué magnífica reina hubiera hecho, con sus portentosas facultades! ¡Su figura, su voz...! ¿Cómo es posible que no lo haya visto...? Fernando [Díaz de Mendoza] es algo cerrado, ¿pero ella? Yo creo que no la ha leído... ¡no es posible que la haya leído...!” (1929: 20).



nos referíamos:

Este poema de pensamiento y de misterio, todo amor y piedad, consuelo y esperanza, donde ni la fatalidad antigua, ni el fanatismo heroico y religioso de la Edad Media, ni la psicología moderna se invocan, no es sino *un vago ensueño metafísico, un poema simbólico*, donde todo obedece [...] a la idea inicial del símbolo, pues todo está en consonancia con la significación espiritual de cada figura y la humana pasión que representan (p. 13; la cursiva es mía)¹⁰.

Recordemos, por un instante, cuáles son las líneas argumentales de una “tragedia” que, en principio, “se presenta ante el lector o el espectador como una especie de cuento infantil” (Toledano, 2005: 131). Un Peregrino ciego, guiado por la pastora Yolanda, se acerca a las puertas del castillo donde vive la Reina Silencio, acompañada de siete princesas; véase, en este sentido, la trama de *La muerte de Tintagiles*, de Maeterlinck. Estos personajes se corresponden con el carácter simbólico que el autor ha querido otorgar a su drama, pues que la propia muerte se esconde tras la reina; detrás del Peregrino –que, en realidad es un príncipe desposeído de todo–, no es difícil descubrir al hombre en su errático caminar por el mundo; la pastora Yolanda es una suerte de “lazarillo” protector, que conduce al Peregrino hacia el palacio, y que después resulta ser doncella de la reina; y las Siete Princesas, caracterizadas por el color de su traje, representan a cada uno de los siete pecados capitales en su doble faz hermosa y terrible.

La expresión sin palabras como antesala de la muerte es, quizá, uno de los elementos fundamentales de *La Reina silencio*, que es, en efecto, un misterio sobre el silencio¹¹ y sobre la muerte, tal y como lo había expresado Maeterlinck en *El tesoro de los humildes* (1966: 10):

Pero el silencio verdadero [...] no es uno de aquellos dioses que el hombre puede abandonar. Nos rodea por todos lados, es el fondo de nuestra vida desoída, y cuando uno de nosotros llama temblando a una de las puertas del abismo, el mismo silencio atento es quien abre siempre esa puerta. Aún aquí somos todos iguales ante la cosa sin límites; y el silencio del rey o del esclavo, frente a la muerte, al dolor o al amor, tiene el mismo rostro, y bajo su manto impenetrable oculta idéntico tesoros.

El espacio indeterminado y legendario en que acontece la obra participa de un proceso

¹⁰ Véase la crítica de Emilio Carrere en *Madrid Cómico*, que comparte los gustos estéticos de Goy por su filiación modernista: “Es *La Reina Silencio* un poema teatral irrepresentable [...] en España, donde se prefiere la violencia de la pasión, el sol y la lujuria, a las abstracciones cerebrales, a los matices y a los símbolos. Pero yo creo que *La Reina Silencio* y los otros poemas que conozco de Goy de Silva representan la más florida aristocracia del talento y de la sensibilidad. *La Reina Silencio* deja en el espíritu un inquietante rastro d’annunziano, y al franquear el misterio de cada escena se siente una vaga e incorpórea presencia sobrenatural. Algo a lo Maeterlinck que nos inquieta y nos encanta” (1912: 5).

¹¹ El silencio es también un rasgo sobresaliente del carácter de Goy de Silva, como señala Jacinto Grau, para quien el gallego es “mi alto, silencioso y taciturno amigo”: “Este joven poeta nuestro vive para él solo una *vida interior* con todo el atractivo del *misterio*. [...] A mi modo, yo no conozco nada más elocuente ni más mortificante para el interlocutor que el *silencio* de Goy. Este admirable artista de la reserva, tan inestudiado por la vulgar observación de nuestros escritores, ha sentido como nadie el sentido aristocrático del callar y del pensar para dentro” (Goy de Silva, 1955: 32; la cursiva es mía).

de interiorización consciente, desde que vemos al Peregrino en el patio del castillo (acto primero), hasta que éste se adentra por sus oscuros e intrincados corredores (acto segundo), y accede a la cripta del palacio (acto tercero), donde le espera la Reina Silencio. Un constante juego de luces y sombras acentúa el carácter “utópico” y “acrónico” de este drama sobre la muerte, pues que se trata de una “ensoñación metafísica” sin espacio ni tiempo, reveladora, en fin, del verdadero sentido de la vida humana.

Los artificios técnicos del teatro simbolista –repeticiones, pausas, puntos suspensivos, exclamaciones, preguntas retóricas– son utilizados aquí de manera recurrente. Las siete princesas que esperan al Peregrino manifiestan una perfecta simetría verbal en sus intervenciones, de tal forma que podríamos hablar de su sentido coral, a la manera de la tragedia griega. La repetición de palabras o de estructuras verbales agiliza el ritmo dramático, le imprime musicalidad, y hace las veces de letanía funeral por el príncipe esperado; no en vano, muchos diálogos de las jóvenes se entremezclan con la música y la danza liberadoras.

Este comienzo colorista, dinámico y alegre no hace presagiar que nos encontramos ante el palacio donde reside la muerte, por mucho que el Peregrino manifieste su incertidumbre ante lo desconocido: “¿Quién es la Reina Silencio? [...] Nadie la ha visto... ¿es buena?... ¿es mala?... ¿qué hace?... ¿qué muestras da de su existencia en este sitio?...” (Goy de Silva, 1911: 34). El príncipe intenta marcharse de allí, no sólo porque presiente la desgracia –como el abuelo ciego de *La intrusa* o los personajes que protagonizan *Los ciegos*, de Maeterlinck–, sino porque su condición de viajero le empuja hacia una búsqueda constante de la felicidad:

Yo he recorrido el mundo, y la experiencia de mis correrías me ha enseñado que no debe uno permanecer mucho tiempo en aquel punto donde ha sido un momento feliz... Es la felicidad un hada viajera e inquieta, que abandona pronto el lugar donde reposa un instante... Nosotros debemos anticiparnos a su marcha para esperarla en otro lugar lejano (pp. 39-40).

El protagonista pierde la razón cuando escucha una “canción triste” procedente del castillo, que le hace recuperar “añoranzas perdidas” y le introduce sin remedio en ese extraño recinto. Cuando la música se extingue, un silencio casi insoportable, pero expresivo y revelador, parece anticipar el encuentro; un silencio que reclama también Yolanda para ocultar su auténtica personalidad –“Quien quiera que yo sea, respetad mi silencio, os lo ruego, y escuchad en silencio al silencio mismo, que es el lenguaje de las almas” (pp. 53-54)–, no obstante la extrañeza del príncipe, que parece reconocer a su amada en la pastora:

Sólo cuando hemos amado podemos expresarnos así, con el misterio de los sentimientos velados... Pero no me dejes... no te alejes de mí... no me abandones... sin el apoyo de tu brazo no podría



caminar, no podría vivir y caería en el abismo de mi fatalidad... [...] ¡Oh, el silencio!... [...] nunca dos seres se han hablado tanto como en los momentos de silencio... De mi pasado he olvidado todas mis palabras y sólo recuerdo mis silencios... (pp. 54-55)¹².

La existencia de un personaje misterioso y temible –que sólo conocemos por su nombre y por referencias ajenas– no deja de ser un recurso dramático de eficacia probada para intensificar los efectos que debe provocar su aparición en el escenario. En este sentido, la imagen que nos ofrecen las siete princesas se recrea en la descripción, casi vampírica, de los efectos físicos que la muerte causa sobre el cuerpo:

PRINCESA SEGUNDA.– Nuestra madre os hará encerrar en una tumba...

PRINCESA TERCERA.– Antes os cegará...

PRINCESA CUARTA.– Y os despojará de vuestras vestiduras...

PRINCESA QUINTA.– Aspirará la sangre de vuestras venas...

PRINCESA SEXTA.– Desgarrará vuestros cuerpos y arrancará a pedazos vuestra carne...

PRINCESA SÉPTIMA.– Os dejará desnudos, como dos esqueletos, y después triturará vuestros huesos, esparciendo el polvo a los cuatro vientos... (pp. 58-59).

Contrasta, pues, este retrato siniestro, propio de la iconografía medieval, con la caracterización positiva que esboza Goy de Silva en las declaraciones previas a la edición de 1918:

Ella es el amparo de todos los proscriptos [sic] de la vida, de todos los despojados, de todos los vencidos, a quienes acoge piadosamente *como una amante leal y eterna*... Es la *amante absoluta*, que canta el canto del mayor amor, el postrero y eterno, y adormece a los que llegan a su lecho *inevitable* como un largo beso de olvido, para cambiarles el corazón y darles así una existencia nueva (pp. 12-13)¹³.

Hasta que la muerte personificada se hace “patente” sobre las tablas, su existencia sólo está sugerida por el “efecto” que origina su representación “latente”, de tal modo que la tensión que produce la espera gana en fuerza expresiva –como sucede también en *La intrusa*–, aunque ese aliento poético se haga luego más discursivo. La presencia escénica de la reina está precedida de un “silencio altísimo” y una especie de nebulosa fantasmagórica, que incrementa el halo de misterio y terror del personaje; así es como la describe una extensa acotación dramática, repleta de referencias sensoriales, propias de la estética simbolista¹⁴:

12 Estas palabras son casi una paráfrasis de las de Maeterlinck en *El tesoro de los humildes* (1966: 7): “Lo primero que acudirá a vuestro pensamiento al acordaros de un ser amado profundamente será, no las palabras que pronunciara ni los gestos que hiciera, sino los silencios que juntos vivisteis; porque la calidad de esos silencios será lo único que revele la calidad de vuestro amor y de vuestras almas”.

13 Los dos versos del “Coloquio de los centauros” (*Prosas profanas*), de Rubén Darío, que aparecen en la portadilla del libro, tienen este mismo sentido: “¡La Muerte! Yo la he visto. No es demacrada y mustia / ni ase corva guadaña, ni tiene faz de angustia...”.

14 Estos signos visuales o acústicos, típicamente simbolistas, no son sino las “correspondencias” materiales del encuentro inminente con la muerte; véase, también, al final del acto segundo, el “grito de espanto” que precede a una nueva aparición escénica de la reina (p. 109), o cuando ésta coge de la mano al Peregrino para

La sombra del castillo se extiende en la explanada, proyectada por la luz de la luna. A poco, el tañido lento y vibrante de un esquilón interrumpe el silencio breve. A la campanada séptima se abren, como un desplegar de alas metálicas, las dos hojas de la puerta de la torre. En su interior, lleno de misterio, agítanse dos filas infinitas de luces débiles, entre las cuales avanza una sombra. La Reina Silencio aparece en el dintel y se detiene, escrutadora. De toda su figura espectral, cubierta por un amplio manto negro, resaltan con extraña blancura su faz pálida y sus manos diáfanas como una cera mortuoria (pp. 68-69).

La aparición de la reina se anuncia, como vemos, con la intención de ofrecernos su cara más amarga: “*Creeríasele al verla así, con la mirada fija en un mundo lejano, una muerta que sale de la tumba*” (p. 72); otros tantos calificativos, tales “actitud hierática” o “rostro esfíngico”, definen su apariencia externa y su expresión pantomímica. Pero el Peregrino ciego no la teme, por mucho que las advertencias de las siete princesas se hagan cada vez más insistentes y amenazadoras, pues no puede verla, o quizá porque quiere hacerlo, rendido como está ante el poderoso atractivo del misterio: “Aquí hay algo que me atrae... Algo que me llama en el silencio, como una voz amiga que susurrase a mi oído... [...] Estos seres extraños que apenas conocemos, parecen, sin embargo, ligados a nuestro destino” (pp. 85-86).

Las visiones de la muerte son constantes en la obra –véase, poco antes de concluir el acto segundo, la multitud que se acerca al castillo entre lamentos, “como cuando se llora algo terrible e irreparable” (p. 107)–, pero se hacen más frecuentes en el acto tercero, cuando la Reina Silencio recobra la vista del príncipe para que recuerde sin palabras la imagen de su amada muerta; la “voz interrogadora” de aquél rompe luego el encanto y la visión se desvanece: “¿Por qué hablaste?...” –le recrimina entonces la reina–, “el silencio tiene un poder mágico de expresión, que no tiene voz, cuando en él se envuelven los sentimientos más altos...” (p. 123).

La obra termina casi con un encuentro místico entre ambos personajes, cuando el hombre besa en los labios a la muerte, convencido ya de encontrarse ante las puertas del abismo: “Tus palabras son un enigma... Hay en ti un gran misterio que me atrae... Siento que empiezo a amarte... que un amor nuevo pesa sobre mí hasta hacerme recordar sin pena y sin deseo todo cuanto amé y perdí para siempre...” (p. 149). El comportamiento de la reina nada tiene que ver ya con su tópica imagen, por cuanto nos encontramos ante un personaje humanizado, que se sustrae a su representación mítica para sentirse amada como un triste mortal: “¿Quién me amará como yo deseo?... ¿Quién me abrirá su alma?... ¡Es mi alma la que quiere ser recibida!... Pero nadie lo comprende y sólo miran la miseria de mi desnudez, esta desnudez marchita, que ni los brocados ni las joyas pueden ocultar...” (p. 135).

En conclusión, frente a la apariencia tenebrosa de la muerte que insinuaba *La intrusa*, llevarlo a su cripta: “Avanzan en la sombra hasta perderse a la vista. En tanto, fuera, el esquilón de la torre rompe el silencio con su tañido agudo, en lúgubre toque de agonía” (p. 113).



en *La Reina Silencio* asistimos a una reformulación de su contenido simbólico, no sólo porque la encontramos ya encarnada en un personaje dramático, sino porque se nos muestra consoladora y sensible al dolor humano –como ocurrirá después en *La dama del alba* (1944), de Alejandro Casona, por citar un ejemplo significativo. Siendo éste uno de los puntos fuertes de la “tragedia”, resulta extraño que estas propuestas renovadoras no tuvieran la proyección escénica debida –quizá porque estaban más cerca de la “poesía” que del género dramático propiamente dicho–, aunque no cabe duda que fueron un primer paso de esa, tantas veces apuntada, “reteatralización” de la escena española durante el primer tercio del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- BALAKIAN, Anna (1969): *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama.
- CABO MARTÍNEZ, M^a Rosa (1986): “*La corte del cuervo blanco*, de Goy de Silva, y *El maleficio de la mariposa*, de García Lorca”, *Segismundo*, 43-44, pp. 245-60.
- CARRERE, Emilio (1912): “Retablillo literario”, *Madrid Cómico*, 104 (10-II), p. 5.
- CEJADOR, Julio (1972): *Historia de la lengua y la literatura castellana* [1920], Madrid, Gredos, t. XIII, pp. 125-32.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1996): “*La Reina Silencio*” [*Prometeo*, 30 (1911)], en *Obras completas I. “Prometeo” I. Escritos de juventud (1905-1913)*, ed. Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, pp. 373-74.
- GOY DE SILVA, Ramón (1911): *La Reina Silencio: tragedia*, Madrid, Casa Vidal.
- _____ (1913): *La de los siete pecados (El libro de las danzarinas)*, Madrid, R. Velasco.
- _____ (1914): *La corte del cuervo blanco*, Madrid, R. Velasco.
- _____ (1918): *La Reina Silencio: misterio en tres actos*, Madrid, Atenea.
- _____ (1927): *Cuenta de la lavandera. Vía iris. Antenas siderales*, Madrid, Biblioteca Rubén Darío.
- _____ (1929): *La corte del cuervo blanco*, Madrid, Biblioteca Rubén Darío.
- _____ (1955): *Teatro escogido*, Madrid, Aguilar.
- LANDEIRA, Ricardo L. (1989): *La poesía de Ramón Goy de Silva. Antología crítica*, El Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- _____, ed. (1995): *Obras escogidas de Ramón Goy de Silva*, El Ferrol, Concello de Ferrol.
- MAETERLINCK, Maurice (1966): *El tesoro de los humildes* [1896], Valencia, Prometeo.
- _____ (2000): *La intrusa. Los ciegos. Pelléas y Mélisande. El pájaro azul*, ed. Ana González

Salvador, Madrid, Cátedra.

PÉREZDELADEHESA, Rafael (1971): "Maeterlincken España", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 255, pp. 572-81.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1982): "La recepción del simbolismo en el teatro", en *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Libros Pórtico, pp. 41-49.

_____ (1991): "Ediciones teatrales modernistas y puesta en escena", *Revista de Literatura*, LIII, 105, pp. 103-50.

_____ (1993a): "Pérez Galdós, director artístico del Teatro Español (1912-1913): contexto y significación", en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990)*, vol. 2, pp. 527-48.

_____ (1993b): "Modernismo y teatro de ensueño", en *El teatro poético en España: del modernismo a las vanguardias*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 103-31.

SIMÓN-PIERRET, Jean-Pierre (1983): *Maeterlinck y España*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid [Tesis doctoral].

TOLEDANO MOLINA, Juana (1994): "Teatro simbolista en España: algunas formas del poema dramático", en *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (California, Irvine, 1992)*, ed. Juan Villegas, Los Ángeles, Universidad de California, pp. 97-105.

_____ (1998): "Una aportación al teatro simbolista en España: los dramas de Ramón Goy de Silva", en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Birmingham, 1995)*, ed. Derek W. Flitter, Birmingham, Universidad de Birmingham, pp. 275-83.

_____ (2005): *El sueño simbolista. Vida y obra de Ramón Goy de Silva (1883-1962)*, Córdoba, Diputación de Córdoba.



EL LENGUAJE ESCÉNICO DE LA CEREMONIA Y SUS MECANISMOS DE DISTANCIAMIENTO DE LA REALIDAD. EL TEATRO PÁNICO DE FERNANDO ARRABAL

Diego Santos Sánchez
Durham University

Palabras clave: Vanguardia, Ceremonia, Ritual, Arrabal, Mimesis.

El siglo xx ha sido el más cruento de la Historia de la Humanidad (Ferguson, 2006). La cifra de muertes que sus numerosas guerras han causado no admite parangón con épocas previas. El arte y la literatura, y el teatro en particular, han reaccionado, desde los años cincuenta, de diversas formas al panorama devastador que la realidad conceptual ofrecía. Las respuestas que el teatro genera en el plano de la realidad imaginaria podrían agruparse fundamentalmente en tres corrientes. Primeramente ha de hablarse del teatro comercial: de Broadway, del melodrama europeo (Aronson, 2000: 13), de la comedia de la posguerra española. Se trata de un teatro en gran medida banal, que se reconforta en la reproducción de vidas burguesas abúlicas y en la risa fácil para evitar abrir los ojos a la realidad conceptual. La segunda respuesta, más combativa y crítica, un “engaged social phenomenon” (Carlson, 1993: 454), es la del teatro más beligerante, heredero de Brecht, de corte realista y planteamientos de alguna manera marxistas, que busca cuestionar el orden de cosas; en España este teatro intentó enfrentarse con la férrea censura franquista y se debatió entre las ya tan manidas opciones del posibilismo y el imposibilismo.

Pero hay una tercera vía, la más minoritaria, la más elitista, acaso la más compleja. La vanguardia se caracteriza por su rechazo de la realidad conceptual como modelo para la imaginaria. El mundo externo se descarta como el modelo para el creador, plantea el pintor expresionista abstracto Robert Motherwell (1992: 23-24). Ahí quedan los trabajos del propio Motherwell, de Pollock o de Rothko, por citar sólo un par de ejemplos en pintura. Este dogma, bajo el que se agrupan lenguajes diversos que conforman un grupo heterogéneo de *vanguardias*, tiene su equivalente en todas las artes. El teatro que surge tanto en Estados Unidos como en Europa en los años 50 “was a bold spirit of experimentation –a rebellion

against the mainstream commercial system and the utter rejection of the *status quo* [...] a theatre diametrically opposed to the conventions of dramatic practice common in the West since Renaissance” (Carlson, 1993: 454). Artaud, Grotowski o Barba son exponentes de este teatro, un “politically indifferent aesthetic artifact” que lo que busca es “to build a new aesthetic for the theatre, to restore something of its original ritual purity” (p. 455). Innes (1995: 11) plantea una doble faceta para los lenguajes escénicos herederos de estos postulados: el culto tanto de lo onírico como de lo religioso/ritual. Manifestaciones ambas que escapan a la realidad conceptual y plantean complejas elaboraciones imaginarias.

La ceremonia se convierte en este contexto en un lenguaje mediante el que las teatralidades vanguardistas buscan distanciarse de la realidad conceptual. Ajena a ésta, la ceremonia se instala como sistema de ordenación propio de la imaginaria. “Malgré d’énormes différences entre nos tentatives, nous faisons du théâtre une fête, une cérémonie d’une ordonnance rigoureuse” (Arrabal, 1973: 98): con estas palabras describe Fernando Arrabal, máximo exponente de esta tercera vía teatral en España, el panorama teatral europeo, americano y latinoamericano del momento, de su momento. Habrá que plantearse, llegado este punto, dos cuestiones: qué es la ceremonia, por un lado, y por qué se plantea como el lenguaje adecuado para la teatralidad de vanguardia, por otro.

Richard Schechner ha dedicado gran parte de su carrera, dentro del amplio marco de los *Performance Studies*, al estudio de las configuraciones rituales o ceremoniales dentro de la categoría de *performance*, en la que se incardinan las representaciones teatrales. Para el crítico americano “[r]ituals are a way people remember. Rituals are memories in action, encoded into actions. Rituals also help people (and animals) deal with difficult transitions, ambivalent relationships, hierarchies, and desires that trouble, exceed, or violate the norms of daily life” (Schechner, 2002: 45). La ceremonia se aleja de la vida cotidiana, según esta descripción. La ceremonia es *extraordinaria* y sólo se celebra cuando las leyes de la sociedad han de ser, de alguna manera, transgredidas: el matrimonio, el sacrificio ritual de víctimas o los procesos judiciales son ejemplos de *ceremonias*, sagradas o seculares, que se rigen por leyes propias y se sitúan fuera del *umbral* de la realidad conceptual, cuyos mecanismos dejan de ser válidos. Se trata, pues, de configuraciones simbólicas, imaginarias, que el hombre ha venido elaborando para llevar a cabo las “difficult transitions” de que habla Schechner. Lévi-Strauss (1968: 105) localiza este “passage du réel au symbolique” en la repetición rigurosa de ceremonias relacionadas con los ciclos de la naturaleza; ceremonias que se acaban connotando con un valor del que *a priori* carecen. Mircea Eliade (1969: 16) comparte esta idea y entiende la ceremonia como un intento de dar valor metafísico a la existencia humana, haciéndola escapar al tiempo histórico, profano, y emplazándola en un



“illo tempore” distanciado de la situación concreta en que se celebra. Schechner (2002: 58) se refiere a este intersticio donde se emplaza la ceremonia como “período liminal”.

Pero, ¿por qué la ceremonia se convierte en la teatralidad contemporánea en lenguaje artístico? Para Jean Duvignaud (1970: 31-32) “[...] la cérémonie dramatique est une cérémonie sociale différée, suspendue. L’art dramatique sait qu’il s’épanouit en marge de la vie réelle”. Es decir, si la ceremonia es algo extraordinario en la realidad conceptual, algo que de alguna manera *va más allá* de su mera significación y la trasciende, algo que sucede un número limitado de veces y no de manera continua, el teatro se aprovecha de este carácter para marcar la diferencia con la realidad conceptual: la realidad imaginaria quiere tener sus propias herramientas y ser, en cierto modo, autónoma de la conceptual. Esta concepción es precisamente la que ampara la fuerte búsqueda formal de la teatralidad de vanguardia que, desvinculada del entorno, da vía libre al yo creador para que experimente con las reglas del arte y las violente hasta llevar el teatro a sus propios límites. En este contexto se enmarca el *teatro pánico* de Fernando Arrabal, una serie de obras escritas a caballo entre los cincuenta y los sesenta, donde el autor, exiliado en París, deja de lado su compromiso social con la España franquista y se vuelca en la génesis de obras cuya única meta es la experimentación formal.

Tomando como ejemplo la teatralidad pánica de Arrabal, desgranaremos los mecanismos formales de que se vale la ceremonia teatral como lenguaje escénico para distanciarse de la realidad conceptual y plantearse en su margen. La ceremonia hará un uso específico, que las siguientes páginas buscarán caracterizar, de la narración, la acción y los elementos escénicos.

1.- La negación de la narración

Preguntado por el origen de títulos como *El gran ceremonial* y *Ceremonia por un negro asesinado*, Arrabal (en Gille, 1970: 133) contestará en los siguientes términos: “Mais avant ces deux oeuvres, j’avais déjà intitulé une pièce: *Oraison*. Disons que, sans bien savoir pourquoi, je sentais confusément la nécessité d’un rituel”. Preguntado, sin embargo, acerca de si la vida cotidiana, la realidad conceptual, se ordena también en ceremonias, contestará: “Au contraire. Je crois que notre vie normale, naturelle, est très éloignée du rite”.

La realidad conceptual, el mundo en que viven los artistas de los años cincuenta y sesenta no son, en absoluto, muy alentadores. El potencial destructor del hombre ha traído consigo dos guerras mundiales y ha dejado una guerra civil en España; se entiende que la prioridad de este tipo de arte no sea ahora la de reflejar la destrucción, la desolación. Los

lenguajes realistas y naturalistas, que en su afán positivista reflejan fielmente la realidad humana, dejan de ser válidos para este tipo de artistas una vez constatado el potencial destructor del hombre.

Las formas narrativas pierden, por esta razón, validez como tales y se deconstruyen. El teatro del absurdo, al que las primeras obras de Arrabal han sido tantas veces adscritas (entre otros Esslin, 2001), es una reacción a esta situación: el lenguaje deja de comunicar y los sujetos de la escena están alienados en un nuevo orden, el de la posguerra, que no entienden y para el que no encuentran parámetros de acción. Pero existe aún una narración que se puede asimilar, contar, resumir: la parábola de la vida de Cristo en *El cementerio de automóviles*, el viaje desconcertante de *Fando y Lis*. En el contexto de las otras teatralidades rituales que se generan en los últimos años cincuenta y la década de los sesenta, la ceremonia pánica da continuidad a este primer teatro, exagera la negación de su narración y supone otra alternativa creadora en el nuevo panorama teatral. Donahue (1980: 140) hace la siguiente lectura de la ceremonia en el pánico arrabaliano:

The importance Arrabal gives to ceremony [...] makes him part of the efforts of many playwrights and directors who attempt to make the theater return to its roots and away from the storytelling dramatic literature that is of more recent vintage. Jerzy Grotowski, Jodorowsky, García, Lavelli, Savary, Peter Brook, and Richard Schechner as directors and leaders of troupes have contributed their talents to this movement toward a ritualistic and communal theater. Their success can be measured in the number of plays [...] that use the ritual and ceremony as an underlying structure.

Tras estas primeras obras *absurdas*, que Berenguer (1977) denomina *de exilio y ceremonia*, aparece lo que en otro lugar (Santos Sánchez, en prensa) se ha definido como teatro pánico *concreto*. Se trata de una serie de obras que niegan la realidad conceptual como fuente para la imaginaria y toman por *leit motiv* la experimentación, la violentación de las reglas del arte. Como primer paso en este proceso deconstructivo, de negación del hecho teatral como signo, los autores, y Arrabal en concreto, niegan la narración de eventos de la realidad en que se inserta el autor como único modelo con que trabar la obra dramática. Proponen una gramática, una sintaxis propia, con una lógica de base no narrativa, como sucede en las ceremonias de la realidad conceptual, cuyos significados escapan muchas veces a los patrones de la lógica narrativa convencional. Se trata, en definitiva, de interponer una clara distancia entre la realidad conceptual y la obra teatral.

Un ejemplo formidable de esta nueva tendencia es *Orquestación teatral*, obra que se ha señalado con frecuencia como primera manifestación de una nueva teatralidad en Arrabal (Gille, 1970: 50), que hemos venido en llamar *teatro pánico*. A lo largo de los cuatro cuadros que componen la obra encontramos cubos, esferas, peldaños y todo tipo de objetos



que se mueven de un manera mecánica. Entre ellos, una serie de actores, que no siempre están presentes, que se comportan como los objetos con los que interactúan. Valga como ejemplo un fragmento de esta obra tomado al azar (*Orquestación teatral*, Arrabal, 1997: 420):

En este momento, sale otra varilla del soporte central. Pausa larga. El círculo colocado sobre el cuerpo de la figura 4 comienza a girar muy lentamente, como la aguja de un reloj, a intervalos secos y precisos. Cada movimiento va acompañado de un ruido seco que representamos como “Tac”, y que se conseguirá golpeando una tecla de la máquina de escribir (siempre lo misma tecla, de ser posible la “h”). Se requieren veintitrés movimientos para conseguir la vuelta completa.

Tac.

Tac.

Tac.

Interrupción debida al sonido de una campanilla. Silencio. Ruido de un grifo abierto. Botas de soldados pisando rítmicamente. Entre paso y paso, el “do” de un xilofón. Silencio.

Se trata, como puede observarse, de obras que niegan la narración en los términos en que el teatro occidental venía comprendiéndola desde Aristóteles. Son obras cuya anécdota, si es que puede hablarse en estos términos, no se puede resumir. Su equivalente directo son las pinturas de Rothko, Motherwell o el Kandinsky más abstracto. La realidad conceptual sólo sirve como *proporcionadora* de material con que componer la obra: pintura, textura y colores para la pintura; formas y sonidos para el teatro.

El rotundo fracaso de público del montaje de *Orquestación teatral* debió sacudir los presupuestos estéticos del joven Arrabal y le hizo replantearse su relación con la instancia narrativa. En obras posteriores, como *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* o *La coronación*, que dejan de lado el planteamiento del arte *concreto*, existe sin duda una narración que puede, si bien a duras penas, resumirse. Se trata de la segunda y más prolífica vía del pánico: el *mimético* (Santos Sánchez, en prensa). Pero la narración sigue siendo llevada a su extremo. Aunque ahora responde a categorías cognitivas que permiten al público descodificarla y trazar paralelos con la realidad conceptual, lo que se observa es una narración que intenta, por todos los medios, oscurecer su relación con la realidad de la que, por otra parte, nace.

Con un lenguaje muy próximo al surrealismo, las obras pánicas que siguen a la desafiante *Orquestación teatral*¹ plantean una narración segmentada en unidades mínimas, que se yuxtaponen sin respetar en medida alguna las leyes narrativas tal y como las plantea la realidad conceptual. Sobre este tipo de teatro, Carlson (1993: 457) señala cómo “plot and story line, exposition and climax, cause and effect are abandoned in favor of the ‘compartmental structure’, in which each theatrical unit stands alone, with no information

¹ Que no es, por otra parte, la única obra de teatro *concreta*; *Los cuatro cubos* recoge el testigo de *Orquestación* y plantea una escena poblada de cubos y actores que se limitan a moverlos y a jugar con ellos.

passed between it and any other”. Así sucede, por ejemplo, en *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*. Los dos únicos actores de la obra alternan de manera constante y frenética todo un abanico de papeles, que llevan asociadas líneas narrativas y argumentales distintas. De desempeñar al Arquitecto y al Emperador pasan, sin motivo aparente, a encarnar al Emperador y su madre; a dos niños que juegan; a un juez y un acusado; a dos enamorados; etc. La confusión que esta segmentación narrativa genera en el lector/espectador es tal que se llega a perder el hilo argumental. Cada unidad, cada pieza del *collage* en que se convierte la obra tiene su lógica narrativa interna; es la yuxtaposición de las mismas la que violenta los postulados de la narración ortodoxa y contribuye a distanciar la obra de la realidad de que parte. El concepto de *mimesis* es fuertemente violentado y esto deriva en que no se sepa muy bien qué es lo que está *re-presentando* la obra.

Esta autonomía artística del teatro pánico de Arrabal, expresada tanto a través de la negación de la realidad como mediante la violentación de las leyes narrativas básicas, es la que la forma ceremonial busca consolidar en su compleja relación con la realidad. La homología entre lo conceptual y lo imaginario, la *mimesis* ortodoxa, queda aniquilada y el teatro, por primera vez en la vanguardia, busca *presentar* materiales, más que contar, que *re-presentar*, historias.

2.- La ordenación rigurosa de la acción

Arrabal no ofrece en sus obras definiciones concretas sobre lo que debe entenderse por *ceremonia*, sino que se limita a apuntar un “ceremonialmente” en algunas acotaciones o a incluir dicha palabra en algunos títulos, como *El gran ceremonial*. En *La coronación*, por ejemplo, el autor llama *ceremonia* a la escena en que Arlys se convierte en un caballo que lleva al Padre, transformado en Cristo. En la misma obra se vuelve a hablar de *ceremonia*: en el momento en que Sylva llega al conocimiento se produce una serie de “[g]estos bruscos, grotescos, ‘divinos’, inexplicables”, tras los que los sujetos danzan en torno a Sylva, “obedeciendo sin duda a normas muy precisas” (*La coronación*, Arrabal, 1997: 717). Esta anotación será la clave del segundo de los pilares del lenguaje escénico ceremonial.

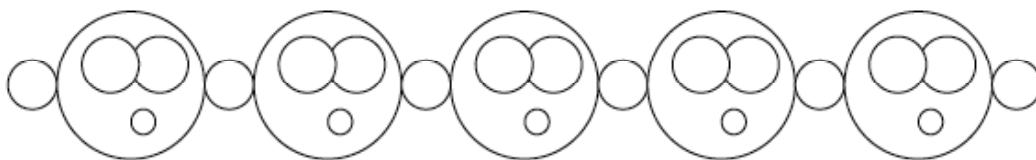
El 24 de mayo de 1965, en el marco del Segundo Festival de Expresión Libre de París, Arrabal y el chileno Alejandro Jodorowsky, su compañero de excentricidades, proponen, en el Matadero de la capital francesa, su “efímero pánico”: *Le groupe panique international présente sa troupe d’éléphants*, montaje teatral colectivo, dirigido por el chileno, que englobaría *Los amores imposibles* de Arrabal y otras obras de pequeño formato. Parece adecuado traer a colación las palabras del compañero pánico de Arrabal



sobre dicho espectáculo: “Era como una ordenación, el sacrificio ritual de lo que durante tanto tiempo había conformado mi vida” (Jodorowsky, 2004: 71). Se trató de un espectáculo en que se lanzaron vísceras de animales muertos al público y en que Arrabal se introdujo en una vagina gigante; de algo que parecía fruto de la confusión y el azar pero que, como indica Jodorowsky, había sido previamente configurado con una precisión absoluta en una secuenciación rigurosa de acciones.

Las “normas muy precisas” de que habla Arrabal y la “ordenación” de Jodorowsky ponen de manifiesto la segunda característica del lenguaje ceremonial: la ordenación rigurosa de los elementos que lo componen y que dan forma a su acción. Arrabal se manifiesta también, con algo más de claridad, en sus escritos teóricos: habla de la “*idée théâtrale rigoureuse*” (Arrabal, 1973: 98) que ha de regir las obras de teatro, las ceremonias pánicas. Esta precisión es fácilmente observable en las ceremonias de la realidad conceptual, como sucede en la misa católica. Es bien conocido el gusto de los surrealistas, como Mallarmé (Torres Monreal, 1981: 141) por el rito de la Misa. Por plantearse al margen de la realidad y supeditarse a una serie de reglas inquebrantables y a una ordenación exquisita y meticulosa muchos vieron en ella “el modelo del teatro del futuro”. Para Torres Monreal (1981: 141) “[e]l rito católico de la Misa es el modelo más frecuente de la ceremonia arrabaliana”.

En efecto, Arrabal configura gran parte de sus obras en base a rituales católicos, como sucede en *La primera comunión* o en el banquete cuasi eucarístico de *El Arquitecto*; o bien toma la rigidez de sus estructuras para la ordenación de la materia accional. Así sucede, por ejemplo, con la estructura del rosario², que se basa fundamentalmente en dos patrones: la repetición y la permutación de elementos. Una ordenación de *episodios* o *misterios* que son básicamente iguales y que varían en las pequeñas letanías con que dan comienzo es precisamente la estructura que encontramos tanto en obras pánicas como *Guernica*, como en el resto de la dramaturgia arrabaliana. Así sucede, por ejemplo, en el caso de *Carta de amor. Como un suplicio chino*, cuyo esquema accional responde al siguiente patrón (Santos Sánchez, 2007: 530):



En él se observa cómo la obra se configura a través de la repetición de un mismo patrón, generándose un modelo muy homologable al de las cuentas de un rosario. Se trata de 2 “Todas las noches se rezaba en casa [del niño Arrabal] el rosario, con sus ciento cincuenta avemarías” (Torres Monreal, 1997: 2109).

obras en que una misma acción se repite cíclicamente, con pequeñas variaciones en su configuración: cambian elementos de la escena, cambian algunas palabras, cambia la caracterización física de los sujetos. Pero la acción sigue siendo en esencia la misma, como los misterios del rosario. Los esquemas de estas obras no son lineales, como ocurre con las acciones de la realidad conceptual y con las teatralidades realistas o naturalistas, que las *miman*. La ceremonia, ordenando su material de una forma repetitiva, precisa y meticulosa, proponiendo como consecuencia finales abiertos, configuraciones circulares y cíclicas, busca un fuerte distanciamiento de la (dura) realidad, de la que pretenden evadir al espectador/lector.

3.- El carácter simbólico y plástico de los elementos de la escena

Torres Monreal (1981: 138-39) habla de la ceremonia como la forma más adecuada para el teatro simbólico y la define, en el pánico arrabaliano, como “[...] la secuencia, o serie de secuencias, cuyos elementos se ordenan según un ritual instituido estableciendo un modo de comunicación en el que las significaciones primarias se ven espontáneamente trascendidas en un plano simbólico”. Pero Arrabal, en el primer teatro pánico, el *concreto*, propone una solución al margen de la simbólica: la plástica. El primero de los elementos en que se observa esta dualidad es en el propio sujeto. Arrabal distingue con claridad entre *actores* y *personajes*. Emplea los primeros en obras como *Orquestación teatral*, negándoles su capacidad *mimética* y reduciéndolos a meros objetos, a mera materia escénica que es relevante sólo en virtud de su capacidad plástica: los *actores* importan porque proyectan sombras, mueven objetos, visten ropas de colores o emiten sonidos.

En el otro polo de esta dualidad encontramos la fragmentación del *personaje* en las múltiples identidades de que Arrabal le reviste. Como acabamos de mencionar, la atomización de identidades que se plantea en *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* es tal que, al igual que se dificulta el carácter representacional de la narración, se niega toda verosimilitud al personaje, que ya no está a expensas de la psicología stanislavskiana, sino que presenta una fragmentación y una escisión que se plantea también a nivel interpretativo con un *collage* de diferentes técnicas: desde tímidas aproximaciones al realismo hasta planteamientos biomecánicos; desde animalizaciones expresionistas hasta técnicas grotowskianas.

El sujeto humano, empleado como recurso escénico, niega el carácter realista, verosímil y coherente de los *personajes* que pueblan la historia teatral occidental. Al igual que en la misa el sacerdote no es un hombre *normal*, sino que es el intermediario del pueblo con Dios; y que el pan no es simple pan, sino el propio cuerpo de Cristo, el teatro se



valdrá de las configuraciones ceremoniales para *trascender* unas significaciones y acceder a otras. Arrabal, como muchos otros autores de vanguardia, suprimen el carácter sígnico de los elementos, que o bien pasan a importar sólo en su condición de elementos plásticos, de significantes; o bien atomizan su significado hasta puntos insospechados, enturbiando su capacidad mimética y distanciando irremediamente la obra teatral de la realidad conceptual. Esta misma caracterización es aplicable al objeto escénico: los cubos y esferas de las obras *concretas* son meros significantes, equivalentes de las líneas de Kandinsky, de las texturas de Pollock. Materia que no sólo no intenta *re-presentar* elemento alguno de la realidad, sino que busca deliberadamente alejarse de ella. Por otra parte, los objetos que el autor decide dotar de significado responden a elaboraciones de una gran complejidad simbólica que no es descifrable a primera vista, y que requiere en la mayoría de las ocasiones de lecturas alquímicas o cabalísticas.

La doble vía de negación o alejamiento de la realidad se observa también en el uso de la palabra: mientras que los *actores* emiten sonidos inconexos, los *personajes* elaboran su lenguaje poético con una complejidad propia del surrealismo, con técnicas de yuxtaposición semántica que contribuyen a un fuerte oscurecimiento de su significado. Los elementos de la escena, reducidos a significantes o atomizados en sus significados, plantean una doble vía de negación o de distanciamiento de la realidad, que es el tercero de los pilares del lenguaje escénico de la ceremonia.

4.- Conclusión

Richard Schechner (2002: 58) habla de la ceremonia como un período “liminal”, entre dos umbrales, que no se decanta por uno ni por otro lado. Es este carácter de indeterminación, de inconcreción y de falta de referentes el que posibilita la caracterización que se ha intentado hacer de ceremonia. Un lenguaje que se aleja de la realidad conceptual, la del autor, proponiendo una realidad imaginaria que niega la lógica narrativa, que impone corsés rígidos a la materia accional y que deslegitima la interpretación sígnica de los elementos de la escena. Este carácter artificioso del lenguaje escénico pánico de Fernando Arrabal propone así una introspección en los mecanismos de la génesis artística, una constante e insaciable búsqueda formal que no habría sido posible llevar a cabo, por razones obvias, en teatralidades de corte más ortodoxo, comercial o realista.

Este teatro fuertemente ensimismado, del yo más individual, vería su fin en el de los sesenta; encarcelado por blasfemia en la España franquista y partícipe del mayo del 68 en la Francia libertaria, Arrabal descubre al *otro* y comienza en sus obras a hacer concesiones

a la realidad. Aunque su barroquismo amanerado y la configuración ceremonial siguen presentes como obstáculos a la capacidad mimética de sus obras posteriores, la realidad se hace más patente en ellas y la homología entre la conceptual y la imaginaria, menos borrosa. Atrás queda el teatro pánico, que es sin duda el gran momento de experimentación del teatro de la España de la dura posguerra. Y que es sin duda un teatro que nace de la realidad de esa posguerra: precisamente del empeño de su autor por distanciarse de ella.

BIBLIOGRAFÍA

- ARONSON, Arnold (2000): *American Avant-garde Theatre: A history*, Londres y Nueva York, Routledge.
- ARRABAL, Fernando (1973): “Le théâtre comme cérémonie panique”, en F. Arrabal, ed., *Le Panique*, Union Générale d’Editions, París, pp. 97-100.
- _____ (1997): *Teatro completo*, 2 vols., ed. F. Torres Monreal, Madrid, Espasa-Calpe.
- BERENGUER, Ángel (1977): *L’exil et la cérémonie. Le premier théâtre d’Arrabal*, París, Union Générale d’Éditions.
- CARLSON, Marvin (1993): *Theories of the Theatre*, Ithaca, Cornell University Press.
- DONAHUE, Thomas John (1980): *The Theater of Fernando Arrabal. A garden of earthy delights*, Nueva York y Londres, New York University Press.
- DUVIGNAUD, Jean (1970): *Spectacle et société*, París, Denoël.
- ELIADE, Mircea (1969): *Le mythe de l’éternel retour*, París, Gallimard.
- ESSLIN, Martin (2001): *The Theatre of the Absurd*, Londres, Methuen.
- FERGUSON, Nial (2006): *The War of the World*, Londres, Penguin.
- GILLE, Bernard (1970): *Arrabal*, París, Seghers.
- INNES, Christopher (1995): *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- JODOROWSKY, Alejandro (2004): *Psicomagia*, Madrid, Siruela.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1968): *Mythologies*, v.3. *L’origine des manières de table*, París, Plon.
- MOTHERWELL, Robert (1992): “Painter’s Objects”, en S. Terenzio, ed., *The Collected Writings of Robert Motherwell*, Nueva York, Oxford University Press, pp. 22-27.
- SCHECHNER, Richard (2002): *Performance Studies. An introduction*, Londres, Routledge.
- SANTOS SÁNCHEZ, Diego (2007): “La estrategia ceremonial: *Carta de amor. Como un suplicio chino*, de Fernando Arrabal”, en J. Romera Castillo, ed., *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, Madrid, Visor, pp. 527-39.



_____ (en prensa): “Los límites de la representación y el concepto de *mimesis* en el teatro español de vanguardia: el teatro pánico de Fernando Arrabal”.

TORRES MONREAL, Francisco (1981): *Introducción al teatro de Arrabal*, Murcia, Godoy.

_____ (1997): “Apuntes para la vida de F. Arrabal”, en F. Arrabal, *Teatro completo*, vol. II, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 2105-60.

SÁTIRA SOCIAL Y JUEGO TEATRAL EN *EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS* DE ALBERT BOADELLA

Cristina Anta Rodríguez
Universidad de Salamanca

Palabras clave: Teatro, Intertextualidad, Cervantes, Boadella, Sátira

1.- Introducción: las condiciones de creación

En 2001, como conmemoración de los cuarenta años de su fundación, Els Joglars puso en escena *La trilogía: Ubú-Pla-Dalí*, espectáculo formado por los montajes anteriores que les proporcionaron grandes éxitos de público y de reconocimiento crítico: *Ubú President* (1995), *La increíble historia del Dr. Floit y Mr. Pla* (1997) y *Daaalí* (1999). La siguiente producción fue la película *¡Buen viaje, Excelencia!*, estrenada en 2003 y escrita y dirigida por su director, Albert Boadella, e interpretada por los actores de la compañía.

En 2004 Els Joglars regresa a las tablas con una propuesta escénica sobre tema literario cuyo punto de partida es el relato de Jerzy Kosinski *Desde el jardín* (1970). En la narración, un imbécil, por una serie de equívocos, llega a presidente de Estados Unidos. El tema del ejercicio del poder y la reflexión de que es una buena época para los mediocres impulsó a Albert Boadella a buscar en nuestro entorno aquellas situaciones en las que la sociedad acepta que la mediocridad llegue a altas cotas de poder.

Por cercanía cultural y por sencillez expositiva, Boadella decide abordar este tema utilizando el entremés cervantino de *El retablo de las maravillas* (1615)¹ en el que unos pícaros consiguen unos maravedíes mostrando un retablo que los villanos, por miedo, aseguran que ven. Si en el siglo XVI Cervantes utilizaba la forma del entremés para identificar un temor generalizado a que sepa que el origen de una persona no es limpio por bastardía o por origen converso, Boadella juega a desenmascarar embustes de igual condición

1 También tiene en mente el cuento XXXII de *El conde Lucanor* (1335) de Don Juan Manuel titulado *De lo que conteció a un rey con los burladores que fizieron el paño*, precedente del entremés, y el cuento de *El traje nuevo del emperador* de Hans Christian Andersen (1837).



en la España del siglo XXI, en la que se utiliza el miedo a no parecer lo suficientemente culto, religioso o moderno para permitir que un mediocre sea elevado a los altares de la genialidad nacional. Fruto de este planteamiento lúdico es *El retablo de las maravillas. Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes*, escrita y dirigida por Albert Boadella y estrenada en el Teatro Lope de Vega de Sevilla en enero de 2004².

2.- La versión del entremés cervantino

Aunque no lo hubiera tratado directamente hasta este espectáculo, no es nueva la presencia cervantina en los montajes de Els Joglars. Boadella se confiesa gran admirador de Cervantes—con quien comparte el sentido crítico social y una visión cargada de humanidad—y de su obra y confiesa que ya llevaba tiempo acercándose al escritor de manera indirecta, por ejemplo, con Don Josep de *El Nacional*, en ciertos momentos de la obra sobre Pla, la parte final de *Daaalí* o incluso algunos personajes de *Yo tengo un tío en América* (Boadella y Micó: 2006, 4-5). Este aprecio literario lo desarrollará en su montaje posterior sobre *Don Quijote de la Mancha* (1605) titulado *En un lugar de Manhattan*, creándose así lo que se podría denominar un monográfico sobre Cervantes.

Boadella utiliza el entremés como eje estructurador de la obra que se divide externamente en cinco partes o variaciones, tal y como asegura el subtítulo del montaje. La primera de ellas es la versión del entremés que ha sufrido unas transformaciones necesarias en cuanto a argumento y personajes que le sirven para crear un modelo que se aplicará de manera efectiva en los cuatro siguientes, localizadas en la actualidad.

La primera modificación importante es el cambio en la condición social de los engañados. A Boadella le interesaba resaltar que ahora el mundo está repleto de *burros ilustrados*³ que proceden de la aristocracia social y cultural y, sobre todo, centrarse en el concepto de responsabilidad, ya que considera tan culpable del ascenso de un mediocre tanto al que ayuda como al que permite que ese engaño social se lleve a cabo. Si Cervantes situaba el embuste de los pícaros en una villa, ahora los engañados por complejo social son una familia de condes con hijo menguado cuyo apellido procede de otro entremés de Cervantes, el de *La elección de los alcaldes de Daganzo* (1615).

Por lo tanto, si los acomplejados ya no son villanos sino aristócratas, los pícaros ya no visitan una villa sino un palacio para presentar como real un retablo que es invisible pero

² Para el análisis de la obra me he valido tanto de la edición de la obra publicada tan solo un mes después de su estreno, en febrero de 2004; como de la grabación de 2004 en el Teatre Lliure, emitida en T.V.E. en septiembre de 2006 y que considero necesaria ante la importancia de la visualidad de las propuestas escénicas de Els Joglars y, como veremos, para cotejar la versión previa a las elecciones del 14 de marzo y la posterior.

³ Así lo refleja el cartel y programa de mano de la obra y la portada de la edición.

que se tiene que volver *visible* a los ojos de los nobles si no quieren ser señalados como ilegítimos o de sangre impura. Pero llega el hijo de los condes, un débil mental llamado D. José, con una manera de desplazarse y una pose peculiar que interpreta Ramón Fontseré. Los pícaros, para obtener más dinero de los condes, aseguran que la gente como él triunfará en el futuro y se lo demostrarán –a los nobles y a los espectadores– enseñándoles el futuro.

Los embusteros titiriteros están caracterizados como personajes de la *commedia dell'arte*⁴ y conservan de su personaje los movimientos, las caretas y la procedencia regional. El señor Chanfállez es el Chanfalla cervantino reconvertido a catalán que se comporta como el amo Pantalone que está interpretado por Xavier Boada. Al líder le acompañan dos criados: Rabelín, vestido como Brighella, y el burgalés Arbequino, cuyo nombre y movimientos procede de Arlequín, que sustituye a la cervantina Chirinos.

Estas transformaciones en el argumento y en el esquema actancial de *embaucador/menguado/acomplejados* le servirán como modelo, como una estructura de canon⁵. La estructura de la fuga musical ya la había usado Boadella en otro montaje, en *El joc* (1970). Sobre este espectáculo el dramaturgo aseguraba que la estructura del canon le permitía “establecer una acción muy simple, el tema, para que el espectador la pudiera memorizar con facilidad y reconocer en cada momento sus variaciones” (2001: 213) que aquí repite para hilvanar y crear una coherencia interna entre la adaptación del entremés y las cuatro escenas-retablo siguientes, variaciones actuales del entremés en torno a los temas de la religión, el arte de vanguardia, la cocina deconstruida y la política nacional.

3.- Las cuatro variaciones contemporáneas

Ninguno de los ámbitos en los que se adentra Boadella para señalar como el niño del cuento de Andersen que el rey estaba desnudo es, en absoluto, desconocido para el dramaturgo pues ya había satirizado sobre ellos en espectáculos anteriores, concretamente, sobre la religión en *Teledium* (1983), el arte de vanguardia en *Daaali* (1999) y la política en *Operació Ubú* (1981) y *Ubú president* (1995). El tema de la alta gastronomía aunque no aparece como tal en la trayectoria teatral de Els Joglars sí parece coherente con el discurso de Boadella sobre el arte en general:

Tener que ser necesariamente vanguardista para llevar a cabo una actividad artística es un complejo condicionado por el clamor de las elites y las políticas culturales, que insisten en los términos *contemporáneo*, *vanguardista* y *modernidad* como aval previo para dignarse fijar su atención sobre cualquier obra [Boadella: 2001, 228].

4 Eugenio Asensio en la edición de los *Entremeses* de Cervantes sugiere para la puesta en escena de los entremeses la posibilidad de estilizarlos mediante la caracterización de los personajes como los de la *commedia dell'arte* (1970: p. 48).

5 No en vano uno de los nexos que une los cinco retablos es el tema musical del “Canon” de Pachelbel.



En cada una de las secuencias contemporáneas se repite el guión propuesto en el primer retablo de un pícaro que por su carisma, capacidad verbal o estatus en la sociedad consigue que un corto de mente adquiera prestigio y ascienda social o culturalmente por unos logros que no son tales. Para reforzar su mensaje hay una serie de elementos, personajes y motivos cuya presencia es la recordar al espectador que lo que está contemplando no es más que una adaptación modernizada del retablo cervantino como son el uso de un tema musical, el personaje de Arrequino y su seta alucinógena, un tema pictórico y el esquema actancial ya mencionado⁶.

El tema musical de Pachelbel junto con el personaje de Arrequino serían los motivos más evidentes que permanecen en las cinco escenas. El primero, que se señala en las acotaciones, se escucha en los cambios de variación, para realizar saltos temporales, para recalcar determinados momentos o para advertir de la incipiente llegada del personaje del *menguado*. El segundo es el pícaro Arrequino que participa en las cinco secuencias caracterizado de la misma manera que lo hacía en la primera, con las ropas de Arlequín. En cada una de las secuencias alucinadas, Arrequino desempeña alguna función secundaria y pasa de una escena a la siguiente por medio de la solución dramática de una seta alucinógena que lame.

En las cuatro variaciones de Boadella aparece, al menos en una ocasión, un personaje del primer retablo que se dirige a Arrequino cuya caracterización es mixta: el padre Felipe del segundo retablo –al que interpreta Xavier Boada– en un principio conserva la careta de Pantalone y está vestido de sacerdote.

Otro elemento escénico que sirve para dar cohesión es el denominado tema pictórico. Si en la primera escena el engaño se centra en una pintura que los *acomplejados* fingen ver para no parecer de origen judío, en los cuatro siguientes el engaño surge de los medios de comunicación que juegan con la credulidad de la masa y a los que se hace responsables de la “cretinización colectiva” (Boadella, 2004a: s.p.)⁷. Boadella lo materializa por medio de una pantalla electrónica sobre la que se proyectan imágenes que acompañan a cada escena: una vidriera para crear ambiente eclesiástico; un cuadro abstracto para dar sensación de vanguardia artística, la imagen del *Che* Guevara –que llora y ríe como algunos santos– para dar sentido al ambiente *progre* de la última variación.

Se mantienen también del primer retablo el juego con el miedo social: antes a parecer de origen incierto, ahora a no parecer pío, a ser un cretino que no reconoce el arte ni lo aprecia

⁶ Jacinto Benavente afirmaba que en las comedias repetía en tres ocasiones aquellos aspectos que le interesaba que se retuvieran: una vez para que se enterara el actor, dos para que se enterara el público y tres para ver si, con suerte, se enteraban los críticos. No es extraño, entonces, que Boadella se valga de tantos recursos.

⁷ Los paratextos de la edición de *El retablo de las maravillas* están en catalán. La traducción es mía.

o a no aparentar la suficiente progresía política. Estos pecados (post)modernos logran que unos feligreses no sólo sientan cercano y hablen con un cura que no está presente sino que además luego atestiguan haberlo visto levitar. También consigue que cualquier *cosa* sea adorada en las galerías de arte si hay una persona con poder que ha decidido que así sea, que se paguen fortunas por comer burbujas de aire o que un vulgar repartidor de *pizzas* medre a presidente del gobierno.

4.- Imitación burlesca de personajes célebres

El sistema actancial expuesto en el primer retablo de *embaucador-menguado-acomplejados* se mantiene en las siguientes escenas creando así tres tipos de personajes-caricatura que genéticamente son parecidos y que muchos de ellos se localizan en la actualidad político-social española y a los que se tiene un nulo respeto.

Al igual que el actor Pep Vila imitaba en gestos, movimientos y caracterización dialectal al personaje de Arlequín, también se ha producido un proceso de observación y documentación para la imitación escénica de personalidades de la cultura y de la política actual sin que se vea reflejado de manera forzada en la obra. Esas personas son totalmente identificables por el espectador –siempre y cuando se comparta un código cultural básico– por la imitación que en tono burlón se hace de gestos característicos, del acento e inflexión de voz, de su idiolecto y, consecuentemente, de las muletillas, al igual que por las referencias culturales que el espectador tiene que descodificar.

Para mantener la conexión entre los tipos de cada uno de las secuencias, será el mismo actor en el caso del *menguado* (Ramón Fontseré) y el *embaucador* (Xavier Boada) quienes interpreten a los débiles mentales y a los cinco aprovechados⁸ con los que, además, se juega con modificaciones en los nombres que desembocan en una aproximación muy evidente del nombre real del personaje que se recrea en el retablo de la política:

Embaucador: Chanfállez/padre Felipe/Felipe/Felip Chanfállez/Felipe Chanfállez.

Menguado: D. José/Monseñor José María/ José María Daganzo/José Mari/José María

El evidente acento navarro del personaje del *menguado*, las aportaciones económicas “por amor a Dios” y la afirmación de que “medrar a santo es una sana ambición, es una sana ambición” (Boadella, 2004a: s.p.) si Navarro Vals continúa en su cargo del Vaticano

⁸ Los personajes “acomplejados” estarían interpretados por el resto del elenco. Uno de los tipos que se encuentran más perfilados, interpretado por Pilar Sáenz, seguiría el siguiente esquema: condesa/beata/galerista/periodista/señora Chanfállez.



nos llevan a relacionar a Monseñor José María con el fundador del *Opus Dei* de quien se parodia el discurso de los sacerdotes y se hace una burla del pavor escénico que siente ante las masas.

En la tercera variación el pasmado, José María Daganzo, crea esculturas con elementos caseros y habla en términos futbolísticos. Esto hace imposible toda comunicación con su mecenas, Felipe. Sus caras de alélado y sus movimientos extraños no influyen para que los expertos en arte lo consideren un retrasado sino más bien lo vuelven más misterioso y más vanguardista si cabe cuando intentan analizar sus palabras con tecnicismos artísticos y sus anglicismos. Tampoco se comprende demasiado al gangoso *menguado* del cuarto retablo, José Mari, cuyos gestos y presentaciones retorcidas de platos recuerda a los del *chef* Ferrán Adriá.

Según avanza la función, los movimientos y poses características del *menguado* disminuyen aunque no llegan a desaparecer. El objetivo es ahora centrarse en la imitación del característico tono de José Mari y el uso del “mire usted” (Boadella, 2004a: s.p.), los movimientos de las manos y la parodia de un discurso político vacío e incoherente, elementos que el espectador lleva a relacionar este personaje con el anterior presidente del gobierno que ha dejado la política y se dedica ahora a repartir *pizzas*⁹.

Pero los dardos envenenados no se lanzan exclusivamente sobre el personaje que interpreta Ramón Fontseré sino que ahora Boadella mira hacia la estirpe del *embaucador* al que responsabiliza directamente del éxito del *menguado*. Se ha deformado el nombre del taimado Chanfalla en Chanfállez para acercarse fonéticamente al apellido González y hacer un retrato burlesco de otro presidente del gobierno con rasgos, estilo y muletillas tan peculiares y reconocibles como el primero y al que acusa de manipulador.

5.- El retablo sobre la política y la incidencia de las elecciones generales

Boadella deja para el final la sátira que más le interesa: la escena sobre la política nacional, modificada tras las elecciones generales de 2004. Hacia ella convergen las tres anteriores de las que se toman elementos o personajes: los *progres* que protagonizan la última escena han adquirido una escultura de Daganzo del tercer retablo, consumen comida

⁹ En la obra de teatro *La boda de Alejandro y Ana*, tan solo un año anterior al montaje de Els Joglars, sus autores Juan Cavestany y Juan Mayorga y la compañía Animalario también daban vida al mismo presidente de gobierno al final del montaje. La diferencia fundamental de planteamiento entre ambos personajes, el de Els Joglars y el de Animalario, es que mientras los primeros lo presentaban burlescamente, lo cual implicaba un posicionamiento previo, los segundos intentaban bucear en el pensamiento de derechas desde dentro, para que el espectador sacara su propia interpretación y su conclusión.

del *restaurant* de José Mari y el *embaucador* entrena al *menguado*, al igual que hizo en el retablo de la religión con la audiencia de los feligreses, en réplicas a la oposición o explicando el programa del partido para su futuro como presidente.

La última variación se crea alrededor de la situación de dos parejas vinculadas a un partido progresista que se junta en la casa de uno a cenar y charlan sobre el estado de la política del país en ese momento. Pero las circunstancias políticas reales a las que se hace referencia no son las mismas tras las elecciones del 14 de marzo de 2004. El cambio de gobierno conlleva la introducción de unas modificaciones en esta escena que están presentes en la grabación emitida en el verano de 2006 pero que, lógicamente, no se encuentran en la edición de febrero de 2004.

En ambas versiones se mantiene el planteamiento de la necesidad de un nuevo candidato para el partido progresista: antes por la debilidad del candidato del partido, ahora porque ese candidato ha llegado al poder y necesitan para el futuro un recambio con experiencia que asegure la mayoría absoluta. En ambas situaciones, al igual que había sucedido en los cuatro retablos previos, se exhibe el embuste. Felipe Chanfállez asegura que “la gente quiere que la engañen, como hacía yo” (Boadella, 2004a: s.p.) o como sigue haciendo el ahora *pizzero* José María, que trae una ensaimada en el lugar de una *pizza*.

En la versión de la edición, todavía gobierna el partido conservador que es infravalorado y descalificado por los *progres*. El clima de pesimismo afecta incluso a la imagen proyectada del *Che* Guevara en la pantalla que llora ante la falta de perspectivas en el futuro. Con este panorama, Felipe Chanfállez decide tomar las riendas del asunto y buscar un “candidato inconsistente” con “esa impersonalidad y esa seguridad insensata” (Boadella, 2004a: s.p.) que tanto convence a los españoles y que caracterizan al *pizzero*, a quien propone formar parte de su maquinación y entrena como político.

Sin embargo, si la aparición del *pizzero* en la edición era casual, en la grabación no es así. José María ha sido convocado porque ha caído en desgracia como político –le ha costado encontrar nuevo trabajo– y lo quieren reciclar para el partido. Los conservadores se han quedado mudos ante el cambio de gobierno y la imagen del *Che* Guevara ya no está triste sino que se “descojona” (Boadella, 2004b) de la derecha que todavía no sabe cómo encajar la derrota electoral de marzo de 2004. Se espera con expectativas la llegada de antiguo político, cuyas maneras convencen tanto a Felipe Chanfállez que decide contratarlo para asegurarse “la mayoría absoluta y varias legislaturas más” (Boadella, 2004b) si no se mete en otra guerra¹⁰.

10 En la pantalla electrónica, jugando con la imagen que en ella se proyecta y con el actor para hacer fotos fijas, se muestra el futuro en continuo ascenso de José Mari en una recepción en la Moncloa, visitando una mina, siendo investido doctor honoris causa, pasando revista al ejército y en una recepción real, junto a los otros cuatro *menguados*, presidida también por el actor Fontseré.



6.- Palabras finales

Se comprueba, entonces, que las transformaciones en el quinto retablo eran necesarias si se quería mantener la actualidad de la obra ante el cambio de aires políticos para que la pieza mantuviera el diálogo con el espectador. De la misma manera, se demuestra la vitalidad del texto teatral, sujeto a continuas modificaciones durante la gira del espectáculo y receptivo a la realidad que teatraliza. Por esta razón, *El retablo de las maravillas*, se encuentra circunscrito a un momento social determinado –en cuanto al quinto retablo se refiere– al tratar una materia real: el ascenso de un mediocre al poder y la manipulación de otro. No ocurre lo mismo en las variaciones sobre religión, gastronomía y arte por señalar la hipocresía cultural, la mercantilización de la fe y del arte y el consumo de manifestaciones artísticas vacuas porque en ellas no se dramatizan situaciones o personajes reales demasiado concretos, aunque se valga de referentes y de imitaciones de personajes de la realidad española.

También observamos la efectividad de Boadella en la sátira sobre arte –sin abandonar el tema político– en la que se está centrando sus últimos montajes. Ya en *Daaalí* o en los espectáculos posteriores a *El retablo de las maravillas: En un lugar de Manhattan* (2005) y *Controversia del toro y el torero* (2006) podemos encontrar este interés o, si se prefiere, esta tendencia¹¹. Al igual que parece que ha abandonado –al menos momentáneamente– el tema de la cultura catalana que había inspirado los tres montajes anteriores que componen *La trilogía* (2001).

El interés por teatralizar en torno al arte, la política o la religión oscila según las épocas o las preocupaciones del momento pero concuerda con el discurso de Boadella, al igual que se mantiene una estética y un lenguaje escénico propio en el que el humor en sus múltiples facetas tiene un papel protagonista. Un humor que hace cómplice al receptor y le sirve como higiene mental, como catarsis colectiva pero que también funciona como elemento distanciador respecto a lo que está satirizando. En *El retablo de las maravillas*, el espectador reconoce las falsas verdades que se retratan pero gracias a la exposición del primer retablo y a la ridiculización que sufren esos personajes, no se identifica con ese mundo, aunque, inevitablemente, forme parte de él.

Su irónica crítica va dirigida no sólo hacia los imbéciles ilustrados que quedan ridiculizados, sino también hacia aquellos que engañan y a los que se dejan engañar ya que contribuyen al éxito del estafador. Con ello se demuestra la total vigencia del entremés de

¹¹ El nuevo espectáculo -no estrenado a fecha de hoy- titulado, provisionalmente, *La cena* así lo confirma. De él se asegura en la página *web* de la compañía que trata los temas de medio ambiente, agua y sostenibilidad, a propuesta de la Expo'08 de Zaragoza.

Cervantes¹² que en su momento denunciaba complejos sociales de su época, y que ahora Boadella aprovecha lúdicamente para señalar en la sociedad española de comienzos de siglo XXI los nuestros, sin que los cuatro siglos de distancia supongan ningún problema para usar un mecanismo creado por Cervantes quien “no hubiera dado abasto en satirizar tanta estupidez sacralizada y pagada por el contribuyente” (Boadella, 2004a: s.p)¹³.

BIBLIOGRAFÍA

- BOADELLA, Albert (2001): *Memorias de un bufón*, Madrid: Espasa Calpe.
- ____ (2004a): *El retablo de las maravillas*, Barcelona: Fundació Teatre Lliure/Teatre públic de Barcelona.
- ____, director (2004b): *El retablo de las maravillas*, Els Joglars/Teatre Lliure/T.V.E., grabación emitida en septiembre de 2006.
- ____ (2006a): *Ubú president; La increíble historia de Dr. Floit y Mr. Plá; Daaalí*, ed. M. Sánchez Arnosi, Madrid: Cátedra.
- ____ (2006b): *En un lugar de Manhattan*, inédita.
- BOADELLA, Albert y Josep María Micó (2006): “El Quijote y Boadella, de la Mancha a Manhattan”.
- <http://www.elsjoglers.com/catala/Espectacles/critiquespdf/boadella-mico-dialogo-cccb.pdf> (consultado en mayo de 2006)
- CERVANTES, Miguel de (1970): *Entremeses*, ed. E. Asensio, Madrid: Alianza Editorial.
- GENNETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- MOOG-GRÜNEWALD, Maria (1984): “Investigación de las influencias y de la recepción” en *Teoría y praxis de la literatura comparada*, ed. Schmeling, M., Barcelona: Alfa, pp. 69-100.
- OLIVA, César y Francisco Torres Monreal (1990): *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Cátedra.
- SANCHIS SINISTERRA, José (1996): *Trilogía americana*, ed. de V. Serrano, Madrid: Cátedra.
- Página web de Els Joglars: www.elsjoglers.com (consultada en marzo de 2008)

12 También lo demostró en 1985 José Sanchis Sinisterra con *El retablo de Eldorado*, donde utilizaba el mismo entremés para desenmascarar otro engaño masivo, esta vez histórico: el de la Conquista de América.

13 Traducción del paratexto en catalán de la edición tomada del programa de mano, en castellano.



DIENTES POR DIAMANTES. REALIDADES Y METATEATRO EN *EN UN LUGAR DE MANHATTAN*, DE ALBERT BOADELLA Y ELS JOGLARS

Julia Gaytán Duque
Universidad Complutense de Madrid

Palabras clave: teatro, espectador, metateatralidad, auto referencialidad.

—Pues en esa parte de abajo –dijo Sancho– no tiene vuestra merced más de dos muelas y media; y en la de arriba, ni media, ni ninguna, que toda está rasa como la palma de la mano.

—¡Sin ventura yo! –dijo don Quijote, oyendo las tristes nuevas que su escudero le daba–, que más quisiera que me hubieran derribado un brazo, como no fuera el de la espada. Porque te hago saber, Sancho, que la boca sin muelas es como molino sin piedra, y en mucho más se ha de estimar un diente que un diamante; mas a todo esto estamos sujetos los que profesamos la estrecha orden de la caballería (*Don Quijote de la Mancha*, Cervantes, 2007: 165).

1.- El metateatro, espejo de las realidades del teatro

Enriquecedora, particular, problemática... con estos y otros adjetivos puede llegar a calificarse la dualidad de la naturaleza del teatro. En su lenguaje se hace presente la palabra escrita producto de la imaginación de un dramaturgo que tras la observación de su entorno y sus ideas estéticas decide contar una historia, hacer un discurso sobre el escenario. Dialoga el dramaturgo con los personajes nacidos de esas ideas, gobierna sus destinos a voluntad, controla pues los acontecimientos de esa caja negra llamada teatro que va tomando forma en su mente. Y una vez terminada la idea se abre a su segunda naturaleza, la escénica, donde la palabra se vuelve movimiento, articulación del sonido, luz, espacio, volumen, primero a puerta cerrada, después sometida a la mirada del espectador.

Se sabe, en efecto, que ninguna producción artística es fruto de la generación espontánea. Pero el ámbito de la realidad moldea también la percepción del público, creando así distintos lazos entre la obra artística y la cultura dentro de la cual surge. Richard Hornby, autor de *Drama, metradarama and perception* define esa relación de la siguiente manera:

Like the primitive myth, a play operates within a system of drama as a whole, and, concentrically, also within the systems that form culture as a whole. Culture, centered on drama in this way, I am defining for the sake of brevity as the *drama/culture complex*. The drama/culture complex, like the

myth complex of the primitive tribe, provides our society with a vast model of understanding reality (Hornby, 1986: 22).

[Como el mito primitivo, una obra opera entre el sistema del drama como un todo y, de manera concéntrica, también entre los sistemas que forman la cultura como un todo. En este sentido, a la cultura la defino, para ser breve, como el *sistema dramático/cultural*. El sistema dramático cultural, como el mito complejo de la tribu primitiva, provee a nuestra sociedad con un vasto modelo para comprender la realidad¹.]

Al igual que en la literatura, el marco cultural, es decir, la realidad que circunda el proceso de creación del dramaturgo, condiciona su ideología, sus valores estéticos, los recursos discursivos de los cuales hace uso para expresarse. Ya sea por imitación o por oposición, las múltiples realidades del artista quedan manifiestas incluso en formas tan habituales como la lengua. Pero la realidad vuelve a dar un golpe aún más fuerte e inmediato en la puesta en escena, y es que el teatro, como arte vivo, depende de la presencia y reacción del espectador para alcanzar a realizarse por completo. Todo el proceso, desde que una idea se gesta, pasa por la palabra, por el ensayo, tiene como fin último su realización en el “aquí y ahora”. Su señal característica, la fugacidad, está fundamentada en la comunicación que llega a establecer el actor sobre la escena con el público asistente. En ambos extremos del teatro hay individuos, todos cargados de una historia propia y de expectativas en torno a aquello que merece ser contado.

Si se tiene en consideración que la actividad artística es propiedad de una élite, que los espectadores siempre superarán en número a los artistas, cabe preguntarse por ese tipo de obras que hacen referencia a aspectos de la cultura fuera de los tópicos de referencia usuales para el espectador, sumergiéndolo en un ámbito que no solamente le es ajeno, sino que incluso le está prohibido, todo esto para mantener la ilusión dramática. Lo que se denomina obras metateatrales.

Las obras que suelen llamarse metateatrales comprenden ámbitos mucho más amplios que la sola representación del “teatro dentro del teatro”, y es que fundamentándose en el carácter auto referencial de los metalenguajes, al converger dentro del teatro diversos modos de expresión - literaria, oral, kinésica, etc.-, sus combinaciones traerán como resultado una variedad de formas de manifestar esa misma auto referencialidad. Hornby clasifica para su estudio las variedades del metadrama en cinco: la obra dentro de la obra, la ceremonia dentro de la obra, la interpretación de personajes por parte de los personajes, las referencias a la literatura y la vida real y la autoreferencialidad (p. 32). En estas dos últimas variedades, teatro y realidad van enriqueciéndose una a otra ya que, si bien el teatro funciona a lo largo de la historia como reflejo de la realidad, su organización, su esencia, sirve como modelo para comprender la realidad y dar respuesta a interrogantes filosóficas como la cuestionable

¹ Traducción de la autora.



libertad del individuo.

Desde la obra *Las Leyes*, de Platón², el teatro ha sido constantemente utilizado como metáfora de la vida, dando origen a la figura del *theatrum mundi*. Esencialmente la idea de “el mundo como un teatro” cambia muy poco hasta nuestros días, encerrando el mismo desasosiego que produce la paradoja de la libertad del individuo y la pregunta en torno a si este gobierna o no su destino. La metáfora, además de hacer manifiesta una forma de pensar el mundo, deja también entrever una manera de comprender el teatro, suponiendo en este un orden establecido para todo aquello que sucede sobre el escenario, y mientras que para el hombre están todavía patentes las paradojas de la autodeterminación, dentro del teatro el actor estará bajo el mando de un texto, un director, un espectador supremo, vigilante del correcto desarrollo de la escena. Desde sus inicios el *theatrum mundi* plantea una tensión entre los elementos que desarrollan el drama de la vida y el director que rige el curso de los acontecimientos de este.

2.- Del “Teatro del mundo” al mundillo del teatro. *En un lugar de Manhattan*, de Albert Boadella

El director y dramaturgo Albert Boadella declara que, frente a un poder, ya sea político, religioso, cultural, estético, que no duda ni por un instante reprimir si es necesario, la función del teatro debe consistir en oponerse a este poder hasta el límite (Boadella, 2008). No se trata de la primera vez que el autor aborda de manera crítica las tendencias estéticas posmodernas ni tampoco la idea de la teatralización de la realidad, especialmente en esa dualidad en que la realidad, ya de por sí misma, es fantástica y se basta para parodiarse. Sin embargo, *En un lugar de Manhattan* es una propuesta que retrata desnuda esa parte del teatro que se procura mantener oculta para el espectador y que consiste en la organización poco glamourosa que está detrás de la producción de una obra de teatro.

En términos muy generales el argumento de la obra presenta a un grupo de actores dirigidos por la prestigiosa directora de teatro Gabriela Orsini que ensayan una versión teatral posmoderna del Quijote a la cual ha llamado “En un lugar de Manhattan”. El ensayo de la obra se interrumpe con la llegada de los fontaneros “Don Alonso” – en realidad,

² La obra de Ernst Curtius *Literatura europea y Edad Media Latina* (1955) es uno de los referentes más importantes al momento de estudiar el fenómeno del metateatro, ya que localiza las principales fuentes literarias en las cuales se hace mención del teatro como metáfora de la vida. La primera referencia que Curtius encuentra está en dos obras de Platón, *Las Leyes* y *Filebo*. En ambas destaca ya los rasgos característicos que se repetirán a lo largo de la historia de la literatura, principalmente en la profundización que se hace de esta metáfora durante el Renacimiento y el Siglo de Oro Español: los seres vivos han sido fabricados por los dioses, aunque es claro exactamente con qué finalidad, quedando el mundo organizado como un teatro en el cual los hombres desempeñan el papel que Dios les ha otorgado.

Justino Peláez – y “Sancho” – Jordi – que vienen a reparar una gotera situada en medio del escenario. Los actores pronto se darán cuenta de que Don Alonso guarda grandes similitudes con Don Quijote, expresándose continuamente con fragmentos de la obra y diciendo ejercer el oficio de la fontanería errante. Gabriela, quien se ha negado a releer el texto del Quijote para no contaminar su visión vanguardista y su búsqueda del mito, no es capaz de distinguir la personalidad quijotesca de los fontaneros y comienza a establecerse una lucha de autoridad entre ella y los actores que desean olvidarse del ensayo y jugar a representar el Quijote, colocando a Don Alonso en situaciones que los llevarán a interpretar los principales pasajes de la novela de Cervantes.

En términos del metateatro y su función como reflejo de la realidad de la obra, debe reconocerse que, en principio, todas las formas metateatrales que Richard Hornby enumera están presentes, excepto una de ellas, la obra dentro de la obra. En un sentido estricto no asistimos a una representación como tal sino a ensayos, juegos e improvisaciones en los que no se tiene en cuenta la presencia del público y donde los personajes van intercambiando el papel de espectadores, la mayoría de las veces escépticos a lo que observan.

A través del personaje de Gabriela Orsini, Albert Boadella opone estos dos mundos como realidades excluyentes: el mundo del teatro y el teatro del mundo. El mundo del teatro, o más específicamente, del espectáculo, está poblado de nombres propios, reputación, premios, preparación académica, que se imponen por encima del teatro perdiendo así su rumbo la creación, sumergida en una provocación a la que no le interesa comunicarse con el público sino lucir la bandera de la transgresión ante el gremio de los intelectuales. Esta actitud hace recordar *El Retablo de las Maravillas* (Cervantes, 1993), cuando la palabra de quien dice ver el teatro puede seducir y obligar al espectador a verlo todo cuando ahí no hay nada. El texto original de Cervantes es un faro apagado para la directora, y en su búsqueda se encuentra tan perdida que no es capaz de descubrir la vida quijotesca de los fontaneros. Esas imágenes plásticas por las que presiona a los actores están a mano y más vivas que cualquier otro discurso estético posmoderno. Tal es su ceguera que, teniendo a Don Alonso justo en frente, se atreve a declarar que ella es el Quijote del Siglo XXI, con unos actores que no quieren trabajar, una producción recortada y unos enfermos mentales que no le permiten llevar a cabo su ensayo.

En esferas tan apartadas como son el selecto círculo de los artistas y el mundo de unos enfermos mentales a los que, para rehabilitarse, se les permite hacer pequeñas incursiones laborales en la sociedad, la palabra funciona como vaso comunicante entre ambas, específicamente, la palabra de Cervantes, convertida en un código específico que puede además expresar cualquier aspecto de la vida: la novela es una fuerza tan potente que



puede poner a dialogar esferas completamente distintas, realizar uniones imposibles. Pero la palabra entraña otros peligros ya que las mismas pueden tornarse vacías, incapaces de comunicar. Es así como lo que podía ser una buena idea, música para los oídos hambrientos de posmodernidad, puede antojarse interesante, pero en la práctica, sobre la escena, no hace otra cosa, salvo el ridículo.

Además de funcionar como espejo de los males sociales, el metateatro también incita a reformular los márgenes de la ilusión. Los actores Saturnino y Narciso representan para Gabriela, utilizando una técnica naturalista, la batalla entre el Caballero de los Espejos y Don Quijote. En principio los actores de la compañía creen ver que los actores están peleando entre ellos, pero la palabra de Cervantes se hace presente para aclarar que todo ha sido “puro teatro” y que los actores, sin quererlo, se han transformado en espectadores de uno de los más entrañables lances de Don Quijote.

La teoría moderna que explica los fundamentos y naturaleza de la metateatralidad, coincide al decir que, debido a su carácter auto referencial, en cierta medida toda obra es metateatral, ya que no puede evitar alimentarse, imitar u oponerse a las corrientes estéticas dentro de las cuales le ha tocado surgir. A pesar de esto, y según lo describe Carlos Arturo Arboleda, existen formas de expresión escénica que, al estar obligadas a reinterpretar el texto en base a las reacciones del público, se ven obligadas a reescribir sobre la escena la forma como la historia debe ser representada:

Dentro de esta dinámica de la intertextualidad de la puesta en escena, hay que decir que en el momento en que se haga uso de la improvisación, esta participa de la condición de práctica metateatral, dado su carácter reflexivo, para producir obras “al instante” [...] Como forma reflexiva, la improvisación hace uso de los metalenguajes, los cuales por naturaleza son de carácter reflexivo, en tanto que son (meta) lenguajes al interior de los cuales se reflexiona sobre los lenguajes objeto (*Teoría y formas del metateatro en Cervantes*, Arboleda, 1991: 27).

Esta dinámica que utiliza Arboleda para describir la forma de creación propia de la *Comedia del Arte* se hace presente en las manifestaciones teatrales que hacen uso de la improvisación: el texto es un elemento abierto que traza las líneas generales del desarrollo argumental pero es el público quien, con sus reacciones, comunica al actor la forma más adecuada de transmitir una historia. El actor tiene la tarea no de representar lo que está escrito sino de crear una nueva obra a partir del texto.

En la obra de Els Joglars, las improvisaciones de los actores no cuentan con un espectador externo que les motive a reinterpretar el trabajo que han venido desarrollando en las últimas semanas con Gabriela, y Don Alonso y Sancho, al convertirse en los principales protagonistas de esos juegos, no pueden advertir si se trata de realidad o ficción. La improvisación obliga a los actores a establecer una distancia crítica frente a su propio trabajo y poner a prueba las

imágenes que hasta el momento han creado. He aquí uno de los rasgos característicos de la metateatralidad, y es que esta demanda del artista la observación del teatro como fábrica de ilusiones que conforme van creciendo adquieren mayor veracidad que la realidad misma.

Las semejanzas físicas, la expresión oral, distraen al espectador de la obra de Boadella de un detalle importante en el nombre escogido por Justino Peláez para interpretar su personaje, y es que no se nombra a sí mismo como “Don Quijote” sino como “Don Alonso”. Es la trayectoria de este la que recorre de principio a fin y la personalidad quijotesca es solamente un personaje por el cual debe transitar para alcanzar su verdadera interpretación, que es la de Alonso Quijano. Interpretar al Quijote implica admitir una personalidad arquetípica, esa fuerza que Lionel Abel (1963) reconoció en ciertos personajes a los que llamó “metadramáticos”, la cual los impulsa a superponerse a la obra que los contiene y escapar de las manos de su autor. Pero en el personaje de Don Alonso, Justino Peláez no se apropia por la fuerza del arquetipo cervantino, deja más bien que este le llegue de forma natural y se permite incluso adaptarlo a su profesión, ejerciendo la fontanería errante y enfrentándose a enemigos como Leroy-Merlin, Don Reinaldos de 3 en 1, Don Polietileno Inyectado de Montalbán. Don Alonso se permite encarnar la novela en su totalidad, admitiendo con ella su locura y aceptando la muerte y ascensión de su espíritu a los cielos.

En un lugar de Manhattan –el de Els Joglars, no el de Gabriela Orsini– concentra una amplia variedad de formas de utilizar al metateatro como recurso discursivo dentro de la obra. Aquí se ha intentado esbozar en términos generales los distintos niveles de significado que se producen, a fin de dar pie a reflexiones más profundas en torno a la riqueza expresiva del teatro como metáfora de la vida y de sí mismo. No se quisiera concluir sin antes expresar que *En un lugar de Manhattan* no pretende ser una apología ni del texto de Cervantes ni de cualquier otro texto. Así como el discurso de la posmodernidad puede enturbiar la visión del artista, también puede hacerlo el más clásico de los textos, la más rígida de las poéticas, el más totalitario de los sistemas. En el fondo y como una constante en la obra de Boadella y Els Joglars, se propone ser una llamada de atención en cuanto a los peligros que el pequeño mundo del teatro guarda, y es que de palabra las ideas pueden atraer y convencer, pero si estas carecen de sentido rompen toda posibilidad de comunicación entre artistas y espectadores, marginando la vida de los primeros y deformando para el segundo la imagen del teatro, al punto de no poder articular por sí mismo lo que piensa y prefiere esperar a que el erudito en curso le indique si debe gustarle o no. Las ideas pueden lanzar destellos de genialidad, como los diamantes, pero esto no garantiza que, desde la escena, alimenten el alma del público.



BIBLIOGRAFÍA

- ABEL, Lionel (1963) *Metatheatre. A new view of dramatic form*, New York, Hill and Wang.
- ARBOLEDA, Carlos (1991) *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- BOADELLA, Albert (2005) dirección y dramaturgia *En un lugar de Manhattan*, Els Joglars, Teatro Albéniz de Madrid, del 17 de Noviembre al 8 de Enero de 2006.
- _____ (2008) Conferencia, Consejería de Turismo Cultura y Turismo de Madrid, 27 de Marzo de 2008.
- CERVANTES Saavedra, Miguel de (1993) “El retablo de las maravillas” en *Entremeses*, ed. E. Asensio, Madrid, Castalia, p. 167-182.
- CURTIUS, Ernst Robert (1955) “Metáforas del teatro” en *Literatura europea y Edad Media Latina* Vol. 1, España, Fondo de Cultura Económica, p. 203-211.
- HORNBY, Richard (1986): *Drama, metadrama and perception*, Cranbury NJ, London, Missisagua Ontario, Associated University Presses.

LA LITERATURA DROGADA EN EL MODERNISMO HISPANOAMERICANO: JOSÉ MARTÍ, JULIÁN DEL CASAL, JOSÉ ASUNCIÓN SILVA Y RUBÉN DARÍO

Marta Herrero Gil
Universidad Complutense de Madrid

Palabras clave: Modernismo, Drogas, Paraísos artificiales, Imaginario, Rubén Darío

1.- El punto crucial de la literatura drogada: entre la enfermedad, la marginación social del poeta y los avances científicos del siglo XIX

En el lugar donde se encuentran la enfermedad -o la búsqueda de curación-, la marginalidad de los escritores -o su refugio en sus mundos interiores- y los avances científicos y geográficos -que posibilitan la toma de sustancias y el contacto con mundos extraños, a veces mitificados- surge la literatura drogada¹.

El siglo XIX, sobre todo su segunda mitad, fue un siglo de enfermedad física y mental. Los artistas y los escritores la sufrieron y la tomaron muchas veces como aliada para su creatividad; la locura parecía ser la condición del genio. En la novela *De sobremesa*, José Asunción Silva, a través de su alter ego y protagonista José Fernández, se refiere al estudio científico de Max Nordau, quien, en su libro *Degeneración*

Se pasea por entre las obras maestras que ha producido el espíritu humano en los últimos cincuenta años. Lleva sobre los ojos gruesos lentes de vidrio negro y en la mano una caja llena de tiquetes con los nombres de todas las manías clasificadas y enumeradas por los alienistas modernos. [...] Vistos a través de sus anteojos negros, juzgados de acuerdo con su canon estético, es Rossetti un idiota, Swinburne un degenerado superior, Verlaine, un medroso degenerado de cráneo asimétrico y cara mongoloide, vagabundo, impulsivo y dipsómano; Tolstoi, un degenerado místico e histérico; Baudelaire, un maniático obscuro; Wagner, el más degenerado de los degenerados, grafómano, blasfemo y erotómano (Silva, 2006: 322-323).

La posición de Fernández es ambivalente: aunque critica la interpretación que Max Nordau hace del arte moderno como un arte degenerado, se apasiona luego con el Diario de María Bashkirtseff, joven pintora que murió de tisis a los veinticuatro años. El alter

¹ El término de literatura drogada es acuñado por el italiano Alberto Castoldi en su obra *El texto drogado. Dos siglos de droga y literatura*.



ego de Silva, tal y como se manifiesta a lo largo de toda la novela, no puede escapar de su condición: la enfermedad es su aliada y su condena. Los escritores utilizaron la palabra *spleen* para referirse a la melancolía vital que los acompañaba, cierta angustia y hastío de todo, una especie de magma ineludible que sustentaba su época.

En el siglo XIX asistimos también a un cambio de la posición del poeta en la sociedad. Octavio Paz se refiere a ello en *Los hijos del limo*. El escritor, antes intermediario entre los dioses y los hombres, pierde el papel que le era propio. El mundo al que pertenece es positivista, cientifista y racionalista, y el escritor se aísla y se convierte en un marginado. Bohemio y elitista: desplazado por la sociedad burguesa, se refugia en habitaciones decoradas con colores aterciopelados, tazas chinas y japerías -Julián del Casal escribía sus versos en pequeños cuartos donde reunía luces verdosas, ídolos búdicos, cojines, sándalos, calaveras y cruces-. Se reúne con otros poetas y se construye una torre de marfil -Julio Herrera y Reissig levantó en su casa la Torre de los panoramas, desde donde podía verse el Río de la Plata-. Convierte al arte en su propia religión y se dice a sí mismo profeta. Ante la incompreensión externa, se mira dentro y decide cantarle a su reino interior:

La gritería de trescientas ocas no te impedirá, silvano, tocar tu encantadora flauta, con tal de que tu amigo el ruiseñor esté contento de tu melodía. Cuando él no esté para escucharte, cierra los ojos y toca para los habitantes de tu reino interior. ¡Oh pueblo de desnudas ninfas, de rosadas reinas, de amorosas diosas! (Darío, 1991: 87).

El siglo XIX fue, además, un siglo de grandes descubrimientos científicos y geográficos. La farmacología avanzó de manera imparable y se llevaron a cabo los experimentos químicos que aislaron los alcaloides de algunas sustancias, como la morfina, descubierta por el químico alemán Friedrich Sertürner a principios de siglo a partir del opio, y la cocaína, aislada de la hoja de coca por el también alemán Albert Niemann en 1860.

Los países europeos desarrollaron entonces su carrera imperial. La imaginación del colonialismo se llenó de orientalismos. El protagonista de la novela de Joseph Conrad *El corazón de las tinieblas* (1902) soñaba de niño con poder rellenar con sus pies las zonas en blanco de los mapas. Occidente lleva sus visiones hasta tierras lejanas y al contactar con ellas queda fascinado. Se le cuelan en sus imaginarios culturas desconocidas que quiere comprender y describir, imaginar y reinventar. El uso del opio -jugo desecado de la adormidera- y del hachís -resina del cannabis- se generaliza a través de este contacto con Oriente.

La mayor parte de los autores se inician en el consumo de sustancias para paliar sus dolores físicos -De Quincey empezó a tomar opio porque tenía reuma y a Valle-Inclán su médico le recomendó el hachís para calmar sus dolencias en las vías respiratorias-. Poco a poco se dan cuenta de que pueden valerse de las drogas para evadirse de sus angustias,

profundizar en sus reinos interiores e intensificar su creatividad -Moreau de Tours, fascinado por el hachís en un viaje que realizó a Oriente, empieza a organizar reuniones entre sus amigos intelectuales a finales de la década de 1830 y funda, junto a algunos de ellos, el célebre *Club de los Haschischins*, en la década de 1840-. Al final, muchos de ellos caen en la adicción y se vuelven prisioneros de la morfina, el hachís o el opio, que vencen sus voluntades y los devuelven otra vez a la enfermedad. En “La farmacia de Platón”² Derrida se hace eco del significado ambiguo de la palabra *pharmakon* griega: a la vez medicina y veneno. De Quincey y Baudelaire, autores de las dos obras que sirvieron de modelo a toda la literatura drogada posterior -*Confesiones de un inglés comedor de opio* y *Los paraísos artificiales*, respectivamente-, nos cuentan que las drogas acaban quitándote siempre lo que te dan: a la vivificación que provocan le sucede el agotamiento y hastío de la mañana siguiente.

En el camino de ida de la enfermedad a la curación o en el de vuelta, los escritores nos relatan sus experiencias, sus visiones, sus descubrimientos interiores. ¿A qué mundo viajaron? De entre los modernistas hispanoamericanos que probaron las drogas y se refirieron a ellas en alguna de sus obras, he escogido cuatro textos de cuatro autores para intentar responder: el poema *Haschisch*, de José Martí; la *Canción de la morfina*, de Julián del Casal; la poesía *Cápsulas*, de José Asunción Silva, y el cuento de Rubén Darío *El humo de la pipa*.

2.- José Martí y *Haschisch*

José Martí (1853-1895) escribió el poema *Haschisch* en 1875, cuando estaba en México. Se trata del relato poético de un viaje visionario a Arabia, “tierra altiva/sólo del sol y del harem cautiva” (Martí, 1995: 339). En esta composición de versos heptasílabos y endecasílabos que riman en consonante a través de diferentes combinaciones, el autor nos presenta el alma del poeta como “un sol de dolor: alma sin cura/ de universal enfermedad secreta” (Martí, 1995: 341). El padre de la independencia cubana se hace eco de la sed de absoluto que siente, del anhelo que anida en su pecho, y recurre a una de las soluciones que proponen las culturas orientales a las que se están acercando los intelectuales del siglo XIX: “El árabe, si llora,/ al fantástico *haschisch* consuelo implora./ El *haschisch* es la planta misteriosa,/ fantástica poetisa de la tierra:/ sabe las sombras de una noche hermosa/ y canta y pinta cuanto en ella encierra” (Martí, 1995: 343).

La experiencia de Martí con el hachís se traduce en el encuentro con una mujer árabe, cuyo beso le trae el amor eterno, sentimientos nunca vividos, trovas no escuchadas,

² Se puede encontrar este texto en la obra de Derrida *La diseminación*.



promesas, secretos misteriosos, verdades como sueños, lágrimas de amor aún no lloradas, armonías celestes, luces inextinguibles y el conocimiento de la eternidad. El hachís se inhala por la boca, como se recibe un beso. El contacto físico con la sustancia aúna las sensaciones corporales con los anhelos del alma y el amor como experiencia de unidad con la pasión erótica: “Nadie sabe el secreto misterioso/ de un beso de mujer: yo lo he sabido/ en un arrobamiento luminoso/extra-tierra, extra-humano, extra-vivido” (Martí, 1995: 342). El poeta entiende entonces “que do el difunto fue, la yerba crece” (Martí, 1995: 343), y que, más allá de sus angustias, la vida es amor. Sus versos se acercan así a la literatura mística de todos los tiempos:

Y esta arábiga planta trovadora
no gime, no entristece, nunca llora;
sabe el misterio del azul del cielo,
sabe el murmullo del inquieto río,
sabe estrellas y luz, sabe consuelo,
¡sabe la eternidad, corazón mío! (Martí, 1995: 344)

El tono del poema *Haschisch* cambia, sin embargo, en las últimas estrofas: “Y en tanto –de mi espíritu el deseo/de aquello lo invisible se enamora,/ y se abrasa en mí mismo, y me devora/ Buitre a la vez que altivo Prometeo!” (Martí, 1995: 345). Lo que al principio era experiencia de unidad y amor eterno, se torna ahora en autodestrucción y paradoja del existir. El poeta se abrasa. A la vez medicina y veneno, decía Derrida; a la vez buitre y Prometeo, canta Martí. Los términos opuestos se funden y el dualismo que es la vida –los orientales lo ejemplifican con el doble movimiento de inspiración y espiración que constituye la acción de respirar-, se asoma al abismo. Martí lanza entonces sus últimos versos: “Amor de mujer árabe! Despierta/ esta mi cárcel miserable muerta:/ tu frente por sobre mi frente loca:/ ¡Oh beso de mujer llama a mi puerta!/ ¡*Haschisch* de mi dolor, ven a mi boca!” (Martí, 1995: 345).

Martí experimenta las dos caras de la unidad: se acerca a ella por amor o por abrasión, por apertura de su tiempo concreto y su individualidad a la eternidad o por extinción y autodestrucción. La experiencia de Martí con el hachís le trae la curación y luego la muerte, una muerte apasionada. Más allá de sus visiones extáticas y sus arrobamientos casi místicos, prevalece el dolor de su siglo. Aun así, escoge el hachís que le insinúe el amor por unos instantes.

3.- Julián del Casal y *La canción de la morfina*

Julián del Casal (1863-1893), cubano como Martí, escribió en 1890 *La canción de la morfina*, donde utilizó la redondilla para conseguir ritmo y recurrió a la sinestesia que tanto había usado Baudelaire, amado y traducido por Casal:

Amantes de la quimera,
yo calmaré vuestro mal:
soy la dicha artificial,
que es la dicha verdadera.
[...]
Percibe el cuerpo dormido
por mi mágico sopor,
sonidos en el color,
colores en el sonido.
[...]
Quien me ha probado una vez
nunca me abandonará.
¿Qué otra embriaguez hallará
superior a mi embriaguez?
[...]
Yo venzo la realidad,
ilumino el negro arcano
y hago del dolor humano
dulce voluptuosidad.

Yo soy el único bien
que nunca engendró el hastío.
¡Nada iguala el poder mío!
¡Dentro de mí hay un Edén!

Y ofrezco al mortal deseo
del ser que hirió ruda suerte,
con la calma de la Muerte,
la dulzura del Leteo (Casal, 1993: 147-149)

A diferencia del poema de Martí, Julián del Casal no trata en su composición de una experiencia personal. En este caso es la morfina la que nos habla en primera persona. Se presenta a la vez como dicha artificial -tomando la noción de Baudelaire de paraísos artificiales- y dicha verdadera. El poema cuenta los efectos que la morfina produce en el sujeto, estableciendo un antes y un después como ejes del contenido. La morfina calma los males, es Isis que echa diamantes a ojos que anhelan, sirena, bálsamo que cicatriza los labios con llagas, fuego que guía a los mortales perdidos y cascada de oro para quienes buscan tesoros. Se destacan por encima de todo las propiedades sinestésicas de la sustancia, que hace confundir los colores con los sonidos y viceversa, y sus cualidades alquímicas y curativas.



Entrar en contacto con ella supone quedar sometido a su embriaguez: quien la ha probado alguna vez no podrá ya nunca abandonarla, porque no hay experiencia superior a la que ella otorga, dice Casal. Del Edén al que te conduce no es posible regresar.

El poema es un elogio a la morfina. Sin embargo, al final del mismo aparecen la muerte y el dulce Leteo. La imposibilidad del regreso es la imposibilidad del cambio, la permanencia en la eternidad elimina el tiempo, y con él, la vida. La sustancia conduce a Casal, como a Martí, a la paradoja de su propia existencia.

4.- José Asunción Silva y *Cápsulas*

El escritor colombiano José Asunción Silva (1865-1896) dejó patente en sus obras su postura ante la vida. Como Schopenhauer y Leopardi, sus dos grandes maestros, se debatió en el *spleen* de su siglo, se dedicó a buscar objetos suntuosos que vender en un negocio que acabó fracasando y sintió un hambre -así le dice un médico a su paciente en su poema *El mal del siglo*- que nunca pudo colmar. Tituló *Cápsulas* al poema siguiente:

El pobre Juan de Dios, tras de los éxtasis
del amor de Aniceta, fue infeliz.
Pasó tres meses de amarguras graves
y, tras lento sufrir,
se curó con copaiba y con las cápsulas
de sándalo Midy.

Enamorado luego de la histérica Luisa,
rubia sentimental,
se enflaqueció, se fue poniendo tísico
y al año y medio o más
se curó con bromuro y con las cápsulas
de éter de Clertán.

Luego, desencantado de la vida,
filósofo sutil,
a Leopardi leyó, y a Schopenhauer,
y en un rato de spleen
se curó para siempre con las cápsulas
de plomo de un fusil (Silva, 1997: 144)

De nuevo el poema acaba con la muerte y, en este caso, predice la del propio Silva. Las dos primeras estrofas se refieren a experiencias amorosas fracasadas que provocan un dolor en el alma de Juan de Dios así como enfermedades físicas. Para las segundas el protagonista toma sándalo y copaiba -sustancias que se utilizaban para enfermedades de transmisión sexual, como la blenorragia- y bromuro y éter -el primero era sedante y el segundo, excitante, se usaba también como estimulante para infecciones graves-. La

tristeza, el dolor del alma, sin embargo, queda pendiente para la última estrofa. Juan de Dios lee a Leopardi y a Schopenhauer y, vencido por la tristeza y el *spleen*, no encuentra otra solución que la de quitarse la vida.

El recurso a las drogas en este caso es un simulacro en vida del suicidio, verdadera curación. La copaiba, el sándalo, el bromuro, el éter y el fusil son paralelos en la composición. Los fármacos son los hitos de un camino que se dirige hacia la muerte voluntaria. Es ella la que cura de la vida. No hay otra salida. La angustia vence a la droga, el *spleen* se presenta como un destino ineludible para Silva; las drogas no frenan la tragedia.

5.- Rubén Darío y *El humo de la pipa*

El nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) nos dejó uno de los más bellos relatos de una experiencia drogada, *El humo de la pipa* (1888). En él nos narra las visiones que le provoca una droga en siete bocanadas distintas, antes de que la pipa se apague. El protagonista -la historia está contada en primera persona- inhala la sustancia y exhala el humo, y con cada exhalación su imaginación se proyecta en escenas sucesivas, siete en total. Rubén Darío nos está hablando de una fisiología sutil en la que el cuerpo y el alma aparecen unidos. Es el cuerpo quien inhala la sustancia que posee la pipa; ésta se mezcla con él y sale luego proyectando humo -en sentido material- e imágenes -en sentido espiritual-.

Las visiones no se suceden de manera independiente, sino que configuran una especie de recorrido iniciático cuya culminación corresponde a la quinta bocanada. En las anteriores, la imaginación del poeta se ha paseado por distintos lugares -el Oriente, una selva cerca del Rhin, un lago tropical lleno de islas, un gran laurel, la primavera- y se ha acercado a distintas mujeres -una muy blanca, otra rubia, de larga cabellera, una mujer morena, un montón de hadas-. El escritor va acariciando la felicidad y sintiendo cada vez más amor. Antes de culminarse cada escena, la bocanada se desvanece.

Entonces llega la quinta bocanada, momento culminante del cuento. El protagonista ve a las hadas, presididas por la reina Mab, reunidas en conciliábulo. Él está profanando una reunión casi sagrada y cuando las hadas se dan cuenta propone cada una un castigo. El peor posible, el que le impone el hada Fatalidad, es el de no ser amado nunca -si el peor castigo posible es el de no ser amado, el deseo fundamental de Darío debió de ser el amor-. Mab le regala un amuleto en el que pone: esperanza. Él sabe que en vida no será amado nunca, pero guarda la esperanza, tal vez, para después. Darío manifiesta así el sufrimiento fundamental de muchos de los autores modernistas: la conciencia de la separación y la búsqueda insatisfecha de la unidad.



Una vez acabada la reunión de hadas, empieza a cumplirse la sentencia, que el autor relata así:

Un látigo de oro me hostigaba, y una voz me decía: - ¡Anda! y sentía mucho amor, mucho amor, y no podía detenerme a calmar esa sed. Todo el bosque me hablaba. - Yo soy amada- me decía una palmera estremeciendo sus hojas. -Soy amada- me decía una tórtola en su nido.

- Soy amado- cantaba el ruiseñor. - Soy amado- rugía el tigre. Y todos los animales de la tierra y todos los peces del mar y todos los pájaros del aire repetían en coro a mis oídos: - ¡Soy amado!

Y la misma gran madre, la tierra fecunda y morena, me decía temblando bajo el beso del sol: - ¡Yo soy amada! Corría, volaba, y siempre con la insaciable sed. Y sonaba hiriendo la áurea huasca y repetía -¡Anda!- la siniestra voz. Y pasé por las ciudades. Y oía ruido de besos y suspiros. Todos, desde los ancianos a los niños, exclamaban: - ¡Soy amado! Y las desposadas me mostraban desde lejos sus ramas de azahares.

Y yo gritaba: -¡Tengo sed! Y el mundo era sordo.

Tan sólo me reanimaba llevando a mis labios el frío amuleto.

Y seguí, seguí...

La quinta bocanada se la había deshecho el viento (Darío, 2002: 191-192).

El *anima mundi* se manifiesta, como una chispa, en el amor del que cada ser de la creación participa. La realidad es en este cuento un tejido de amor, una unidad expresada en la diversidad de los seres. Todos son amados, salvo Darío. Él no. Es como si el escritor fuera una especie de brecha, un grito de dolor apasionado en una Modernidad que soñó las luces, la felicidad y la compartimentación de los seres en clasificaciones, enciclopedias y museos.

La sexta bocanada no aporta nada nuevo: el escritor siente el mismo látigo y sigue caminando. En la séptima el protagonista ve un hoyo cavado en la tierra y dentro un ataúd. ¿Su muerte? La visión drogada de Darío, intensificadora de sus sentimientos interiores, proyectados como imágenes antes de que Freud inventara el psicoanálisis, lo conduce a la paradoja de su propia existencia. El paraíso artificial al que acude no es una medicina para su vida, sino la revelación a la vez clara y fabulosa de su mayor preocupación: el descubrimiento hecho literatura de su mundo interior. Él quería, como un explorador de las profundidades, rescatar el alma de las cosas en el reencuentro con su alma individual. Intuyó la unidad amorosa de los seres de la creación, a pesar de su condena.

La esperanza queda perdida de los confines del relato. Sobrevive a Darío y trasciende su vida y también su muerte. Entonces la pipa se apaga y una voz lejana de mujer lo despierta. Las imágenes regresan a su órgano de proyección, el aliento se serena y el humo desaparece.

6.- Conclusiones

Hay un magma de angustia, de *spleen*, en las experiencias drogadas a las que hemos hecho referencia. El poeta Martí reconoce que su alma está enferma y que necesita una cura; Silva se hace eco de las frustraciones del amor y del desencanto de la vida. Darío se siente el único ser no amado del mundo. Julián del Casal habla de males que se curan y de dolor humano. Él también propone una solución, posibilitada por los nuevos descubrimientos farmacológicos y por las sustancias que los europeos dan a conocer después de sus viajes a Oriente. Los escritores acuden a las drogas buscando un remedio para sus cuerpos y también para sus almas -el dualismo materia-espíritu parece disolverse en estas composiciones-. Todos ellos reconocen que las sustancias intensifican sus percepciones, avivan sus sentimientos y expanden sus imaginaciones. Les ayudan, en definitiva, a explorar su universo interior.

¿Qué encuentran? Intuyen la unidad, la paradoja de sus vidas, la eternidad y la autodestrucción. *Eros* y *thanatos* se dan la mano en estos relatos. La vida es amor, dice Martí. En la cúspide de su visión, Darío escucha a los seres gritar que son amados. Luego los escritores regresan a su existencia concreta y el peso del siglo cae sobre ellos. Silva no lo soporta, Julián del Casal prefiere no verlo en *La canción de la morfina*. José Martí, que se decía un poeta sincero, y Rubén Darío, el gran genio, lo ven y lo escriben: la realidad es amor; la existencia concreta de ellos, separación y angustia.

Darío se trasciende a sí mismo con un amuleto y una palabra: esperanza. Y le abre así una ventana al *spleen* moderno.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDELAIRE, Charles (2008): *Pequeños Poemas en Prosa. Los Paraísos Artificiales*, ed. J. A. Millán, Madrid, Cátedra.
- CASAL, Julián del (1993): *Poesías completas y pequeños poemas en prosa en orden cronológico*, ed. E. Figueroa, Miami, Florida, Universal.
- CASTOLDI, Alberto (1994): *El texto drogado. Dos siglos de droga y literatura*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik.
- CONRAD, Joseph (1999): *El corazón de las tinieblas*, ed. A. Diéguez y A. Ballesteros, Madrid, Santillana.
- DARÍO, Rubén (1991): *Prosas profanas y otros poemas*, ed. I. M. Zuleta, Madrid, Castalia.
- _____ (2002): *Cuentos completos*, ed. E. Mejía, México, Fondo de Cultura Económica.
- DERRIDA, Jacques (1997): *La diseminación*, Madrid, Fundamentos.



- HERRERO GIL, Marta (2007): *El paraíso de los escritores ebrios. La literatura drogada española e hispanoamericana desde el Modernismo a la posmodernidad*, Madrid, Amargord.
- MARTÍ, José (1995): *Poesía completa*, ed. C. J. Morales, Madrid, Alianza.
- PAZ, Octavio (1981): *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Caracas, México, Seix Barral.
- PLANT, Sadie (2001): *Escrito con drogas*, Barcelona, Ediciones Destino.
- QUINCEY, Thomas de (2006): *Confesiones de un inglés comedor de opio*, ed. M. Teruel, Madrid, Cátedra.
- SILVA, José Asunción (2006): *Poesía. De sobremesa*, ed. R. Mataix, Madrid, Cátedra.
- _____ (1997): *Poesías*, ed. R. Oviedo, Madrid, Castalia.
- VIERA, Hugo M: *El viaje modernista: la iniciación narcótica de la literatura hispanoamericana en el fin de siglo*. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/viera.html> (6 de abril de 2008).

LA LITERATURA DROGADA EN EL MODERNISMO HISPANOAMERICANO: JOSÉ MARTÍ, JULIÁN DEL CASAL, JOSÉ ASUNCIÓN SILVA Y RUBÉN DARÍO

Marta Herrero Gil
Universidad Complutense de Madrid

Palabras clave: Modernismo, Drogas, Paraísos artificiales, Imaginario, Rubén Darío

1.- El punto crucial de la literatura drogada: entre la enfermedad, la marginación social del poeta y los avances científicos del siglo XIX

En el lugar donde se encuentran la enfermedad -o la búsqueda de curación-, la marginalidad de los escritores -o su refugio en sus mundos interiores- y los avances científicos y geográficos -que posibilitan la toma de sustancias y el contacto con mundos extraños, a veces mitificados- surge la literatura drogada¹.

El siglo XIX, sobre todo su segunda mitad, fue un siglo de enfermedad física y mental. Los artistas y los escritores la sufrieron y la tomaron muchas veces como aliada para su creatividad; la locura parecía ser la condición del genio. En la novela *De sobremesa*, José Asunción Silva, a través de su alter ego y protagonista José Fernández, se refiere al estudio científico de Max Nordau, quien, en su libro *Degeneración*

Se pasea por entre las obras maestras que ha producido el espíritu humano en los últimos cincuenta años. Lleva sobre los ojos gruesos lentes de vidrio negro y en la mano una caja llena de tiquetes con los nombres de todas las manías clasificadas y enumeradas por los alienistas modernos. [...] Vistos a través de sus anteojos negros, juzgados de acuerdo con su canon estético, es Rossetti un idiota, Swinburne un degenerado superior, Verlaine, un medroso degenerado de cráneo asimétrico y cara mongoloide, vagabundo, impulsivo y dipsómano; Tolstoi, un degenerado místico e histérico; Baudelaire, un maniático obscuro; Wagner, el más degenerado de los degenerados, grafómano, blasfemo y erotómano (Silva, 2006: 322-323).

La posición de Fernández es ambivalente: aunque critica la interpretación que Max Nordau hace del arte moderno como un arte degenerado, se apasiona luego con el Diario de María Bashkirtseff, joven pintora que murió de tisis a los veinticuatro años. El alter

¹ El término de literatura drogada es acuñado por el italiano Alberto Castoldi en su obra *El texto drogado. Dos siglos de droga y literatura*.



ego de Silva, tal y como se manifiesta a lo largo de toda la novela, no puede escapar de su condición: la enfermedad es su aliada y su condena. Los escritores utilizaron la palabra *spleen* para referirse a la melancolía vital que los acompañaba, cierta angustia y hastío de todo, una especie de magma ineludible que sustentaba su época.

En el siglo XIX asistimos también a un cambio de la posición del poeta en la sociedad. Octavio Paz se refiere a ello en *Los hijos del limo*. El escritor, antes intermediario entre los dioses y los hombres, pierde el papel que le era propio. El mundo al que pertenece es positivista, cientifista y racionalista, y el escritor se aísla y se convierte en un marginado. Bohemio y elitista: desplazado por la sociedad burguesa, se refugia en habitaciones decoradas con colores aterciopelados, tazas chinas y japerías -Julián del Casal escribía sus versos en pequeños cuartos donde reunía luces verdosas, ídolos búdicos, cojines, sándalos, calaveras y cruces-. Se reúne con otros poetas y se construye una torre de marfil -Julio Herrera y Reissig levantó en su casa la Torre de los panoramas, desde donde podía verse el Río de la Plata-. Convierte al arte en su propia religión y se dice a sí mismo profeta. Ante la incompreensión externa, se mira dentro y decide cantarle a su reino interior:

La gritería de trescientas ocas no te impedirá, silvano, tocar tu encantadora flauta, con tal de que tu amigo el ruiseñor esté contento de tu melodía. Cuando él no esté para escucharte, cierra los ojos y toca para los habitantes de tu reino interior. ¡Oh pueblo de desnudas ninfas, de rosadas reinas, de amorosas diosas! (Darío, 1991: 87).

El siglo XIX fue, además, un siglo de grandes descubrimientos científicos y geográficos. La farmacología avanzó de manera imparable y se llevaron a cabo los experimentos químicos que aislaron los alcaloides de algunas sustancias, como la morfina, descubierta por el químico alemán Friedrich Sertürner a principios de siglo a partir del opio, y la cocaína, aislada de la hoja de coca por el también alemán Albert Niemann en 1860.

Los países europeos desarrollaron entonces su carrera imperial. La imaginación del colonialismo se llenó de orientalismos. El protagonista de la novela de Joseph Conrad *El corazón de las tinieblas* (1902) soñaba de niño con poder rellenar con sus pies las zonas en blanco de los mapas. Occidente lleva sus visiones hasta tierras lejanas y al contactar con ellas queda fascinado. Se le cuelan en sus imaginarios culturas desconocidas que quiere comprender y describir, imaginar y reinventar. El uso del opio -jugo desecado de la adormidera- y del hachís -resina del cannabis- se generaliza a través de este contacto con Oriente.

La mayor parte de los autores se inician en el consumo de sustancias para paliar sus dolores físicos -De Quincey empezó a tomar opio porque tenía reuma y a Valle-Inclán su médico le recomendó el hachís para calmar sus dolencias en las vías respiratorias-. Poco a poco se dan cuenta de que pueden valerse de las drogas para evadirse de sus angustias,

profundizar en sus reinos interiores e intensificar su creatividad -Moreau de Tours, fascinado por el hachís en un viaje que realizó a Oriente, empieza a organizar reuniones entre sus amigos intelectuales a finales de la década de 1830 y funda, junto a algunos de ellos, el célebre *Club de los Haschischins*, en la década de 1840-. Al final, muchos de ellos caen en la adicción y se vuelven prisioneros de la morfina, el hachís o el opio, que vencen sus voluntades y los devuelven otra vez a la enfermedad. En “La farmacia de Platón”² Derrida se hace eco del significado ambiguo de la palabra *pharmakon* griega: a la vez medicina y veneno. De Quincey y Baudelaire, autores de las dos obras que sirvieron de modelo a toda la literatura drogada posterior -*Confesiones de un inglés comedor de opio* y *Los paraísos artificiales*, respectivamente-, nos cuentan que las drogas acaban quitándote siempre lo que te dan: a la vivificación que provocan le sucede el agotamiento y hastío de la mañana siguiente.

En el camino de ida de la enfermedad a la curación o en el de vuelta, los escritores nos relatan sus experiencias, sus visiones, sus descubrimientos interiores. ¿A qué mundo viajaron? De entre los modernistas hispanoamericanos que probaron las drogas y se refirieron a ellas en alguna de sus obras, he escogido cuatro textos de cuatro autores para intentar responder: el poema *Haschisch*, de José Martí; la *Canción de la morfina*, de Julián del Casal; la poesía *Cápsulas*, de José Asunción Silva, y el cuento de Rubén Darío *El humo de la pipa*.

2.- José Martí y *Haschisch*

José Martí (1853-1895) escribió el poema *Haschisch* en 1875, cuando estaba en México. Se trata del relato poético de un viaje visionario a Arabia, “tierra altiva/sólo del sol y del harem cautiva” (Martí, 1995: 339). En esta composición de versos heptasílabos y endecasílabos que riman en consonante a través de diferentes combinaciones, el autor nos presenta el alma del poeta como “un sol de dolor: alma sin cura/ de universal enfermedad secreta” (Martí, 1995: 341). El padre de la independencia cubana se hace eco de la sed de absoluto que siente, del anhelo que anida en su pecho, y recurre a una de las soluciones que proponen las culturas orientales a las que se están acercando los intelectuales del siglo XIX: “El árabe, si llora,/ al fantástico *haschisch* consuelo implora./ El *haschisch* es la planta misteriosa,/ fantástica poetisa de la tierra:/ sabe las sombras de una noche hermosa/ y canta y pinta cuanto en ella encierra” (Martí, 1995: 343).

La experiencia de Martí con el hachís se traduce en el encuentro con una mujer árabe, cuyo beso le trae el amor eterno, sentimientos nunca vividos, trovas no escuchadas,

² Se puede encontrar este texto en la obra de Derrida *La diseminación*.



promesas, secretos misteriosos, verdades como sueños, lágrimas de amor aún no lloradas, armonías celestes, luces inextinguibles y el conocimiento de la eternidad. El hachís se inhala por la boca, como se recibe un beso. El contacto físico con la sustancia aúna las sensaciones corporales con los anhelos del alma y el amor como experiencia de unidad con la pasión erótica: “Nadie sabe el secreto misterioso/ de un beso de mujer: yo lo he sabido/ en un arrobamiento luminoso/extra-tierra, extra-humano, extra-vivido” (Martí, 1995: 342). El poeta entiende entonces “que do el difunto fue, la yerba crece” (Martí, 1995: 343), y que, más allá de sus angustias, la vida es amor. Sus versos se acercan así a la literatura mística de todos los tiempos:

Y esta arábiga planta trovadora
no gime, no entristece, nunca llora;
sabe el misterio del azul del cielo,
sabe el murmullo del inquieto río,
sabe estrellas y luz, sabe consuelo,
¡sabe la eternidad, corazón mío! (Martí, 1995: 344)

El tono del poema *Haschisch* cambia, sin embargo, en las últimas estrofas: “Y en tanto –de mi espíritu el deseo/de aquello lo invisible se enamora,/ y se abrasa en mí mismo, y me devora/ Buitre a la vez que altivo Prometeo!” (Martí, 1995: 345). Lo que al principio era experiencia de unidad y amor eterno, se torna ahora en autodestrucción y paradoja del existir. El poeta se abrasa. A la vez medicina y veneno, decía Derrida; a la vez buitre y Prometeo, canta Martí. Los términos opuestos se funden y el dualismo que es la vida –los orientales lo ejemplifican con el doble movimiento de inspiración y espiración que constituye la acción de respirar-, se asoma al abismo. Martí lanza entonces sus últimos versos: “Amor de mujer árabe! Despierta/ esta mi cárcel miserable muerta:/ tu frente por sobre mi frente loca:/ ¡Oh beso de mujer llama a mi puerta!/ ¡*Haschisch* de mi dolor, ven a mi boca!” (Martí, 1995: 345).

Martí experimenta las dos caras de la unidad: se acerca a ella por amor o por abrasión, por apertura de su tiempo concreto y su individualidad a la eternidad o por extinción y autodestrucción. La experiencia de Martí con el hachís le trae la curación y luego la muerte, una muerte apasionada. Más allá de sus visiones extáticas y sus arrobamientos casi místicos, prevalece el dolor de su siglo. Aun así, escoge el hachís que le insinúe el amor por unos instantes.

3.- Julián del Casal y *La canción de la morfina*

Julián del Casal (1863-1893), cubano como Martí, escribió en 1890 *La canción de la morfina*, donde utilizó la redondilla para conseguir ritmo y recurrió a la sinestesia que tanto había usado Baudelaire, amado y traducido por Casal:

Amantes de la quimera,
yo calmaré vuestro mal:
soy la dicha artificial,
que es la dicha verdadera.

[...]

Percibe el cuerpo dormido
por mi mágico sopor,
sonidos en el color,
colores en el sonido.

[...]

Quien me ha probado una vez
nunca me abandonará.

¿Qué otra embriaguez hallará
superior a mi embriaguez?

[...]

Yo venzo la realidad,
ilumino el negro arcano
y hago del dolor humano
dulce voluptuosidad.

Yo soy el único bien
que nunca engendró el hastío.
¡Nada iguala el poder mío!
¡Dentro de mí hay un Edén!

Y ofrezco al mortal deseo
del ser que hirió ruda suerte,
con la calma de la Muerte,
la dulzura del Leteo (Casal, 1993: 147-149)

A diferencia del poema de Martí, Julián del Casal no trata en su composición de una experiencia personal. En este caso es la morfina la que nos habla en primera persona. Se presenta a la vez como dicha artificial -tomando la noción de Baudelaire de paraísos artificiales- y dicha verdadera. El poema cuenta los efectos que la morfina produce en el sujeto, estableciendo un antes y un después como ejes del contenido. La morfina calma los males, es Isis que echa diamantes a ojos que anhelan, sirena, bálsamo que cicatriza los labios con llagas, fuego que guía a los mortales perdidos y cascada de oro para quienes buscan tesoros. Se destacan por encima de todo las propiedades sinestésicas de la sustancia, que hace confundir los colores con los sonidos y viceversa, y sus cualidades alquímicas y curativas.



Entrar en contacto con ella supone quedar sometido a su embriaguez: quien la ha probado alguna vez no podrá ya nunca abandonarla, porque no hay experiencia superior a la que ella otorga, dice Casal. Del Edén al que te conduce no es posible regresar.

El poema es un elogio a la morfina. Sin embargo, al final del mismo aparecen la muerte y el dulce Leteo. La imposibilidad del regreso es la imposibilidad del cambio, la permanencia en la eternidad elimina el tiempo, y con él, la vida. La sustancia conduce a Casal, como a Martí, a la paradoja de su propia existencia.

4.- José Asunción Silva y *Cápsulas*

El escritor colombiano José Asunción Silva (1865-1896) dejó patente en sus obras su postura ante la vida. Como Schopenhauer y Leopardi, sus dos grandes maestros, se debatió en el *spleen* de su siglo, se dedicó a buscar objetos suntuosos que vender en un negocio que acabó fracasando y sintió un hambre -así le dice un médico a su paciente en su poema *El mal del siglo*- que nunca pudo colmar. Tituló *Cápsulas* al poema siguiente:

El pobre Juan de Dios, tras de los éxtasis
del amor de Aniceta, fue infeliz.
Pasó tres meses de amarguras graves
y, tras lento sufrir,
se curó con copaiba y con las cápsulas
de sándalo Midy.

Enamorado luego de la histérica Luisa,
rubia sentimental,
se enflaqueció, se fue poniendo tísico
y al año y medio o más
se curó con bromuro y con las cápsulas
de éter de Clertán.

Luego, desencantado de la vida,
filósofo sutil,
a Leopardi leyó, y a Schopenhauer,
y en un rato de spleen
se curó para siempre con las cápsulas
de plomo de un fusil (Silva, 1997: 144)

De nuevo el poema acaba con la muerte y, en este caso, predice la del propio Silva. Las dos primeras estrofas se refieren a experiencias amorosas fracasadas que provocan un dolor en el alma de Juan de Dios así como enfermedades físicas. Para las segundas el protagonista toma sándalo y copaiba -sustancias que se utilizaban para enfermedades de transmisión sexual, como la blenorragia- y bromuro y éter -el primero era sedante y el segundo, excitante, se usaba también como estimulante para infecciones graves-. La

tristeza, el dolor del alma, sin embargo, queda pendiente para la última estrofa. Juan de Dios lee a Leopardi y a Schopenhauer y, vencido por la tristeza y el *spleen*, no encuentra otra solución que la de quitarse la vida.

El recurso a las drogas en este caso es un simulacro en vida del suicidio, verdadera curación. La copaiba, el sándalo, el bromuro, el éter y el fusil son paralelos en la composición. Los fármacos son los hitos de un camino que se dirige hacia la muerte voluntaria. Es ella la que cura de la vida. No hay otra salida. La angustia vence a la droga, el *spleen* se presenta como un destino ineludible para Silva; las drogas no frenan la tragedia.

5.- Rubén Darío y *El humo de la pipa*

El nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) nos dejó uno de los más bellos relatos de una experiencia drogada, *El humo de la pipa* (1888). En él nos narra las visiones que le provoca una droga en siete bocanadas distintas, antes de que la pipa se apague. El protagonista -la historia está contada en primera persona- inhala la sustancia y exhala el humo, y con cada exhalación su imaginación se proyecta en escenas sucesivas, siete en total. Rubén Darío nos está hablando de una fisiología sutil en la que el cuerpo y el alma aparecen unidos. Es el cuerpo quien inhala la sustancia que posee la pipa; ésta se mezcla con él y sale luego proyectando humo -en sentido material- e imágenes -en sentido espiritual-.

Las visiones no se suceden de manera independiente, sino que configuran una especie de recorrido iniciático cuya culminación corresponde a la quinta bocanada. En las anteriores, la imaginación del poeta se ha paseado por distintos lugares -el Oriente, una selva cerca del Rhin, un lago tropical lleno de islas, un gran laurel, la primavera- y se ha acercado a distintas mujeres -una muy blanca, otra rubia, de larga cabellera, una mujer morena, un montón de hadas-. El escritor va acariciando la felicidad y sintiendo cada vez más amor. Antes de culminarse cada escena, la bocanada se desvanece.

Entonces llega la quinta bocanada, momento culminante del cuento. El protagonista ve a las hadas, presididas por la reina Mab, reunidas en conciliábulo. Él está profanando una reunión casi sagrada y cuando las hadas se dan cuenta propone cada una un castigo. El peor posible, el que le impone el hada Fatalidad, es el de no ser amado nunca -si el peor castigo posible es el de no ser amado, el deseo fundamental de Darío debió de ser el amor-. Mab le regala un amuleto en el que pone: esperanza. Él sabe que en vida no será amado nunca, pero guarda la esperanza, tal vez, para después. Darío manifiesta así el sufrimiento fundamental de muchos de los autores modernistas: la conciencia de la separación y la búsqueda insatisfecha de la unidad.



Una vez acabada la reunión de hadas, empieza a cumplirse la sentencia, que el autor relata así:

Un látigo de oro me hostigaba, y una voz me decía: - ¡Anda! y sentía mucho amor, mucho amor, y no podía detenerme a calmar esa sed. Todo el bosque me hablaba. - Yo soy amada- me decía una palmera estremeciendo sus hojas. -Soy amada- me decía una tórtola en su nido.

- Soy amado- cantaba el ruiseñor. - Soy amado- rugía el tigre. Y todos los animales de la tierra y todos los peces del mar y todos los pájaros del aire repetían en coro a mis oídos: - ¡Soy amado!

Y la misma gran madre, la tierra fecunda y morena, me decía temblando bajo el beso del sol: - ¡Yo soy amada! Corría, volaba, y siempre con la insaciable sed. Y sonaba hiriendo la áurea huasca y repetía -¡Anda!- la siniestra voz. Y pasé por las ciudades. Y oía ruido de besos y suspiros. Todos, desde los ancianos a los niños, exclamaban: - ¡Soy amado! Y las desposadas me mostraban desde lejos sus ramas de azahares.

Y yo gritaba: -¡Tengo sed! Y el mundo era sordo.

Tan sólo me reanimaba llevando a mis labios el frío amuleto.

Y seguí, seguí...

La quinta bocanada se la había deshecho el viento (Darío, 2002: 191-192).

El *anima mundi* se manifiesta, como una chispa, en el amor del que cada ser de la creación participa. La realidad es en este cuento un tejido de amor, una unidad expresada en la diversidad de los seres. Todos son amados, salvo Darío. Él no. Es como si el escritor fuera una especie de brecha, un grito de dolor apasionado en una Modernidad que soñó las luces, la felicidad y la compartimentación de los seres en clasificaciones, enciclopedias y museos.

La sexta bocanada no aporta nada nuevo: el escritor siente el mismo látigo y sigue caminando. En la séptima el protagonista ve un hoyo cavado en la tierra y dentro un ataúd. ¿Su muerte? La visión drogada de Darío, intensificadora de sus sentimientos interiores, proyectados como imágenes antes de que Freud inventara el psicoanálisis, lo conduce a la paradoja de su propia existencia. El paraíso artificial al que acude no es una medicina para su vida, sino la revelación a la vez clara y fabulosa de su mayor preocupación: el descubrimiento hecho literatura de su mundo interior. Él quería, como un explorador de las profundidades, rescatar el alma de las cosas en el reencuentro con su alma individual. Intuyó la unidad amorosa de los seres de la creación, a pesar de su condena.

La esperanza queda perdida de los confines del relato. Sobrevive a Darío y trasciende su vida y también su muerte. Entonces la pipa se apaga y una voz lejana de mujer lo despierta. Las imágenes regresan a su órgano de proyección, el aliento se serena y el humo desaparece.

6.- Conclusiones

Hay un magma de angustia, de *spleen*, en las experiencias drogadas a las que hemos hecho referencia. El poeta Martí reconoce que su alma está enferma y que necesita una cura; Silva se hace eco de las frustraciones del amor y del desencanto de la vida. Darío se siente el único ser no amado del mundo. Julián del Casal habla de males que se curan y de dolor humano. Él también propone una solución, posibilitada por los nuevos descubrimientos farmacológicos y por las sustancias que los europeos dan a conocer después de sus viajes a Oriente. Los escritores acuden a las drogas buscando un remedio para sus cuerpos y también para sus almas -el dualismo materia-espíritu parece disolverse en estas composiciones-. Todos ellos reconocen que las sustancias intensifican sus percepciones, avivan sus sentimientos y expanden sus imaginaciones. Les ayudan, en definitiva, a explorar su universo interior.

¿Qué encuentran? Intuyen la unidad, la paradoja de sus vidas, la eternidad y la autodestrucción. *Eros* y *thanatos* se dan la mano en estos relatos. La vida es amor, dice Martí. En la cúspide de su visión, Darío escucha a los seres gritar que son amados. Luego los escritores regresan a su existencia concreta y el peso del siglo cae sobre ellos. Silva no lo soporta, Julián del Casal prefiere no verlo en *La canción de la morfina*. José Martí, que se decía un poeta sincero, y Rubén Darío, el gran genio, lo ven y lo escriben: la realidad es amor; la existencia concreta de ellos, separación y angustia.

Darío se trasciende a sí mismo con un amuleto y una palabra: esperanza. Y le abre así una ventana al *spleen* moderno.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDELAIRE, Charles (2008): *Pequeños Poemas en Prosa. Los Paraísos Artificiales*, ed. J. A. Millán, Madrid, Cátedra.
- CASAL, Julián del (1993): *Poesías completas y pequeños poemas en prosa en orden cronológico*, ed. E. Figueroa, Miami, Florida, Universal.
- CASTOLDI, Alberto (1994): *El texto drogado. Dos siglos de droga y literatura*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik.
- CONRAD, Joseph (1999): *El corazón de las tinieblas*, ed. A. Diéguez y A. Ballesteros, Madrid, Santillana.
- DARÍO, Rubén (1991): *Prosas profanas y otros poemas*, ed. I. M. Zuleta, Madrid, Castalia.
- _____ (2002): *Cuentos completos*, ed. E. Mejía, México, Fondo de Cultura Económica.
- DERRIDA, Jacques (1997): *La diseminación*, Madrid, Fundamentos.



- HERRERO GIL, Marta (2007): *El paraíso de los escritores ebrios. La literatura drogada española e hispanoamericana desde el Modernismo a la posmodernidad*, Madrid, Amargord.
- MARTÍ, José (1995): *Poesía completa*, ed. C. J. Morales, Madrid, Alianza.
- PAZ, Octavio (1981): *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Caracas, México, Seix Barral.
- PLANT, Sadie (2001): *Escrito con drogas*, Barcelona, Ediciones Destino.
- QUINCEY, Thomas de (2006): *Confesiones de un inglés comedor de opio*, ed. M. Teruel, Madrid, Cátedra.
- SILVA, José Asunción (2006): *Poesía. De sobremesa*, ed. R. Mataix, Madrid, Cátedra.
- _____ (1997): *Poesías*, ed. R. Oviedo, Madrid, Castalia.
- VIERA, Hugo M: *El viaje modernista: la iniciación narcótica de la literatura hispanoamericana en el fin de siglo*. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/viera.html> (6 de abril de 2008).

LA MISIÓN DEL POETA EN EL MODERNISMO A TRAVÉS DE *RENACIMIENTO* (1907): DEL VISIONARIO AL EDUCADOR DE SENSIBILIDADES

Inma Rodríguez Moranta
Universidad de Barcelona

Palabras clave: modernismo, *Renacimiento*, poeta, visionario, regeneración

—¡Oh, los jóvenes... notable entendimiento... cultura, sí, cierta cultura... estilo... más bien habilidad de palabra... melenas... ojos glaucos... princesas pálidas... manos liliales... virilidad escasa... carencia de ideales levantados, ¡naturalmente!... decadentismo... brisas exóticas... extravagancias verlenianas...

Con estas palabras, pronunciadas en abril de 1907 por Gregorio Martínez Sierra en una conferencia celebrada en el Ateneo de Madrid, el escritor trazó una caracterización humorística y paródica del juicio que merecían los jóvenes poetas bajo la malintencionada óptica de sus detractores. En el párrafo citado se reúnen los tópicos recurrentes en la crítica antimodernista: la apariencia y la indumentaria dandy, el sentimentalismo “afeminado”, la tendencia decadentista, la idolatría al adjetivo, la afición a un cosmopolitismo que amenazaba los férreos valores tradicionales y el prurito esteticista, considerado como una inmoral huida de los deberes patrióticos¹. En definitiva, la distorsionada imagen del poeta “torremarfileño” que, con su decidido culto a la Belleza, parecía desatender la función de reforma nacional, protagonizó el polémico debate entre la *gente vieja* y la *gente nueva*, que tanta tinta hizo correr en la prensa y revistas del Fin de Siglo. A la fijación de este perfil, dictado por las plumas más conservadoras de la época, contribuyeron en gran medida quienes, en años posteriores, trataron de oponer “Modernismo” y “Generación del 98”. De ahí que *esteticismo* y *preocupación nacional* fueran presentadas, durante algún tiempo, como posiciones monolíticas e incompatibles entre sí.

La conferencia con la que Martínez Sierra hizo frente a los ataques que recibía la *gente*

¹ Existe una amplia bibliografía sobre el fenómeno de la crítica antimodernista en España e Hispanoamérica. Únicamente remito a dos trabajos destacados sobre esta cuestión: “La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)” (Litvak, 1977) y “Reacciones antimodernistas en la España del Fin de Siglo” (Martínez Cachero, 1987).



nueva, se reprodujo al mes siguiente en *Renacimiento*² (“El madrigal nuevo”, II: 363-395), revista literaria que dirigía él mismo en aquellas fechas bajo el amparo de Juan Ramón Jiménez, cuyo apoyo y distinguido criterio fue crucial en la gestación y trayectoria de la revista, como demuestran los epistolarios cruzados³. La postura defensiva que motivó aquel discurso resulta todavía más comprensible si tenemos en cuenta que, en aquellas fechas, el modernismo estaba evolucionando hacia posturas más íntimas y sinceras, muy alejadas de los oropeles exóticos y del pesimismo finisecular. Recordemos que en 1907 ven la luz poemarios tan significativos como *Baladas de primavera* de Juan Ramón Jiménez, *Soledades. Galerías. Otros poemas* de Antonio Machado, *Poesías* de Unamuno, y el *Canto errante* de Rubén Darío. De esta floración lírica dio testimonio *Renacimiento*, revista que renunció por completo al tono militante y revolucionario, a la crítica amarga y al radicalismo que había caracterizado publicaciones anteriores como *Germinal*, *Juventud*, *Vida Nueva* o *Electra*. En realidad, las revistas nacidas en el umbral del novecientos —entre las que hay que destacar otras como *Vida moderna*, *Helios*, *La República de las Letras* o *La Lectura*— tendieron a promover el desinteresado cultivo de la belleza —en oposición al materialismo burgués— y la apertura a la cultura europea⁴.

Una cala en la revista *Renacimiento* nos permitirá recorrer el entramado de modelos teóricos, filosóficos y literarios, que articulan el credo de la revista. Tarea que contribuirá, modestamente, a subrayar la confluencia de pilares éticos y estéticos que motivan el quehacer del poeta en la época modernista.

Renacimiento se publicó mensualmente entre marzo y diciembre de 1907. Fueron diez números caracterizados por una extraordinaria calidad que incluía el esmero tipográfico —un diseño elegante y austero de inspiración juanramoniana— y el contenido estrictamente literario. Su selecta y amplia nómina de colaboradores aglutinó a las figuras consagradas de la nueva hora literaria —Rubén Darío, Miguel de Unamuno—, junto a lo más granado de la juventud: los hermanos Machado, Juan Ramón Jiménez, Francisco Villaespesa, Enrique Díez-Canedo, Cansinos Assens, etc. Contó, además, con el apoyo de conspicuas personalidades de la generación anterior como Pardo Bazán, Galdós y Menéndez Pelayo. Fue un ejemplo de eclecticismo y de heterogeneidad cultural, pues mostró un gran interés por el modernismo catalán, estrechó los lazos con el mundo hispanoamericano, y logró difundir

² *Renacimiento*, 10 números, marzo-diciembre de 1907. De ahora en adelante citaré por la edición facsímil (2002[1907]). Las siglas romanas indicarán el número de la revista al que pertenecen los textos citados.

³ Véase *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra* (Gullón, 1961) y *Epistolario I 1898-1916* (Jiménez, 2006).

⁴ Para este asunto es imprescindible acudir al excelente trabajo de Celma Valero (1991), formado por un estudio descriptivo sobre las revistas madrileñas más importantes en lo que va del Fin de Siglo hasta el año 1907 y unos índices que recogen, ordenadamente, todos los colaboradores y textos aparecidos en las revistas reseñadas.

un nutrido repertorio de literatura extranjera que daba fe de los influjos más determinantes en la poética modernista española, a través de traducciones de obras representativas del romanticismo norteamericano y del simbolismo europeo (latino y nórdico).

La revista se abre con un prólogo anónimo dirigido “Al lector” que, a grandes trazos, perfila el credo ético y estético que motiva su nacimiento. El texto revela de inmediato el nombre de uno de los “guías espirituales” de esta generación de jóvenes escritores⁵, el escocés Thomas Carlyle (1795-1881), a cuya obra acuden para explicar la “noble misión” de su empresa:

AL LECTOR

Pensando en explicarte sencillamente la misión, á nuestro parecer noble, de esta nueva revista, viénenme á la memoria estas palabras que Carlyle escribió también para ti:

“... ¿Adónde conduce todo esto, ó qué utilidad hay en ello?

En orden á llenar tu bolsillo ó á aumentar de algún modo tu poder digestivo, ¡oh lector! no conduce á nada, y no hay en ello ninguna utilidad; más bien al contrario, puesto que algo te cuesta. Sin embargo, si a través de esta puerta que no promete nada, Teufelsdröckh, y nosotros por su mediación, te hemos conducido al verdadero país de los sueños; y á través de la pantalla de las vestiduras, miras, aunque sólo sea un momento, la región de lo maravilloso, y ves y sientes que tu vida diaria está circundada de maravilla, y basada en la maravilla, y que hasta tus calzas y tus mantas son milagros... entonces has ganado más de lo que vale tu dinero, y debes agradecimiento á nuestro profesor...” (*Renacimiento*: I, 13).

La cita entrecomillada pertenece a *Sartor Resartus*⁶, obra de Carlyle que los escritores de *Renacimiento* conocieron, probablemente, gracias a la traducción española de Edmundo González-Blanco publicada en 1905 por Henrich y C^a (Carlyle, 1905), la misma casa editorial barcelonesa que en 1907 publicó la segunda versión española de *Los héroes*, (Carlyle, 1907)⁷. En el citado texto aparece el extravagante profesor Teufelsdröckh, un místico filósofo alemán que, a través de una peculiar “Filosofía de las Vestiduras” —anclada, en realidad, en el idealismo germánico—, pretende convencer a los hombres de su generación de que tras la indumentaria se esconde una realidad metafísica e ideal, que sólo el hombre “superior” logra descubrir. El filósofo insiste en que la lógica y la especulación de poco sirven para escapar de los angustiosos dilemas espirituales, que sólo la Poesía logra aliviar; tesis que deriva en el rechazo del criterio utilitarista que mide el valor de la literatura en función de su uso y consumo, y que concibe la obra artística como

5 En la clásica obra *Modernismo frente a noventayocho*, Guillermo Díaz-Plaja (1966: 16-18) dedica un capítulo al magisterio que ejercieron Ibsen y Carlyle en los escritores españoles de la época.

6 Podemos encontrar esta cita en el capítulo IX de *Sartor Resartus* (Carlyle, 1976: 282). Fue compuesta entre 1830 y 1831 y publicada entre 1833 y 1834 en forma de serial por el *Fraser's Magazine*. En aquel momento tuvo una fría acogida y su alcance se vio reducido a pequeños círculos intelectuales, por lo que no se editó en libro hasta 1836 (en América) y 1838 (en Inglaterra).

7 La primera versión castellana de *Los héroes* probablemente fue la de Julián G. Orbón, publicada en Madrid por el editor Manuel Fernández y Lasanta (Carlyle, 1893). Los poetas de *Renacimiento* pudieron conocer, no obstante, la edición barcelonesa de Henrich y C, traducida por Pedro Umbert (Carlyle, 1907), versión que ha sido reeditada en sucesivas ocasiones.



un mero producto del que cabe esperar un beneficio material. Gracias a que el poeta ve a través de la “pantalla de las vestiduras” y capta los elementos de la cotidiana realidad como *símbolos* de otros elementos trascendentes, el lector obtiene algo mucho más valioso que el puñado de monedas que le ha costado el libro: consigue un beneficio *espiritual*. Traspasada la mediocridad del mundo físico, el lector puede ingresar en “la región de lo maravilloso” y advertir que, en efecto, el mundo, la vida, incluso los objetos más cotidianos, constituyen un verdadero *milagro*. Ese hombre “superior”, dotado de una visión y una sensibilidad privilegiada, se convirtió en el protagonista de la obra más emblemática de Carlyle, *Los héroes*, donde el escritor expuso las condiciones necesarias para pertenecer a la categoría heroica. La primera de ellas era, precisamente, la capacidad de *ver* la realidad física en su globalidad, de entender cada uno de sus elementos divisibles como símbolos de otros ideales⁸. El visionario ha de revelar esa realidad trascendente, cual profeta, al resto de los hombres que viven privados de tan elevado conocimiento:

Quien quiera haya olvidado este divino misterio, el *Vate*, bien profeta o poeta ha penetrado dentro de él; es un hombre enviado acá abajo para hacérselo conocer con impresión más fuerte. Ese es siempre su mensaje; tiene el deber de revelárnoslo, ese sagrado misterio en presencia del cual, él, más que otro alguno, vive siempre. Mientras otros lo olvidan, él lo ve y lo conoce; pudiéramos decir que él ha sido obligado a conocerlo; a vivir en él sin previo consentimiento, ligado a él de necesidad (Carlyle, 1907: I, 190).

Dicho requisito, según el escritor escocés, debe poseer el *poeta*, uno de los seis “héroes” que presenta en su libro:

Al poeta, como a todos los demás, le decimos, en primer lugar y sobre todas las cosas: *ved*. ¡Si no podéis hacerlo, si no podéis ver, no hay para qué seguir barajando consonantes, ni concertando sensiblerías, ni llamándose poeta; porque en estas condiciones no hay esperanza para vosotros, hermanos (Carlyle, 1907: I, 190).

Veamos ahora como el concepto carlyliano se integra en el prólogo inaugural de *Renacimiento*:

[...] Con Carlyle, el británico soñador silencioso, nosotros, meridionales soñadores, creemos en la maravilla inmortal, y, con los ojos maravillados, vemos, vibrando por la emoción y la ilusión, bajo el cielo, sobre la tierra, maravillas grandes; porque tú, a veces, pasas indiferente por un sendero, ante una flor, bajo una estrella, junto a una fuente; porque oyes y no escuchas una voz, una música, una risa, una lágrima, hemos querido á golpe de prosa y verso líricos, abrirte los ojos y el corazón.

Somos los poetas, los privilegiados, los que sabemos el secreto de las palabras y de los corazones

⁸ En su Prólogo a *Los héroes* (Carlyle, 1893: 15) Castelar ofrecía una acertada interpretación de esta idea: “No se aman los detalles, los fragmentos de verdades y de cosas; para conocerlas amándolas, es necesario verlas enteras, vivas, en el enlace orgánico con toda la realidad, y esto sólo se consigue a partir de una idea unitaria, un concepto del mundo, mejor, una visión, una intuición, una creencia, y nótese que esta es la primera cualidad que Carlyle exige a sus *héroes*; el gran hombre, sea *dios*, sea profeta, sea sacerdote, sea poeta, sea literato, sea rey o capitán, lo primero que necesita es la presencia real de la verdad del mundo en su conciencia; no dudar, no vacilar, no presumir; ver, tocar, sentir la realidad de su ideal: para mover a una gran masa humana, para imprimir huella en el mundo, hay que tomar en serio la vida, hay que darle la importancia capital, suprema, que tiene; sin esto, no hay hombre para Carlyle, no hay grande hombre, no hay genio”.

(*Renacimiento*: I, 13-14).

El poeta modernista aparece, pues, dotado de una clarividencia que le permite desentrañar la significación oculta de cada elemento de la realidad física, por minúsculo que sea. Manifiestan, de este modo, su adhesión al idealismo defendido en *Sartor Resartus* (“creemos en la maravilla inmortal”) y al concepto del poeta como *visionario* destinado a revelar los secretos de la existencia y del universo, concepto ampliamente difundido en el romanticismo, en la obra de William Blake o de Novalis, por ejemplo. Recordemos que, en el curso sobre el modernismo impartido en Puerto Rico, Juan Ramón Jiménez aludió a la poética de Shelley⁹ para explicar la noción romántica del poeta presente en la literatura modernista:

También Shelley dice que los poetas son los propulsores del universo. Donde empieza la filosofía termina la poesía. Si el poeta es un clarividente, ve antes que los demás. Por eso se le discute y se le ataca. [El] poeta [es un] inventor hacia el futuro. [...] Un inventor es un tío raro, extraño (Jiménez, 1999: 91).

Los escritores de *Renacimiento* definen la misión del poeta en términos similares: “El poeta tiene la visión directa e introspectiva de la vida y una supervisión que va más allá de lo que está sujeto a las leyes del general conocimiento”, afirma Rubén Darío en una autosemblanza publicada en la revista (VIII: 977). Para Eduardo Marquina, las poesías de Joan Maragall “no son la realidad, sino el espíritu de la realidad”, y añade: “Su canción de las cosas es una continua resurrección, un admirable desvelamiento de las cosas” (*Renacimiento*: II, 259). El poeta-vate, a merced de una gracia divina, puede descifrar los ignotos misterios, y su sola existencia muestra el progreso de la civilización, asegura Rafael Urbano en una conferencia sobre las polémicas *Poesías* (1907) de Miguel de Unamuno, reproducida en *Renacimiento* bajo el título “El cardo silvestre (La teoría mística del poeta)”:

El poeta es algo así como un revelador y como una boca escogida para la publicación del bien. El poeta es así, y no puede ser de otra manera en los pueblos y países más avanzados. Al revés de cuanto se ha venido sospechando hasta el presente, el poeta, el vate, como el adivino, como el profeta, no es el producto de los pueblos en su estado de ignorancia y de barbarie, sino la prueba más evidente de la intervención divina en los pueblos más avanzados y cultos (*Renacimiento*, V: 594).

Urbano distingue la poesía *corpórea* —propia de épocas incivilizadas y salvajes— de la poesía *espiritual* —nacida de las sociedades cultas, de cuya transmisión es responsable

⁹ La influencia de la poética de Shelley en la concepción mesiánica del poeta que pervive en el modernismo y, aunque no explícitamente, está presente en nuestra revista, es incuestionable. A pesar de que en *Renacimiento* no aparezca ningún texto de este poeta, aunque sí alusiones, nos consta que Martínez Sierra quiso publicar la *Poética* de Shelley en el primer número de *Renacimiento*. Gullón (1961: 50) recoge una carta que el director de *Renacimiento* escribió a Juan Ramón Jiménez anunciándole un borrador del Sumario del número I, en el que debían figurar entre otros, “una traducción de Shelley que ha hecho y firma Benavente”.



el poeta “escogido” por los dioses. La naturaleza trascendente de esta segunda clase de poesía, que el crítico define como una “revelación del espíritu”, le permite justificar los defectos formales de la poesía unamuniana. Urbano se muestra convencido de que los versos del rector de Salamanca pertenecen a esa poesía *espiritual* que no necesita sujetarse a rígidos moldes, puesto que “lo divino no tiene un metro, no puede leerse ajustándolo a una medida humana, como no tiene medida sino ritmo, alma, las grandes revelaciones de la ciencia que están por encima de las mejores falsificaciones del espíritu” (p. 605).

Con motivo de una nota crítica sobre Santiago Rusiñol, Andrés González-Blanco enlaza la dimensión mesiánica del poeta a las creencias ocultistas¹⁰. El escritor asturiano elogia la capacidad sugerente de la obra del pintor catalán que, a partir de lo real, sugiere “la existencia de una ultra-realidad que permanece envuelta en las sombras!...”, y llama la atención sobre el halo sobrenatural que envuelve su arte: “Detrás de lo físico descubre siempre lo psíquico, y aun detrás de lo psíquico vislumbra una región de misterio que podría designar con el adjetivo de *metapsíquica*, que psicólogos tan autorizados como Carlos Richet y ocultistas de la altura de Julio Bois han adoptado”. (*Renacimiento*: VI, 781-82). Estamos, pues, ante el germen romántico de la poética simbolista. Simbolismo y romanticismo coinciden en el interés por descubrir el *alma* de las cosas, las “correspondencias” entre el mundo exterior y el mundo interior que dan título al famoso soneto de Baudelaire; el idealismo fue, dicho sea de paso, un elemento común a las nuevas concepciones artísticas.

Con su apasionado culto a la Belleza —principio que recogen de *Helios* (O’ Riordan, 1970)¹¹— los poetas de *Renacimiento* aspiran a conmovier y regenerar el espíritu de una sociedad aletargada y empobrecida espiritualmente: “porque tú, a veces, pasas indiferente por un sendero, ante una flor [...] hemos querido a golpe de prosa y verso líricos, abrirte los ojos y el corazón”, hemos leído en el manifiesto fundacional. Por eso la intención esteticista de su poética no responde, exactamente, al lema parnasiano del *arte por el arte*. En primer lugar, la importancia que otorgan al componente emocional y sentimental no es compatible con la marmórea poesía defendida por Leconte de Lisle. No podemos pasar por alto que Juan Ramón escriba en la “Autocrítica” publicada en la revista: “Odio el palacio frío de los parnasianos. Que la frase esté tocada de alma, que evoque sangre, o lágrima, o sonrisa” (*Renacimiento*: VIII, 1008). Pero, sobre todo, no se identificaron con la figura del

¹⁰ Véase el capítulo “Orfismo y modernismo” contenido en *Direcciones del modernismo* (Gullón, 1990: 97-106).

¹¹ En *El modernismo visto por los modernistas* Ricardo Gullón (1980: 74) recoge el texto fundacional de *Helios*, firmado por Pedro González Blanco, Juan R. Jiménez, G. Martínez Sierra, C. Navarro Lamarca y R. Pérez de Ayala, que expone un programa de renovación literaria basado en el mismo principio que alentará, en 1907, la creación de *Renacimiento*: “Y henos aquí, paladines de nuestra muy amada Belleza, prontos a reñir cien batallas de verbo y de espíritu [...] Pretende la que hoy nace —humilde, pero no desvalida, que ha de valerla nuestro amor— cortarse únicamente a medida y gusto de la Belleza”.

poeta inaccesible y recluso en su templo artístico porque en ellos palpaba el deseo de “educar” la sensibilidad de los lectores a través de la poesía. En *La novela de un literato* Cansinos Assens recrea un episodio muy significativo donde atribuye a Gregorio Martínez Sierra estas palabras:

hay que insistir..., imponerse. No podemos seguir tampoco aislados... Hay que salir de la torre de marfil [...] Hay que ir al público, hay que demostrarle a la gente que los modernistas no somos como nos pinta el *Madrid Cómico*, unos melencidos estafalarios y grotescos... Que eso de modernistas es un mote que ellos han inventado [...] Sí, hay que ir al público..., necesitamos que nos lea la gente... No podemos seguir escribiendo para leernos los unos a los otros [...] Yo quisiera llevar la Poesía, como los sacerdotes llevan la Sagrada Forma, hasta las porterías y las boardillas... Hay que organizar el apostolado de la buena literatura... (Cansinos Assens, 2005: 184-185).

El afán de poner en marcha un “apostolado” que acerque la Poesía a todos los ámbitos de la vida pública y demuestre la seriedad de la nueva estética reaparece en el prólogo de la revista que nos ocupa. Aunque *Renacimiento* da cabida a todos los géneros literarios, está dedicada de una manera especial a la poesía, a la difusión de un lirismo regenerador. Cabe señalar que el lirismo no sólo está presente en el género poético, impregna también la prosa, el teatro y la crítica literaria, de acuerdo con la tendencia que dominaría en el siglo XX: un “lirismo no de la letra, sino del espíritu”, formuló Pedro Salinas¹². La madurez, la serenidad y la individualidad que, en el año siete, han conseguido algunos de los jóvenes poetas, les permite proclamar:

ya no andamos á tientas, porque cada uno ha encontrado su camino y va por él serenamente, poseedor de su alma, en busca de la perfección, mas no tenemos torre de marfil —era pequeña y pálida para el anhelo de nuestro soñar—, el mundo es nuestra torre, y todo el color nuestro color.

Ya ves si has de ganar, viniendo en nuestra compañía. Respondemos de la belleza de todas las palabras que desde estas páginas se te han de decir; respondemos de la sinceridad de todo este florecimiento romántico; sabe que has de escuchar, si nos escuchas, las mejores canciones de la España actual, porque somos, y bien lo sabes tú, á pesar de tu leve mohín desdeñoso, los que vivimos ¡vivimos! para la belleza, y no hacemos mercado de ella, ni aun por la disculpable cobardía del amor á la gloria [...] (*Renacimiento*: I, 14).

El rechazo explícito a la torre de marfil y la afirmación de su individualidad pone en tela de juicio las sátiras antimodernistas y les desvincula de los temidos marbetes y rótulos, “porque cada uno ha encontrado su camino y va por él serenamente, poseedor de su alma, en busca de la perfección”. La adoración a la Belleza y la voluntad de demostrar el resurgir de la poesía española quedan trascendidas, en realidad, por el deseo de hacerla extensiva en un ejercicio de fraternal generosidad¹³. Por eso, del que consideran un digno principio

12 “Para mí el signo del siglo XX es el signo lírico; los autores más importantes de ese período adoptan una actitud de lirismo radical al tratar los temas literarios. Ese lirismo básico, esencial (lirismo no de la letra, sino del espíritu), se manifiesta en variadas formas, a veces en las menos esperadas, y él es el que vierte sobre novela, ensayo, teatro, esa ardiente tonalidad poética que percibimos en la mayoría de las obras importantes de nuestros días” (Salinas, 1985: 34-35).

13 Nos consta que el desdén de la *torre de marfil* y la voluntad de educar a través de la Poesía, revelada a



estético, se deriva otro ético. Con acierto, resume Celma Valero, “la revista, pues, se propone sensibilizar al público, a través de la poesía” (1991: 109).

La fuerza espiritual atribuida a la *poesía* queda muy bien ilustrada en la pieza teatral *Cigales i formigues* de Santiago Rusiñol, traducida al castellano para el primer número de la revista. Las cigarras, que encarnan a hombres de letras —con nombres tan reveladores como Coplas, Miserias, Fantasías o Lamentos—, se mueren de hambre; pero, a cambio, la *poesía* les proporciona un patrimonio inagotable de espiritualidad y belleza. Las hormigas, cosechadoras y prosaicas, desprecian a los poetas excepto cuando la sequía amenaza sus campos y precisan sus oraciones para invocar a la lluvia. Las cigarras instan a los hombres-prosa a “despertar” y tener “fe en la poesía”, pues es lo único que proveerá “calor al alma”, la que “benedicirá la alegría” y “endulzará la tristeza” (*Renacimiento*: I, 38). Más allá del tono didáctico y el rechazo a los valores burgueses, la obra transmite dos principios que debemos tener en cuenta: 1. La exaltación de la poesía entendida como “bálsamo” espiritual; 2. La reivindicación de la dignidad del *trabajo* poético, puesta en boca de Lamentos:

LAMENTOS.- Calla, Coplas. No sólo trabaja el que siembra y el que siega y el que recoge: también trabajamos nosotros, y tanto como ellos, y aun puede ser más que ellos, que no siempre el trabajar es remover la materia. También lo es adormecerse entre sueños, y tener sueños por los demás, que en la guerra más lleva á la victoria el pobre tambor que toca que el soldado que lucha (*Renacimiento*: I, 20).

La consideración del ejercicio poético como un *trabajo* absolutamente digno y necesario para la regeneración del país fue un principio que caracterizó a aquella generación de escritores amparados por las doctrinas krausistas¹⁴. Contra la opinión extendida, sobre todo a raíz del 98, de que la juventud debía intervenir en la vida pública desde la acción combativa y el compromiso ideológico, Martínez Sierra asegura que la *gente nueva* manifiesta su energía y vitalidad mediante el trabajo bien hecho, logrado gracias a la serenidad y a los vigorosos ideales que lo alientan. En un artículo publicado en *Alma española* bajo el título “Nueva generación” el escritor madrileño ensalzó el trabajo artístico —silencioso y desinteresado— de los jóvenes poetas, que juzgaba imprescindible para el progreso

unos pocos “elegidos”, fue una preocupación presente —aproximadamente en aquellas mismas fechas— en otros colaboradores de *Renacimiento*. Es el caso de Andrés González-Blanco, de quien Martínez Cachero (1963: 45-46) afirma: “entre la torre de marfil (Arte por el Arte) y la actitud utilitaria (Arte para algo, para alguien) nuestro autor se decide por lo último; el *Llamamiento a los intelectuales* [publicado en el núm. 1 de la revista *Prometeo*] contiene afirmaciones como las dos siguientes: ‘la leyenda de la torre de marfil debe ir desapareciendo de entre nosotros’, ‘el literato no debe ser un hombre al margen de la vida. En nuestros tiempos, menos que nunca.’”

14 Domínguez Sío hace referencia a esta idea en su estudio sobre *La Institución Libre de Enseñanza y Juan Ramón Jiménez*: “En la Institución se vivía la idea de que todos los trabajos intelectuales y manuales tenían la misma dignidad, la diferencia estribaba en el modo de hacerlo, bien o mal, con amor o con descuido. El que sabe más, el intelectual, tiene más responsabilidad de servicio a los demás, ésta es la sola diferencia” (Domínguez Sío, 1991: 1018).

espiritual de la sociedad:

¿Labor inútil? ¿Actividad estéril? Bondadosamente hay quien los amonesta: ¡Trabajad por la vida! Yo sé que para ellos la vida es la belleza, y que son sus versos y sus prosas la única razón de su vivir. Y sé también que no es su esfuerzo inútil: en todo pueblo son los ideales de belleza sustentados por unos pocos; el granito de sal que asegura la persistencia de la civilización [...] No creo yo que entre los pensadores de buena fe haya quien juzgue todavía que la literatura no es trabajo [...] Esta nueva generación produce, luego trabaja. El trabajo es santo siempre que no se emplee para logros infames o rastreros, y en esto, ¿quién podrá acusar a los jóvenes? [...] cuando precisamente estos recién venidos son la generación primera, sí, la primera que no aprovecha el arte para fines interesados, ni para la política ni para el periodismo, como todos hicieron antes que ella; la única que para darse á conocer no hace arma del escándalo, ni de la mordacidad, ni de la sátira personal ó agria; que espera en paz y no se revuelve ni contra la injusticia ni contra el mal querer; que oye decir “no existes” y trabaja, y “eres impotente” y sigue trabajando, y “no tienes espíritu ni nervio” y trabaja más; y siempre calla y nunca protesta, no por desdén, ni por cobardía, sino porque se acoge —á pesar de su decantado *lialismo*— á la sabiduría irrefutable de aquel rancio refrán castellano que dice: “Obras son amores” [...] (*Alma española*, 1904: IX, 15).

E insiste en una carta dirigida a Juan Ramón Jiménez con motivo de la gestación de *Renacimiento*: “Verdaderamente el trabajo constante en una revista seria y *única* como la que hemos de hacer, será la imposición definitiva de nuestro lirismo” (Gullón, 1961: 46). Por su parte, Juan Ramón Jiménez, en una reseña del poemario *La casa de la primavera* de Martínez Sierra, empleó el símil del jardinero-poeta para celebrar la constancia y el “trabajo amable y cotidiano” que dignifica el quehacer de su amigo: “¡Dulce jardinero que vas todas las mañanas a tus lirios! Y no comprenden que el hacer versos de la belleza es como cultivar diariamente un jardín [...]” (*Renacimiento*: X, 1332).

Es sabido que el programa krausista sostuvo la importancia de educar el *gusto* y la *sensibilidad* del pueblo¹⁵; de ahí que los fundadores de la Institución Libre de Enseñanza reclamaran la función pedagógica del Arte y de la Poesía. Es conveniente recordar que, durante un tiempo, en el marco del krausismo, la lírica fue considerada el género literario de más categoría. Dado que la poesía apela a los ideales del individuo, motiva el embellecimiento subjetivo de la realidad, y permite expresar nuestras aspiraciones hacia lo bello, lo bueno y lo verdadero, era el más adecuado para las épocas históricas de crisis. En “Consideraciones sobre el Arte y la Poesía” Urbano González Serrano expresó esta idea¹⁶:

La *Lírica* como poesía en la cual predomina la personalidad humana, como obra que aspira a idealizar lo real y a embellecer todo objeto, es el género más adecuado a nuestros tiempos, pues en él la creación [...] bebe sus inspiraciones en fuentes imperecederas, en los elementos fijos que constituyen la savia de la humana naturaleza [...] Necesita más que nunca hoy el espíritu humano

15 En “Sobre la educación artística de nuestro pueblo”, Giner de los Ríos (1933: XII, 57-58): “Uno de los rasgos más salientes de la reforma que hoy experimenta la educación en todas partes es el desarrollo del elemento artístico [...] Pero aun dejando aparte estas aplicaciones para mejorar nuestra industria, hay una esfera más llana y general: la de la educación del gusto. No hace mucho que en Manchester llamaba la atención un profesor ilustre sobre el valor que para la cultura de la gran masa del pueblo tiene la educación del sentimiento estético”.

16 Véase, además, el texto de Francisco Giner de los Ríos, “Del género de poesía más propio de nuestro siglo” (Giner de los Ríos, 1969: 41-77).



afirmar su propia realidad, como puerto de refugio desde el cual se puede proceder a la reconstrucción de las ruinas que nos ha legado un siglo de fría crítica y de análisis indiferente (López-Morillas, 1990: 202).

Los jóvenes poetas confiaron en una reconstrucción nacional que partiera del *interior*; en una regeneración de los *ideales* que un dogmático positivismo había eclipsado: sólo después de la regeneración *espiritual* podría llegarse a la regeneración *nacional*. Así pues, podemos admitir que, tras rechazar el proyecto de cambiar la sociedad a través de la acción política, se sumaron al propósito institucionista de cambiar a los hombres apelando a su sensibilidad¹⁷. El juanramoniano afán de unir ética y estética incluye, recordemos, el concepto mesiánico del poeta —asumido como “aristócrata de la sensibilidad”— y un firme convencimiento sobre la función educadora y moral de la poesía¹⁸.

En el albor del novecientos la *gente nueva* encauzó la conciencia de crisis y decadencia finisecular en un sentido de cambio y de renacimiento, para el que era necesario abrir las fronteras hispánicas y librarse de etiquetas. La consideración de la lírica como instrumento moral aplicable a fines éticos, unida al reconocimiento de las concordancias entre románticos, krausistas y modernistas, hace posible, una vez más, la conciliación e interrelación entre *regeneracionismo* y *esteticismo*, actitudes antiguamente enfrentadas.

La revista *Renacimiento* no sólo fue, pues, un “bello invernadero para estas criaturas modernistas” (Domingo Paniagua, 1964: 153), sino un espacio que permitió al poeta difundir el renacer de la lírica española, reivindicar la dignidad de su quehacer estético y, sobre todo, poner en práctica la hermosa consigna gineriana: regenerar el espíritu del pueblo a través de la belleza.

17 Para referirse a estos escritores el profesor Richard Cardwell empleó el afortunado sintagma “Una hermandad de trabajadores espirituales”, en un trabajo del que transcribo la siguiente reflexión: “es importante que reconozcamos que una parte del grupo (lo que la crítica se empeña en llamar ‘modernistas’), poco a poco, no sólo descartó los rasgos psicológicos de un arte decorativo a la par que intensamente melancólico, sino todo el grupo descartó finalmente las posibilidades de un cambio político para ofrecer una posible restauración espiritual por medio del arte (mayormente la literatura) y el trabajo (‘el arte de vivir’). El grupo intelectual, los verdaderos modernistas, se concibió como un grupo élite, concepto que se arraigó en la visión romántica del artista y el papel mesiánico krausista del hombre evolucionado” (Cardwell, 1993: 166).

18 En el “El trabajo gustoso”, recogido en el volumen *Política poética*, Juan Ramón Jiménez afirma: “Levantando la poesía del pueblo se habrá diseminado la mejor semilla social política (...) Porque la verdadera poesía lleva siempre en sí la justicia, y un político debe ser siempre un hombre justo, un poeta; y su política, justicia y poesía (...) Todos debemos ayudar al político en esa inmensa obra de poner la poesía al alcance de todas las manos, compañeras necesarias del trabajo”(JIMÉNEZ, 1982: 32-33).

BIBLIOGRAFÍA

- Alma española* (1978 [1903-1904]), 23 números, edición facsímil, Patricia O’Riordan (ed.), Madrid, Turner.
- CANSINOS ASSENS, Rafael (2005): *La novela de un literato*, vol. 1, Madrid, Alianza Editorial.
- CARDWELL, Richard (1993): “Una hermandad de trabajadores espirituales’: los discursos de poder del modernismo en España”, en *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*, Richard A. Cardwell y Bernard Mc Guirck (eds.), Estados Unidos, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 165-198
- CARLYLE, Thomas (1893): *Los héroes. El culto a los héroes y lo heroico en la historia*, Julián G. Orbón (trad.), Emilio Castelar (pról.) y Clarín (introd.), 2 vols., Madrid, Manuel Fernández y Lasanta, editor.
- _____ (1905): *Sartor Resartus. Vida y opiniones de Herr Teufelsdröckh*, 2 vols., Edmundo González Blanco (trad.), Barcelona, Imprenta de Henrich y C^a.
- _____ (1907): *Los Héroes. El culto a los héroes y lo heroico en la historia*, Pedro Umbert (ed.), 2 vols., Barcelona, Imprenta de Henrich y C^a.
- CELMA VALERO, M^a Pilar (1991): *Literatura y Periodismo en las Revistas del Fin de Siglo. Estudio e índices (1888 – 1907)*, Madrid, Júcar.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1966): *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Madrid, Espasa-Calpe.
- DOMÍNGUEZ SÍO, M^a Jesús (1991): *La Institución Libre de Enseñanza y Juan Ramón Jiménez*, 2 vols., Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.
- GINER DE LOS RÍOS, Francisco (1933): *Obras completas de Francisco Giner de los Ríos. Educación y Enseñanza*, tomo XII, Madrid, Espasa Calpe.
- _____ (1969): *Ensayos*, Juan López Morillas (ed.), Madrid, Alianza Editorial.
- GULLÓN, Ricardo (1961): *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra*, Puerto Rico, Ediciones De La Torre.
- _____ (1980): *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Labor.
- _____ (1990): *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza Editorial.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1982): *Política poética*, Germán Bleiberg (ed.), Madrid, Alianza Editorial.
- _____ (1999): *El modernismo. Apuntes de un curso (1953)*, Jorge Urrutia (ed.), Madrid, Visor.



- _____ (2006): *Epistolario I 1898-1916*, Alfonso Alegre Heitzmann (ed.), Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- LITVAK, Lily (1977): “La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910), en *Hispanic Review*, núm. 45, vol. IV, pp. 397-412.
- LÓPEZ MORILLAS, Juan (1990): *Krausismo: Estética y Literatura*, Barcelona, Lumen.
- MARTÍNEZ CACHERO, José M^a (1963): *Andrés González Blanco: Una vida para la literatura*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos.
- _____ (1987): “Reacciones antimodernistas en la España de Fin de Siglo”, en *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas*, Córdoba, Diputación Provincial, pp. 125-142.
- O’ RIORDAN, Patricia (1970): “*Helios*, revista del modernismo (1903-1904)”, en *Ábaco. Estudios sobre literatura española*, Madrid, Castalia, pp. 57-150.
- PANIAGUA, Domingo (1964): *Revistas culturales contemporáneas I (1897-1912). De “Germinal” a “Prometeo”*, Madrid, Punta Europa.
- Renacimiento*, (2002 [1907]), 10 números, edición facsímil, Luis Montero (pról.), 2 tomos, Sevilla, Editorial Renacimiento.

LA ESCRITURA AMBIGUA

Susana Arroyo Redondo
Universidad de Alcalá

Palabras Clave: Autoficción, Autobiografía, Novela autobiográfica, Ensayo.

1.- ¿Soy conferencia o novela?

Para introducir el tema de este panel - “Aproximaciones teóricas a la relación realidad-literatura en los géneros literarios”- señalaré que aquí me interesaré por las relaciones entre la realidad autobiográfica y los géneros de la novela, la autobiografía y el ensayo. En este sentido, tal vez lo más interesante sea comenzar con una pertinente reflexión sobre cómo los diferentes géneros literarios se acercan a la realidad. Para ello, empezaré citando a Javier Marías, quien, es sin duda el escritor español más preocupado por cómo puede un escritor reelaborar el material autobiográfico con el que luego creará su narración. Según el propio Marías expuso en su artículo “Autobiografía y ficción” (1993: 74), él considera que el escritor cuenta con tres posibilidades a la hora de trasladar sus vivencias a la literatura: transformar su autobiografía en ficción y crear una novela; acudir al género de las memorias; o bien recurrir a una tercera vía intermedia sin nombre específico pero del que obras como *El sobrino de Wittgenstein* de Thomas Bernhard o *Historia de un idiota contada por él mismo* de Félix de Azúa serían un buen ejemplo.

La operación llevada a cabo tanto por Bernhard como por Azúa consiste, a mi modo de ver, en lo siguiente: el autor presenta su obra como obra de ficción, o al menos no indica que no lo sea; es decir, en ningún momento se dice o se advierte que se trate de un texto autobiográfico [...]. Sin embargo, la obra en cuestión tiene todo el *aspecto* de una confesión, y además el narrador recuerda claramente al autor [...]. El resultado de ese malabarismo es de una ambigüedad tan asombrosa que las sospechas del lector oscilan de continuo entre dos polos o tendencias opuestas, sin que pueda decidirse por ninguna de ellas.

Marías opina que esta última opción puede llegar a ser la más interesante, pues según



él, tanto las novelas autobiográficas como las memorias sólo son intentos de dignificar el plano relato de una vida ordinaria —a través del prestigio del género novelístico en el primer caso, y través de la excelencia formal en el segundo. Por todo ello, al final de este breve artículo escrito originalmente en 1987, Marías se compromete a investigar esta tercera opción todavía sin nombre.

Así pues, en todo caso, ¿cuál de estas tres formas puede ser la más oportuna para reflejar las relaciones entre realidad autobiográfica y ficción? ¿Cómo funciona esa forma de escritura intermedia de la que habla Marías?

2.- Conceptos en liza: ficción, novela, dicción, autobiografía

Un tipo de escritura que se presenta como una ficción aunque tenga aspecto de ser una autobiografía, está uniendo dos géneros que ocupan espacios literarios inversos (novela y autobiografía) con unas implicaciones que voy a analizar ahora. Pero antes, conviene situar brevemente en el campo literario varios conceptos importantes: ficción, novela, dicción, autobiografía.

Como Gérard Genette señalara en *Fiction et diction* (1991), el vasto campo de la literatura se compone tanto de obras de «ficción» —entre ellas, la novela— como de obras referenciales, de no-ficción o, a falta de un nombre mejor, de «dicción» —entre ellas, la autobiografía y también el ensayo. La ficción, al caracterizarse por su uso de temas imaginarios, ha sido tradicionalmente entendida como el auténtico corazón de la literatura; por el contrario, las obras de no-ficción, al ser estrictamente referenciales, dependen de sus artificios formales para entrar en el canon literario de cada época. Es decir, mientras que la novela, género canónico de la ficción, se situaría en el corazón de la literatura, la autobiografía y también el ensayo quedarían relegados a una esquina de la que cualquier cambio en los gustos estéticos parece poder arrojlarla:

<i>Régimen</i>	<i>Constitutivo</i>	<i>Condicional</i>
<i>Criterio Temático</i>	FICCIÓN	DICCIÓN
<i>Remático</i>	POESÍA	PROSA

Además, ambos campos literarios están también sujetas a procesos de emisión y recepción opuestos: la ficción, que aspira a ser verosímil, demanda a su lector que suspenda su incredulidad durante la lectura; pero la no-ficción, que se afana por ganarse el crédito de documento de época, propone a su audiencia un pacto de lectura mediante el cual se

sobreentiende que el autor trata de ser lo más sincero posible¹. Es decir, entre la ficción y la no-ficción no sólo median diferencias temáticas, formales y pragmáticas, sino incluso ontológicas.

3.- Las travesuras de la posmodernidad

Todas estas categorías tan bien definidas, parecen haberse fundido y mezclado en la época de la posmodernidad. En consonancia con la actual exaltación de los valores subjetivos que ampara fenómenos de exhibición personal como los *blogs* o los *reality shows*, la literatura también ha buscado caminos para el desarrollo del “yo” pero alejados de los tópicos convencionales. El género autobiográfico ha emprendido también una búsqueda de nuevas formas expresivas tal vez menos comprometidas socialmente y más centradas en las experiencias individuales. En este sentido, la influencia de la novela sobre la autobiografía - algo que aparentemente debería haber socavado la verosimilitud de este género-, ha enriquecido esta forma de escritura con multitud de recursos narrativos promotores de la subjetividad: por ejemplo, la ruptura cronológica, el monólogo interior, el relato heterodiegético o la polifonía.

Otra característica propia de la posmodernidad y relacionada con la fusión de géneros literarios es el actual rechazo a los modelos autobiográficos convencionales decimonónicos a causa de la tan denunciada y cada vez más asumida incapacidad de la palabra escrita para dar cuenta de la realidad. Si, como mostró el deconstruccionismo, la retorización del lenguaje impide toda referencialidad del discurso, entonces parece difícil que ningún discurso íntimo como las memorias, el diario o la autobiografía puedan dar cuenta de la verdad de un autor. Máxime cuando el escritor, una vez que abandona su texto en manos del público, cede todos los derechos para la interpretación de su obra a los lectores y él mismo se convierte en una referencia lejana a cuya complejidad biográfica nunca se podrá acceder desde un mero relato de sucesos cronológicos recogidos en un texto.

Pero lo cierto, es que estas paradojas no han impedido la escritura. Una saga de escritores en la que figuran los estadounidenses Thomas Pynchon, Philip Roth y Paul

¹ Especialistas españoles como Anna Caballé, José Romera Castilla, Ángel Loureiro, Darío Villanueva y José María Pozuelo Yvancos han discutido sobre la concepción de la autobiografía como género de ficción. Se ha argumentado que una escritura basada en recuerdos sólo puede ser tan sesgada, dada a las imprecisiones y a imaginar sucesos como la memoria misma. Además, el movimiento deconstruccionista con Paul de Man a la cabeza contribuyó a señalar la retorización implícita a todo discurso y la ubicua presencia de la ficción en lo escrito. Sin embargo, la tesis reconciliadora de J. M. Pozuelo Yvancos (2006), sin negar la condición semánticamente ficticia de la autobiografía, muestra que, pragmáticamente, este género sí funciona como un discurso referencial puesto que así es recibido por los lectores, quienes aceptan el pacto autobiográfico como un contrato social.



Auster pero también los latinoamericanos César Aira, Ricardo Piglia, Roberto Bolaño y los franceses Roland Barthes y Michel Houellebecq han fundando una nueva línea de escritura de factura puramente posmoderna. En concreto, hablamos de escritores que asumirán la ficcionalización de su figura pública y el uso simultáneo de mecanismos pragmáticos propios de la autobiografía para empeñarse en mantener un diálogo de confianza con el lector. Estos autores, tienden a crear una narrativa caracterizada tanto por ser autobiográfica — en la que ellos mismos con su propio nombre suelen ser los narradores—, como ensayística —por estilo montaignesco de largas reflexiones que paralizan el avance de toda trama—. Como a continuación veremos, su influencia directa —o al menos la influencia de la corriente de pensamiento posmoderna que antes he descrito— ha sido fundamental para la formación de las nuevas generaciones de escritores. Sin su influjo, la narrativa de Juan José Millás, Javier Marías, Enrique Vila-Matas, Javier Cercas o Justo Navarro no sería la misma.

4.- El auge de la ficción autobiográfica en España

Para observar la influencia de la corriente narrativa posmoderna internacional en las letras españolas, empezaré primero con un pequeño rodeo histórico.

La marginación de la no-ficción o dicción en el campo literario de la que hablábamos antes, parece perfectamente reflejada en las letras españolas, pues bien es sabido que nuestra literatura no se ha prodigado nunca en confesiones o narraciones autobiográficas y que el género de las memorias carece aquí de una tradición comparable a la inglesa o francesa. Y sin embargo, como cualquier habitual de las librerías habrá podido notar, la publicación de autobiografías, memorias, diarios y epistolarios de escritores españoles y extranjeros así como de personajes de diferentes ámbitos públicos ha conocido en España un súbito auge desde 1975. El especialista José Romera Castillo lo resume así (2006: 23):

Pues bien, muerto Franco (casi) todo el mundo se puso a escribir sus memorias. El género se puso de moda y tuvo, en consecuencia, un gran eco. Un cambio de rasante se había producido. De ahí, que lo autobiográfico germinó con una inusitada fuerza y los españoles —tan acostumbrados a perder el tren en otras épocas— se iban a subir en el de alta velocidad de la literatura íntima.

Por supuesto, la fecha no es casual, pues aparentemente, el fin de un régimen que a tantos escritores afectó en lo público y en lo privado potenció un proceso de reconstrucción personal de las experiencias vividas durante tan largo periodo, probablemente con el interés de encarar una nueva época democrática.

Pero además, el fin del franquismo también marca un simbólico punto de ruptura con las tradiciones literarias anteriores, pues muchos de estos autores que comenzaron a ahondar en su autobiografía, se toparon con una alarmante falta de modelos patrios. Efectivamente,

el encorsetado modelo de la autobiografía o las memorias decimonónicas —que de por sí no habían sido demasiado comunes en las letras españolas— no parecía ya adecuado para el fin del siglo xx. En consecuencia, muchos autores de ficción, pero también aquellos otros interesados en la autobiografía y en las memorias, volvieron sus ojos a la literatura extranjera —que además, gracias al fin del régimen, empezaba a publicarse ahora en España de forma masiva—. En la siguiente cita de Félix de Azúa (1989: 201, 202) quedan bien reflejados los cambios literarios que trajo el fin del franquismo:

El caso es que a finales de los 70 y comienzo de los 80 se produjo un giro en nuestras vidas que afectó de modo fatal a la literatura que veníamos ejecutando. No fue sólo que Franco decidiera morirse de una vez, contra el consejo de toda la burguesía, las finanzas, la administración, los industriales, la iglesia, buena parte de las profesiones liberales, los llamados poderes fácticos, el comercio, el reino mineral, vegetal y animal con la excepción de los buitres leonados que anidaban en las más inaccesibles sierras de la península y que siempre han sido animales reacios a la vida, sino que, milagrosamente también se murió Franco en Alemania, Francia, Italia, Inglaterra, en fin, un poco en todo el mundo, con lo que al planeta de pronto le quedó estrecha una literatura española monopolizada por García Lorca y Juan Goytisolo.

Llevados por el impulso de nuestra indudable vocación europea, muchos escritores españoles decidimos (en una noche pascaliana de agradable memoria y contundente resaca) ayudar a nuestros colegas continentales a mejor comprender la literatura española mediante el bonito procedimiento de escribir novelas comprensibles; sobre todo, comprensibles para un francés, un belga, un suizo, en fin, un hombre radicalmente normal. Esto era algo en extremo difícil porque obligaba a olvidar el lenguaje rural, la guerra civil y la postguerra civil, las sórdidas historias de costureras y farmacéuticos en pequeños pueblos de provincias pobres, o la descripción preciosista de paisajes con álamo, olivo y cabra, mucha cabra. [...] Era difícil, pero estábamos dispuestos a todo, incluso a no ser experimentales.

La fuerte influencia de la literatura extranjera en las letras españolas a partir sobre todo de la muerte de Franco cambió el panorama de la creación peninsular. Los títulos extranjeros, hispanoamericanos y traducidos, inundó el mercado español al mismo tiempo que muchos lectores se desentendían de la producción nacional. Por supuesto, no se trata aquí de entrar en una discusión sobre las bondades de lo propio y lo extraterritorial, sino solamente de constatar un hecho: varias generaciones de escritores españoles contemporáneos se educaron literariamente consumiendo grandes cantidades de novela traducida. Este fenómeno tan poco convencional en España ha forjado el carácter de la producción contemporánea —para disgusto de algunos críticos como Fernando Valls:

muchos de los novelistas españoles que han surgido en las últimas décadas se embelesan con tanta facilidad ante la última novela traducida (si se trata de un autor hermético y de tortuosa digestión mejor que mejor), como desprecian las propias. Así, con las traducciones hemos pasado de la anorexia de la postguerra a la bulimia actual (Valls, 2003: 41).

Tal es así, que ningún escritor español parece haberse convertido en modelo declarado



de las generaciones de autores finiseculares; la única excepción la encarna tal vez Juan Benet, muy reivindicado por Javier Marías, Enrique Vila-Matas y Félix de Azúa, pero quien precisamente fue, ya en su época, tachado de extranjerizante.

En todo caso, esta influencia de las traducciones en la literatura española se refleja en varios aspectos. No es sólo que el interés de los escritores españoles por los temas tradicionales de la novela noventayochista se desplazara hacia otros más urbanos y cosmopolitas, sino que incluso se fue gestando cierto estilo internacional de escritura, alejado de todo casticismo y preparado para la traducción. Y sobre todo, una desacomplejada tendencia por la mezcla de la realidad y ficción, en forma de fusión de autobiografía, ensayo montaignesco y novela. Por ejemplo, así se puede ver en las novelas recientes de Antonio Muñoz Molina (*Sefarad*, 2001), Enrique Vila-Matas (*París no se acaba nunca*, 2003), Paloma Díaz-Mas (*Como un libro cerrado*, 2005), Javier Cercas (*La velocidad de la luz*, 2005), Justo Navarro (*Finalmusik*, 2007), Vicente Vedú (*No ficción*, 2008).

5.- Apostando por la autoficción

De este modo, se puede concluir que hay cierta forma de escritura contemporánea muy relacionada con la literatura internacional que ha asumido explícitamente un juego entre realidad y ficción que se traduce en el afán del autor por transformarse en personaje de su ficción. Y no hablamos aquí del conocido recurso por el que el autor se introduce, con su nombre y apellidos, en una historia de su creación a la manera cervantina o borgiana. En este tipo de escritura que aquí nos ocupa, se produce más bien una ficcionalización del discurso a través de la cual el autor parece sincerarse sobre sí mismo ejerciendo de narrador y también de personaje en una novela de su invención. Por supuesto, la paradoja es evidente: ¿cómo es posible la identificación autobiográfica del autor con el personaje en el contexto ficticio de una novela? En la práctica, esto se logra utilizando el pacto de lectura autobiográfico pero subvirtiéndolo hasta que resulte poco fiable. La confusión ontológica de este “soy yo pero no soy yo” determinará que las obras creadas a medio camino entre la autobiografía y la novela impliquen multitud de interrogantes y un completo desafío a las categorías genéricas tradicionales. A este puente cruzado en un abismo metafísico que pone en juego la identidad de autor, narrador y personaje en un mundo ficticio se lo ha convenido en llamar «autoficción»². Ésta se funda en la propuesta pragmáticamente autobiográfica de

² Como bien es sabido, en 1977, el profesor y escritor francés Serge Doubrovsky, quedó impresionado por los estudios de Ph. Lejeune sobre el pacto autobiográfico y, guiado por su espíritu de contradicción y de un modo aparentemente artificial, ideó para la novela que en ese momento estaba escribiendo (*Fils*) un género nuevo al que denominó «autofiction», que se concebiría como la novela verídica de un protagonista que es y no es el autor. A él le debemos la invención de este polémico término.

un texto formalmente ficticio. El texto se elabora como una ficción basada en hechos reales pero de la que se proclama el carácter inevitablemente literario, la irremediable inexactitud de toda escritura; y, a pesar de todo, el autor no duda en involucrar hasta su nombre propio para proponer a su lector que asuma esas ficciones como biográficas, como una versión de experiencias reales. Es decir, el autor acepta la inevitable ficcionalización de la experiencia que conlleva toda escritura —incluida la autobiográfica— pero no se resigna por ello a renunciar a las posibilidades de la literatura como instrumento de configuración del “yo”.

Retomemos aquí, por un momento, el texto de Javier Marías que nos servía de introducción. Según este escritor, las posibilidades que se le ofrecen a un escritor interesado en plasmar las relaciones entre realidad autobiográfica y literatura son tres: la novela autobiográfica, las memorias y una forma de escritura que él no llama de ninguna forma concreta pero que se ha convenido en llamar autoficción.

En primer lugar, la novela de corte autobiográfico es una forma de escritura cuyos límites pueden extenderse tanto como la literatura misma, pues al fin y al cabo, cualquier texto surge de la experiencia personal y es biográfico en cierto modo. Además, pues, de ser demasiado laxa, la novela autobiográfica tiene el fuerte inconveniente de que, en cierto modo, depende de una situación extratextual: pues para que los lectores puedan relacionar una narración con la vida de su autor, aquellos deben estar al tanto de las peripecias vitales del escritor. Si nos acercamos al *El Mundo* de Juan José Millás sin ninguna noción sobre la infancia de este escritor, podemos interpretar su obra como una ficción convencional; pero guiados por las propias palabras del autor y por la resonancia mediática que el Premio Planeta dio a esta obra, el lector suele acercarse a este texto sabiendo que debe interpretarlo en relación con la vida del escritor —aunque no haya nada dentro de su estructura de así lo pida a priori—.

En segundo lugar, estaría aquello que Marías llamó memorias o autobiografía. Este género, como hemos visto, presenta para el escritor del siglo XXI el fuerte inconveniente de que su forma fuertemente codificada —imprescindible para que el lector pueda reconocer el pacto autobiográfico que este género propone y fiarse de él— lastra a esta escritura con un sabor decimonónico demasiado encorsetado. Además, el posmodernismo, con su carga de desconfianza hacia la realidad y hacia la figura del escritor, impone también un sentimiento de que ya no es posible captar ni transmitir la realidad tal cual, pues el mero hecho de ponerla en palabras supone estar ya alejándose de ella. Por ello, cuando Caballero Bonald publicó los dos tomos de sus memorias, las agrupó bajo el título de *La novela de la memoria* e insistió en que debían de entenderse más bien como una novela, pues toda reconstrucción de la memoria supone inmediatamente una ficcionalización.



Así pues, por último, le queda al escritor contemporáneo esa forma de escritura tan extraña llamada autoficción, que debe concebirse simplemente como una forma literaria de características únicas. En concreto, por su situación intermedia en una encrucijada de géneros, esta escritura ofrece un nuevo punto de vista desde el que estudiar las relaciones entre géneros literarios y las fisuras de esa línea convencional que separa la realidad y la ficción. Retomando los conceptos genettianos de dicción y ficción a los que antes me he referido, podría decirse que la autoficción debe concebirse como una forma de escritura que se sitúa a medio camino entre los dos puntos más alejados del marco literario; entre la ficción, representada por la novela, y la dicción en prosa, representada por la autobiografía, se abre un abismo sobre el que la autoficción viene a construir un puente. Según esto, la escritura “autoficticia” puede concebirse como un espacio abierto a medio camino entre la autobiografía y la novela en el que ambos géneros se combinan de forma ventajosa: por un lado, la autobiografía consigue, gracias al aporte de la ficción, abandonar su posición periférica en el campo de la literatura para situarse en su mismo centro, y por otro lado, la novela se convierte en un espacio apto para la supervivencia de la categoría del autor. Así, cuando Javier Marías llevó a colmo sus experimentos con esa forma intermedia de escritura que se presentaba como una ficción aunque no lo fuera, escribió *Negra espalda del tiempo*: una novela donde un narrador llamado Javier Marías presenta, en un tono ensayístico, una narración sobre su vida —la muerte de su hermano o su madre— mientras reclama como reales algunos hechos absolutamente inverosímiles —como una entrevista entre Franco y el escritor Oloff de Wett—. Sin necesidad de acudir a elementos extraliterarios, como en el caso de la novela autobiográfica, el propio texto aporta un pacto autobiográfico quebrado que, sin necesidad de conocer la vida de Javier Marías, aporta un contenido biográfico y ficticio simultáneamente.

La autoficción puede ser interpretada como una corriente pasajera, el tiempo lo dirá. Pero por ahora, vista la importancia que esta forma de escritura está teniendo en la literatura internacional, deberíamos vigilar su desarrollo en España.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA, Manuel (1996): "El pacto ambiguo", en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1, Universidad de Barcelona, pp. 9-18.
- ____ (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- DE AZÚA, Félix (1989): "Una cierta habilidad" en *El aprendizaje de la decepción*, Pamplona, Pamiela, pp. 197-224.
- CABALLÉ, Anna (1995): *Narcisos de tinta*, Madrid, Megazul.
- CERCAS, Javier (2000): *Relatos reales*, Barcelona, Acantilado.
- ____ (2001): *Soldados de Salamina*, Barcelona: Tusquets.
- ____ (2005): *La velocidad de la luz*, Barcelona, Tusquets.
- COLONNA, Vincent (1988): *L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*, Lille, ANRT.
- DARRIEUSSECQ, Marie (1996): "L'autofiction, un genre pas sérieux", en *Poétique*, 107, septiembre, pp. 369-380.
- DERRIDA, Jacques (1989): *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.
- DÍAZ-MAS, Paloma (2005): *Como un libro cerrado*, Barcelona, Anagrama.
- DOUBROVSKY, Serge (1977): *Fils*, París, Galilée.
- GENETTE, Gérard (1991): *Fiction et diction*, París, Seuil.
- LECARME, Jacques (1993): "Autofiction, un mauvais genre?", *Autofictions & Cie, Ritm*, 6, Université Paris X, pp. 227-249.
- LEJEUNE, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*, París, Seuil.
- LLAMAZARES, Julio (1994): *Escenas de cine mudo*, Barcelona, Seix Barral.
- MARIAS, Javier (1989): *Todas las almas*, Barcelona, Anagrama.
- ____ (1993): "Autobiografía y ficción" en *Literatura y fantasma*, Barcelona, Random House Mondadori, 2007, pp. 68-75.
- ____ (1998): *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1997): *El dueño del secreto*, Madrid, Castalia.
- ____ (2001): *Sefarad*, Madrid, Alfaguara.
- POZUELO YVANCOS, José María (1993): *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.
- ____ (2006): *De la autobiografía*, Barcelona, Crítica.
- ROMERA CASTILLO, José (2006): *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, Madrid, Visor.
- VALLS, Fernando (2003): "De la traducción a la tradición" en *La realidad inventada*,



Barcelona, Crítica, pp. 37-43.

VILA-MATAS, Enrique (2002): *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama.

_____ (2003): *París no se acaba nunca*, Barcelona, Anagrama.

VILLANUEVA, Darío (1991): “Para una pragmática de la autobiografía”, en *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Lausanne, Hispania Helvética, pp. 201-218.

LA ÚNICA VERDAD ES LA REALIDAD: EL REALISMO Y LOS USOS DE LA TEORÍA EN LA LITERATURA ARGENTINA DE LOS AÑOS SETENTA

Santiago Deymonnaz
New York University

Palabras clave: Realismo, literatura argentina, años setenta, Literal, psicoanálisis

“...si algo tiene la función crítica --escribe Jorge Panesi--, la función política de cierta crítica que no se deja adormecer en la seguridad ilusoria del confort, de la conformidad y la confortación, es su lugar permanente de incomodidad” (Panesi, 2000:65). La crítica literaria --según sigue el mismo autor-- debe descolocarse, desacomodarse para descolocar y desacomodar, por ejemplo, las artes de la colocación, o de la posición, de aquello que solemos llamar *una posición política*. Sobre esta función de la crítica quiero llamar vuestra atención, porque la veremos operando en un grupo de escritores, que en un momento dado de la literatura argentina recortarían el *realismo* y lo convertirían en el concepto antagónico contra el cual practicarían su afán descolocador. En esta operación, y tal como fuera concebido por estos autores, el *realismo* ya no sería una categoría estética, sino más bien una colocación de escritor en la escena literaria, vale decir, una posición política. Los modos de esta descolocación serán la excusa de este trabajo.

Antes que nada, me gustaría situarlos en el año 1973. En la Argentina, aquel año estuvo marcado por el controvertido retorno de Juan Domingo Perón después de su largo exilio político en Madrid. Desde el derrocamiento de su gobierno, en 1955, la historia del país había entrado en un período de inestabilidad y violencia política. Los golpes de estado, la persecución ideológica, los fusilamientos de miembros de la oposición, los asesinatos de líderes sindicalistas, la creación de grupos armados guerrilleros y la proscripción del partido peronista son algunas formas que adoptó la política en aquellos años, formas que en los años siguientes, en los años setenta, alcanzarían modulaciones más crueles y más perversas, pero que ya a fines de los sesenta habían pasado a ocupar, debido a



su omnipresencia, el papel protagónico en toda discusión intelectual, literaria, filosófica que tuviera como tema el presente. Fue esta configuración de la realidad, una realidad convulsionada y altamente politizada, la que sirvió de marco al debate sobre el *realismo* que hoy me interesa rescatar.

Fue una realidad aquellos años sesenta no sólo atravesada por estos acontecimientos políticos sino también por la circulación de discursos e ideologías antagónicas, por momentos bien delimitadas, que configuraban el espacio intelectual en el que todo escritor se inscribía o dada la urgencia de los acontecimientos *debía* inscribirse. En cierta medida, la *toma de posición* era la condición a partir de la cual el escritor se podía relacionar con la sociedad. El modelo de intelectual *comprometido* que tendría su origen en los años cincuenta seguía todavía vigente en muchas de las discusiones políticas, teóricas y literarias no hace falta mencionar la circulación que en aquellos años tuvieron libros como *¿Qué es la literatura?* de Jean Paul Sartre—. El *compromiso*, en los años sesenta, era uno de los productos de estas artes de la colocación que la función crítica venía a desacomodar.

Pero volvamos al año 1973. Además del retorno de Perón, aquel año vio la aparición en Buenos Aires de una revista literaria que tendría corta duración apenas cinco números distribuidos en tres volúmenes. Me refiero a la revista *Literal*, una publicación menor que a pesar de sus dimensiones dejó una huella considerable en la literatura y la crítica argentinas, y que desde su primer número esta es la razón por la que hoy la invoco se propuso plantear una discusión acerca del *realismo*. Por supuesto, los términos específicos de esta controversia tan antigua como la literatura y su pertinencia en aquellos años no se la debemos a la revista, sino que la preceden: a lo largo de los años sesenta, el *realismo* se había convertido en la categoría directriz de la contienda literaria, tanto en Argentina como en Latinoamérica y más acá, y a partir de él se resolvían muchas posiciones políticas.

No obstante, más allá de la ubicuidad del *realismo*, de su estar en boca de todos, son rescatables la insistencia con que *Literal* abordó el tema y los argumentos teóricos que utilizó en el debate, ya que la distinguen de otras publicaciones de la época y le dan una ubicación propia en el sistema literario de aquellos años. De hecho, esta insistencia en el *realismo* vale decir, en la crítica al realismo es tan marcada que se convierte en una de las pocas constantes que signaron la corta e inestable historia de *Literal*. Los miembros de su comité de dirección cambiaron número a número y cambiaron también, con el paso de los años, los intereses y el tono de la revista. Pero el fantasma del *realismo*, asociado a un concepto de *compromiso político*, recorre todas sus páginas, convirtiéndose así en una especie de punto de partida negativo de su estética o de su forma de pensar la literatura.

Otro punto de partida, la otra constante de la revista, será una teoría, o algo parecido a una teoría: la lectura que hizo Jacques Lacan del psicoanálisis. *Literal* utilizaría esta lectura como herramienta para entender la literatura. Pronto veremos cómo ambas constantes se entrelazan.

Recapitemos ahora, brevemente, aquel debate sobre el *realismo* sin el cual resultaría imposible comprender los alcances de la intervención de esta revista. Como señala Claudia Gilman en su libro *Entre la pluma y el fusil*, al cual remito para un desarrollo más amplio de las vicisitudes de los términos *realismo* y *compromiso* en el contexto latinoamericano, la creciente politización del campo intelectual repercutió en la apreciación de los valores estéticos e ideológicos de los diversos géneros (Gilman, 2003:308). Y la novela, en este contexto, se perfiló como un género privilegiado en la medida en que podía conjugar los dos valores supremos de la intelectualidad crítica: por un lado, la aspiración social, el dar cuenta de la realidad, y por el otro, el impulso hacia lo nuevo, la búsqueda formal (310). La realidad tenía que ser narrada. Como escribía Ángel Rama en 1964, una de las metas más importantes de un novelista debía ser tomar un fragmento de realidad, vivenciarla dramáticamente y darle sentido para proyectarla sobre el lector tan ferozmente como ha sido recibida por el autor” (Gilman: 311).

Por supuesto, de esta premisa no se desprendía un *realismo tradicional*, es decir, un *realismo socialista* o *social*, como el que se había convertido en literatura oficial en la Unión Soviética. Para muchos intelectuales esta forma narrativa ya se creía superada. Frente a ella se levantaba un *realismo nuevo*, que podía aceptar la búsqueda formal. En ese *realismo* podían entrar las innovaciones técnicas importadas de Norteamérica y Europa pienso en Faulkner, Joyce, Brecht y tantos otros, y en ese *realismo* según algunos críticos se podía incluir a autores como García Márquez y Cortázar. Se trataba de un *realismo adjetivado*: realismo mágico, realismo fantástico, realismo experimental, realismo crítico, realismo bueno, realismo malo, etc. El uso del término llegaba a abarcar toda la literatura, perdiendo así capacidad descriptiva. En esta línea, el crítico francés Roger Garaudy, en un libro que se publicó en Buenos Aires en 1964, llegó a escribir: “no hay arte que no sea realista” (Gilman:315).

El *realismo* se desdibujaba entonces como categoría estética y pasaba, en muchos casos, a significar más bien una orientación del escritor hacia la sociedad, una posición de escritor, como decía antes, una colocación. Tomar un fragmento de la realidad, vivenciarla y darle sentido, aunque en el proceso la realidad se deformara. El escritor debía darle sentido a una realidad caótica, y en esa otorgación de sentido se jugaba su *compromiso* con la realidad.



La categoría estética había sido intervenida por la política.

Naturalmente, el debate sobre el *realismo* trascendía las fronteras argentinas y latinoamericanas, y se desarrollaba también en centros que influirían de manera decisiva en la producción intelectual tanto del país como del continente. No obstante, una particularidad definiría el caso argentino. Esta particularidad no tendría su origen en la serie literaria, sino en la política. Me refiero, claro, al peronismo.

El peronismo es un fenómeno de una complejidad que no intentaré esbozar en estos pocos minutos. Señalaré simplemente que hacia los años sesenta y comienzos de los setenta, el movimiento peronista había ganado numerosos adeptos en la intelectualidad argentina, tanto en la izquierda como en la derecha, y seguía conservando, cosa que hacía desde sus orígenes, numerosos detractores también en todas las orientaciones del espectro político. Durante los años en que su líder estuvo en el exilio, el movimiento fue apropiado por las más diversas lecturas, algunas de ellas claramente antagónicas. Así, el peronismo sin Perón llegó a encarnar tendencias dispares. Entre ellas, se podría encontrar aquella urgencia que imponía la realidad, aquel *compromiso* del escritor con la sociedad, en particular con la clase trabajadora que, si bien podía tener su origen en posiciones de izquierda, era uno de los valores sagrados de todo intelectual crítico. Como opción política, Perón podía representar el camino más corto hacia la realidad. En este sentido, y dentro de una escena intelectual y literaria recordemos altamente politizada, el debate alrededor del *realismo* en la Argentina no podía sustraerse al fantasma del peronismo.

Una frase mítica de Perón, reelaborada en sus textos programáticos y que se remonta hasta Aristóteles, condensa muy bien la contaminación entre *realismo* y peronismo: La única verdad es la realidad. Más allá del planteo filosófico que supone y que aquí no es relevante, es esta una frase curiosa y altamente productiva puesto que no sólo retomaba entonces ciertos principios de la retórica peronista sino que en cierta medida aglutinaba todo un espíritu de época o, para utilizar un término propio de aquellos años, todo un imaginario colectivo. *La única verdad es la realidad*: hoy podríamos decir que esta idea recorría, sino como dogma al menos como preocupación, como amenaza o como chiste, la escena intelectual argentina. Su aparente simpleza se podía conjugar fácilmente con la tendencia anti-intelectual que primaba en la época, incluso entre muchos intelectuales. *La única verdad es la realidad*: la teoría, la producción teórica, especialmente cuando se trataba de una teoría compleja, podía convertirse en una pared, en un obstáculo en el camino hacia la realidad. Por otra parte, el auge del género testimonial que tendría lugar en aquellos años en todo el mundo ingresaba, en la Argentina, en esta misma lógica. Frente al testimonio o frente a la realidad, el regodeo en la ficción se volvía una práctica que podía

ser tildada de burguesa, una práctica políticamente cuestionable.

Cuando en 1973 apareció el primer número de *Literal*, sus directores Germán Leopoldo García, Osvaldo Lamborghini, Luis Gusmán y la revista en su conjunto se posicionaron claramente en contra de todo realismo y en contra de la noción de compromiso, buscando desacomodar la colocación de escritor que descansaba sobre estos términos.

Veamos algunas de las formas en que articularon esta crítica. Ante la popularidad que en aquellos años gozaban el género testimonial y la narrativa que descansaba sobre la realidad política, *Literal* sostenía desde la primera frase de su primer artículo que la literatura es posible [precisamente] porque la realidad es imposible (*Literal*, 1973:5). Y frente al axioma peronista y *leitmotiv* de toda una época, *la única verdad es la realidad*, *Literal* proponía una frase del poeta argentino Ricardo Zelarayán: el lenguaje es para mí la única realidad (*Literal*, 1973:57). La frase, que aparecía citada en una reseña de su libro *La obsesión del espacio*, se convertía en un espejo en el que se reflejaba todo este número de la revista, en el cual el lenguaje, la palabra, junto con el deseo, se convertían en conceptos claves de su manera de entender la literatura. *El lenguaje es para mí la única realidad*: la sentencia, que se derivaba de la poética de Zelarayán, se convertía en programa para *Literal*, válido no sólo para la poesía sino también para la narrativa, y validado no sólo por la búsqueda poética de Zelarayán sino también, como veremos ahora, por una teoría la teoría de Lacan que en aquellos años empezaba a ocupar páginas en las revistas literarias y culturales.

¿Pero qué significaba, qué transportaba, este papel central otorgado al lenguaje y al deseo? Transportaba, es cierto, un intento nuevo por pensar la literatura o *lo literario*, por pensar aquello que convierte un texto en literatura. Y transportaba también una crítica a la obsesión por la realidad. Pero, más allá de estos puntos que no dejan de ser relevantes, transportaba fundamentalmente aquella teoría: la lectura lacaniana de los textos de Freud.

Si bien es cierto que en las páginas de *Literal* se podían entrever lecturas de diversos autores provenientes en su mayoría, pero no exclusivamente, del medio intelectual francés: Roland Barthes, George Bataille y otros, el autor que dominaba como un espectro toda la revista y cuyo dominio se acentuaría y se haría explícito en los números siguientes es Jacques Lacan. En este sentido, *Literal* fue una revista literaria con una fuerte impronta teórica y con una fuerte identificación con las propuestas lacanianas. Y es a través de esta impronta y esta identificación que su posición se alejaba de la de otros escritores que, como ellos, también cuestionaban la estética realista.

La crítica psicoanalítica con ribetes lacanianos, cruzada muchas veces con el análisis estructural del relato, tendría su auge en Latinoamérica en los años setenta recordemos la



lectura de Josefina Ludmer de *Cien años de soledad*, publicado también a comienzos de la década, recordemos la obra de Nicolás Rosa. *Literal* aportaría algunos artículos en esa línea. Pero lo particular de esta revista es que la teoría aportaría no sólo un modo de leer literatura sino también seguramente por el hecho de que sus miembros fueran escritores antes que críticos un modo de escribir literatura, y de pensarse como escritores en un medio intelectual que ellos presentaban como hostil.

No intentaré resumir aquí los postulados de la teoría de Lacan, ni plantear la dificultad misma que supone hablar de una *teoría lacaniana*. Intentaré en cambio ver brevemente cómo influyó la teoría en la crítica al *realismo* que realizó *Literal*, y ver el lugar que ocupó para sus miembros la teoría a la hora de posicionarse intelectual y políticamente.

De acuerdo a la versión de Lacan que por aquellos años circulaba en Buenos Aires con mayor fuerza, es decir, de acuerdo a la versión de Oscar Masotta, la teoría lacaniana apuntaba, directa o indirectamente, a presentar el *realismo literario* en tanto artefacto que postularía una relación *naïve* entre escritor y realidad— y el *género testimonial* como quimeras, o como meras convenciones que no debían detentar, por tanto, un privilegio por su supuesta pero equivocada eficacia política.

La noción de objeto como objeto profundamente perdido que postulaba Lacan suponía, en primer lugar, la imposibilidad de representar dicho objeto. La *realidad imposible* de la que hablaba *Literal*, que discutía con el auge del realismo y con el mítico principio peronista *la única verdad es la realidad*, se inscribía en esta línea de pensamiento, que no nació con Lacan por supuesto pero que adquirió en él una formulación específica. De acuerdo con esto, no se le podía pedir a un escritor que agotara ni que diera cuenta de la realidad.

Por otra parte, la sobredeterminación del contenido manifiesto de todo mensaje por su contenido latente a través del juego de la cadena signifiante, en la cual insistía el psicoanálisis lacaniano, también estaba muy presente en la revista y era utilizada para señalar los problemas de una literatura que pretendía *hacer el bien* a través de una representación de la realidad que se leía las más de las veces en términos de denuncia. Ninguno podemos leer en *Literal*, por el hecho de escribir, sabe todo lo que está diciendo, aunque en parte no deje de entenderlo. Si ninguno sabe *todo* lo que está diciendo, ¿cómo puede pretender representar la realidad?, ¿cómo puede estar seguro de que está *haciendo el bien*?

Luego, la idea de un *sujeto que habla* sólo a condición de *ser hablado* por el inconsciente, por el código, la idea de que la palabra sujeto designa un movimiento de desaparición antes que un sujeto fuerte y entero, y la idea, finalmente, de que el sujeto para entreverlo debe ser apresado en el borde del deseo, subyacían a los textos de *Literal*. Tal vez estas ideas se

puedan entrever cuando la revista sostiene: Todo realismo mata la palabra subordinando el código al referente, pontificando sobre la supremacía de lo real, moralizando sobre la banalidad del deseo (*Literal*, 1973:6). Frente a una moral que banalizaba el deseo —la moral del compromiso, para la cual el deseo era relegado—, *Literal* proponía en un gesto muy lacaniano escuchar ese deseo, lo que le llevaba a posicionarse en contra de la instrumentalidad del lenguaje, en contra del *hacer uso* del lenguaje en la literatura —un *hacer uso* que implicaría la subordinación del código al referente y que sería la marca del periodismo, pero también del género testimonial y de cierto *realismo*.

Finalmente, la insistencia de Lacan en el lenguaje tenía su eco en la insistencia de la revista en el lenguaje como aquello específico de la literatura: la literatura insiste en el lenguaje, en la *mediación* que la palabra instituye, afirmando la imposibilidad de lo real” (*Literal*, 1973:6).

La presencia de Lacan en la revista no se limitaba a estas ideas, que he expuesto aquí sólo a manera de ejemplo. Lacan mismo llegó a aparecer en los números siguientes a través de la publicación de un soneto suyo (*Literal*, 1975:6-7) y de un texto sobre el barroco (*Literal*, 1977:39-53). Indudablemente, si el realismo era el punto de partida negativo de *Literal*, la teoría lacaniana se convertiría en su punto de partida positivo.

Ahora bien, y para terminar, ¿qué había detrás de este uso de la teoría?, ¿cómo participaba la teoría en esa búsqueda por desacomodar la colocación política subsidiaria del *compromiso* y el *realismo* que la revista presentaba como antagónica? En primer lugar, había por supuesto un uso inmanente. Sus conceptos, sus articulaciones teóricas, sus argumentos servían para defender lo específico de la literatura, su autonomía frente a la serie política. La teoría era utilizada para tratar de entender el hecho literario y como vimos para cuestionar el *realismo* y el género testimonial. En definitiva, la teoría encarnaba valores que se supone defendían los miembros de la revista.

Pero también había un uso estratégico de la teoría, ya no al interior de ella misma sino al interior del sistema literario argentino. En una escena dominada por el *boom* latinoamericano, la novela histórica y la denuncia social, esta teoría irradiada desde París permitía a los miembros de *Literal* encontrar una voz, aunque fuera una voz ajena. Es decir, les permitía construir un lugar propio y, al mismo tiempo, legitimarlo. Como el mismo Masotta, el introductor de Lacan en la Argentina, los directores de la revista eran sujetos que venían de fuera de la institución académica. Ocupaban, por otra parte, una posición marginal en la sistema literario. En cierto sentido, la teoría les ofrecía la legitimación de la que carecían. La teoría tenía, entonces, un uso político dentro de la escena intelectual.



Pero, claro, este proceso de legitimación no era inocente. La fuerte impronta teórica y la aparente oscuridad de las categorías utilizadas, dos características por las que la revista fue acusada de elitista, apolítica y de mera repetición de una jerga extranjera, no dejaban de ser, en parte, un juego. En el final del primer número de *Literal* podemos leer: Esto (literal) exige cierto enredo: mezclar los códigos, dar por sabido lo que se ignora, adoptar la posición del entontecido-cínico incluso frente a lo que realmente se sabe (*Literal*, 1973:120). *Dar por sabido lo que se ignora*. Años más tarde, uno de sus miembros especificaría esto último: en *Literal*, simulábamos descreídamente una Teoría de la Literatura (Quiroga, 1994).

Aquel enredo de los términos, aquella simulación confesada de un saber que no se tenía, no eran casuales. De alguna manera, nos estaban diciendo que frente al canon realista, frente a la retórica del compromiso y frente a la realidad como única verdad, *Literal* proponía algo de otro orden. No presentaba como alternativa simplemente otra verdad. Daba un paso afuera. Al afirmar una teoría que entraba como una voz nueva en la escena literaria, señalaba también el funcionamiento de todo el sistema intelectual, los modos de producción de valor de dicho sistema. Apuntaba con el dedo a lo que había de pose, de farsa, en el intelectual de aquellos años, sin por ello sostener una moral de la autenticidad la cual estaría más cercana a la retórica del compromiso. Frente a una moral de lo auténtico, se podía pensar una moral de la ficción, en la que convivían lo verdadero y lo falso en esta convivencia se podría encontrar ese lugar de permanente incomodidad que, como señalé al principio, caracterizaría a cierta crítica. La teoría, entonces, como teoría, pero la teoría también como juego, cómo máscara, como ficción. La propia revista lo sugería en su primer número: el texto teórico podrá ser portador de la ficción, y la reflexión semiótica tejerá la trama de poema (*Literal*, 1973: 121-122).

Porque si hubo algo que caracterizó a los autores de *Literal* no fue tanto la teoría lacaniana, sus conceptos y sus argumentos, como el uso que hicieron de ella, como la participación de esta teoría en su escritura ficcional. La teoría ya no era una mera manera de entender o representar la realidad, sino una nueva ficción que se inscribía en ella, como lo era el *realismo*, como lo era el peronismo.

BIBLIOGRAFÍA

GILMAN, CLAUDIA. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XX Editores Argentina, 2003.

Literal. Buenos Aires: Ediciones Noé, 1973-1977.

PANESI, JORGE. *Críticas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000.

QUIROGA, JORGE. Una tenaz controversia. *El ojo mocho*, Primavera 1994, n° 5, p. 40.



MUJER, COLECTIVIDAD Y TESTIMONIO EN *UNA MUJER POR CAMINOS DE ESPAÑA* DE MARÍA MARTÍNEZ SIERRA

Eva Soler Sasera
Universitat de València

Palabras clave: Autobiografía, Testimonio, María Martínez Sierra, María Lejárraga, Mujer.

“Gritar es de necios; llorar da vergüenza... Más vale escribir” (*Una mujer por caminos de España*, 1952: 11), así enunciaba María Lejárraga o Martínez Sierra los motivos de su escritura. En 1952, María Martínez Sierra decidía en su exilio norteamericano abordar la narración de su faceta política en el texto *Una mujer por caminos de España. Recuerdos de propagandista*. Memorias de su devenir como militante del PSOE por la España de los años 30 —años después de su separación matrimonial en 1922—, el libro convive en su bibliografía con otro texto autobiográfico, *Gregorio y yo* (1959), recuerdos de su colaboración profesional y su convivencia personal con el que fue su marido Gregorio Martínez Sierra. No vamos a abordar aquí la peculiar colaboración literaria de los Martínez Sierra, pero sí las características que definen y diferencian las memorias de 1952 de aquellas que, más tarde, publicaría para reivindicar o describir su posición en la república de las letras. Como ha explicado Alda Blanco (1989: 38), mientras éstas últimas remitían al lector al sujeto individualizado y privado, es decir, el que narra, en primer término, su experiencia vital y subjetiva, nuestro texto “es una toma de contacto con el pueblo español, en general, y con las mujeres de España en particular”. María Martínez Sierra dedica sus memorias al vivir ajeno, al testimonio de los lugares de España por los que transita en su papel de política y, sobre todo, al vivir femenino que presencia entre sus congéneres.

En el texto de Lejárraga hay un rico entrecruzamiento de discursos: el personal e íntimo —únicamente en los recuerdos de su infancia—, el político, el social, el analítico —en el plano histórico—, el feminista, el ideológico y, sobre todo, el testimonial. De ahí quizás que, como percibe la escritora en el último capítulo, no parezca que el lector esté ante una autobiografía. Como ella misma indica: “No hay, pues, autobiografía en estas páginas. Son, precisamente, todo lo contrario de una autobiografía, puesto que, en ellas, lo mismo que

en los años que las inspiraran, paso de ser protagonista del propio vivir a espectadora del vivir ajeno” (1952: 163). En su afirmación, existe, por tanto, una indicativa desconfianza hacia la autobiografía como texto objetivamente representativo, o sea, mimético respecto a la realidad exterior. La narradora dirige su relato, antes que a la recreación del propio yo, a la descripción de los caminos que ha transitado en su actividad de propagandista política y, en relación con ese devenir, al descubrimiento del otro, de los seres que coexisten en las regiones visitadas por ella.

1.- Tras los pasos de Antígona: mujer y república

Fue María Zambrano quien, realizando un análisis del personaje de Antígona, dio en la siguiente definición: “Despertada de su sueño de niña por el error de su padre y el suicidio de la madre, por la anomalía de su origen, por el exilio, obligada a servir de guía al padre ciego, rey-mendigo, inocente-culpable, hubo de entrar en la plenitud de la conciencia” (1986: 201). Este mismo personaje, elegido por María Martínez Sierra, va a ser tomado como referencia para hablar de la imagen que, según ella, la mujer debía alcanzar en la República que le había otorgado el derecho a la ciudadanía.

En otra pobrísima Casa del Pueblo, había visto a una chiquilla que, en un rincón, sentada en el suelo junto a un viejo, le estaba enseñando a leer. Los ojos se me habían llenado de lágrimas, y había pensado en Antígona guiando al padre ciego. De Antígona hablé aquella tarde de fiesta a aquellas mujeres [...]. “La mujer -les dije- debe en toda ocasión guiar al hombre que siempre está un poco ciego en este mundo de negras realidades: la mujer debe ser la conciencia del hombre ya que él, con el ruido de la calle donde pasa la vida mala o buena, no tiene tiempo ni ocasión de escuchar, en el silencio, la voz de la conciencia propia” (1952: 50).

Escogida por el Partido Socialista para ejercer de propagandista ante las mujeres que, por primera vez en España, en 1933, accedían al voto, Martínez Sierra tiene que dirigirse a sus congéneres definiéndolas en un papel en el conjunto de la nación que, hasta entonces, había sido ambiguo. Es por esto que la definición de mujer como gobernadora de la familia y consejera del género masculino va a resultar esencial en la configuración de la imagen de la mujer en el texto de Martínez Sierra. La mujer prácticamente se constituye en un plano de relevancia indispensable para el funcionamiento de la sociedad española. La cuestión es si esta función se establece en un plano de igualdad con respecto al de los hombres.

Para la narradora, el género femenino debe convertirse en el impulso de la nación, en el eje vertebrador de la conciencia masculina y, por tanto, de la conciencia ciudadana, pero es incapaz de obviar el papel que todavía la mujer juega en el tradicional gobierno de la familia. En una de las tantas visitas a las Casas del Pueblo, tan nombradas en este texto, Martínez Sierra irrumpe con el comentario:



Porque hay que decirlo aunque sufra la modestia mujeril y el orgullo masculino padezca: el jefe de la mesa pertenecía casi siempre al sexo femenino. Desde el jardín edénico, la conciencia de Adán ha estado, salvo en muy contados casos, en manos de Eva (1952: 54).

La narradora siempre reserva una definición de fortaleza y valentía para la mujer, pero, por otra parte, establece una patente diferenciación de los géneros. Cuando habla de la Guerra Civil española nos dice:

Con millares de hombres muertos, encerrados, expatriados, las mujeres se vieron obligadas a soportar cargas y a cumplir deberes que, en tiempos normales, es costumbre considerar superiores a sus fuerzas. La exquisita sensibilidad, la conmovedora debilidad femenina tan celebrada en versos y en prosas líricas se manifestaron naturalísimamente en fortaleza ultravaronil, y asusta pensar cómo, y asusta pensar cómo la resignación se ha trocado en acción y cómo en los dolores, al parecer intolerables, secóse la fuente de las femeninas lágrimas. A pocas mujeres he visto llorar no sólo en la guerra civil española sino en la espantable tragedia europea de la cual fue comienzo y anunciador relámpago (1952: 136).

El papel de la madre aparece, en reiteradas ocasiones, en los discursos diferidos de esta propagandista que no sólo es capaz de narrar sus recuerdos, sino también sus propias palabras. La mujer es, para la narradora, principalmente madre y, cuando se dirige a ella, utiliza la deuda natural como motivo para arengar a la española en su primera visita a las urnas:

Pude, por una vez hablar a las mujeres granadinas y suplicarles que, por amor a sus hijos [...] no dejasen solos en la lucha a sus hombres, ya que los hijos eran tanto de ellos como de ellas, pues que habían nacido de un impulso de mutuo amor, única felicidad acaso en sus vidas difíciles; así pude explicarles como en preparar el porvenir de los hijos, la humanidad que había de recoger de sus manos la antorcha de la vida, estaban “ellas” obligadas a esforzarse tanto como “ellos” (1952:100).

Por lo que respecta a la propia protagonista, como ya ha afirmado Alda Blanco (1989: 35), estas memorias de propagandista de María Martínez Sierra subrayan la importancia de autodefinirse o redefinirse como “una mujer”, esto es, un sujeto anónimo que pretende desindividualizarse para dar relevancia a su género en un papel: el de ciudadana que reclama derechos para su colectivo. La narradora es “una mujer” entre las mujeres de la República, pero ejerce un papel de mujer que “no solamente no concuerda con las exigencias del género, sino que va a contracorriente” (Blanco, 1989: 36). María Martínez Sierra se configura en una imagen que, en la mayoría de ocasiones, es consecuente con su posición privilegiada. De esto es perfectamente consciente cuando compara su papel al de otras muchas mujeres que, en los años treinta, ocuparon papeles relevantes en la vida pública. Ella misma dice: “del 1934 al 1936 se encontraba a las hembras españolas en lugares en que normalmente se esperaba encontrar a los hombres” (1952: 136) y cita a Matilde de la Torre y Dolores Ibarruri, dos mujeres totalmente diferentes por su origen y formación para terminar comparándolas con ella misma:

Hablo, más que como en un *meeting*, como en una escuela: mis oyentes no escalarán arrastrados por mí ninguna cumbre vertiginosa ni se despeñarán en ningún abismo; iremos ellos y yo caminando despacio por los senderos de la realidad en busca de posibilidades, de remedios o al menos de paliativos a las dificultades y a las injusticias [...] (1952: 139).

Se inscribe María, otra vez, en el papel de guía frente al pueblo, en el papel de Antígona que camina con el padre ciego y, reforzando su profesión de maestra, no se separa plenamente del colectivo de la mujer, pero se eleva en su posición de mujer letrada e instruida frente a las *otras* mujeres, reducidas al papel de madres¹. Tanto es así que, al hablar a las mujeres en este mitin compartido con *Pasionaria* y Matilde de la Torre, no puede evitar utilizar la segunda persona para dirigirse a una mujer que es, principalmente, madre, esposa o hija, y pertenece a un ámbito que es, todavía, el privado:

Votaréis el domingo, mujeres, ya que los presos, vuestros padres, vuestros maridos, vuestros hijos no pueden votar, por este único fin, para que por las calles y por los caminos de esta provincia aherrojada, vuelvan a circular hombres libres, para que, al asomarnos el lunes al balcón, no veamos que de cada cuatro personas que pasan, tres por lo menos, visten de uniforme (1952: 140).

En el prólogo del texto, la narradora o “propagandista”, tal y como ella se define, entabla un diálogo con la Conciencia, personaje que con escepticismo va forzando a la Propagandista a exponer las razones de su escritura. La narración de la Propagandista se vertebra a partir de la copia del “libro de estampas de mi memoria” (1952: 11) ante el dolor producido por la pérdida y la culpa. El texto, como dice la narradora, es un *mea culpa*, pero, sobre todo, un *nostra culpa*, es decir, una culpa colectiva. Esta colectividad culpable es la de un feminismo que no ha sabido actuar según las características innatas de la mujer:

Nuestro trabajo ha sido encarnizado, eficiente, eficaz, pero no ha sido femenino porque no ha sido realista, ni humano, ni creador de nuevos valores morales, ni siquiera constructor de unas cuantas realidades humildes. Estamos tan manchadas de sangre como los hombres y somos tan responsables como ellos del espantoso padecer, de la destrucción, del llanto, del hambre, de la tortura que la mitad del género humano ha soportado y sigue soportando (1952: 13).

Dentro de esta pertenencia a las filas del feminismo español, María Martínez Sierra se posiciona entre el llamado “feminismo de la diferencia”². Para la narradora, la culpa del feminismo ha residido en optar por el camino de los hombres: “Hemos temido que nos consideraran inferiores si éramos diferentes. Nuestro fracaso es más grande porque tiene todas las apariencias del triunfo; nuestra culpa, mayor porque está hecha de grandes

¹ Véanse las siguientes citas que, por falta de espacio, incluimos en nota: “poniendo en práctica mis artes de maestra de escuela, empecé a hablar con ellos” (1952: 132), o “daba gracias a mi buena suerte que me reservara la misión de llevar un minuto de alegría a los hombres dolientes sin tener que ocuparme como lo hacían tantas mujeres con naturalidad y sin desfallecimiento, de curar, lavar, vendar las espantables heridas” (1952: 142).

² Según indica Neus Campillo (2003: 83), el feminismo que aboga por la diferenciación sexual estaría basado en “la dicotomía tajante entre lo masculino y lo femenino”.



virtudes malgastadas” (1952: 14).

Según nuestra autora, la culpa de la mujer ha consistido en igualarse a las actitudes del varón, en su beligerancia y violencia en la guerra y en los conflictos políticos de la Europa de principios de siglo: “Bocas femeninas han pronunciado palabras de odio” (1952: 14). La mujer no ha optado ni siquiera por ser la voz de Casandra “que ha faltado y sigue faltando en la negra tragedia contemporánea” (1952: 13-14). Nos preguntamos si quizás fue éste el papel de María Martínez Sierra, el de ser voz de Casandra, al abordar la escritura de sus recuerdos políticos: una autobiografía que pasa por la relación con los otros y la posterior reconstrucción del yo en ese conflicto establecido con el afuera y que, obviamente, se encuentra ante una falta de credibilidad y ante una posición marginal otorgada por su condición de exiliada³.

2.- La voz de Casandra: autobiografía y testimonio ético

Desenmascarar el yo o enmascarar el afuera. Construir una identidad o relatar el mundo. La teoría literaria contemporánea ha trazado una serie de pautas con las que, hoy en día, es imposible no topar al abordar cualquier texto autobiográfico. Una importante dirección de los estudios autobiográficos parte del problema de la identidad como construcción del yo. Como ha afirmado Joan Oleza, la deconstrucción de la dimensión histórica moderna ha afectado de lleno al género autobiográfico, de forma que no ha podido escapar a “ciertas presuposiciones: la primera es la conciencia de historicidad, y la segunda, la conciencia de la individualidad”.

Como resultado de estas teorías, el proceso de narrar la propia identidad se identifica con un proceso retórico, en opinión de Paul De Man en su ya clásico artículo “Autobiography as De-Facement” (1976), una cuestión de *poiesis* antes que de *mimesis* que tomaría forma a través de la prosopopeya (Pozuelo, 2006: 33). Según de Man, en la autobiografía habría un deseo y creencia de representación, pero no una representación objetiva; la práctica discursiva construiría una realidad, una vida con una forma y apariencia de sentido (Loureiro, 2000: 19) Dentro de esta línea, la teoría literaria posmoderna otorga relevante importancia a la ficcionalidad inherente a cualquier texto autobiográfico, pero olvida, desde luego, la constitución de algunas autobiografías como actos éticos y políticos, además de discursivos, retóricos y subjetivos.

En este sentido, Ángel G. Loureiro (2000) ha realizado un análisis de los procedimientos

³ Como indica E. Said (2007: 68-69): “El exiliado existe, pues, en un estado intermedio, ni completamente integrado en el nuevo ambiente, ni plenamente desembarazado del antiguo, acosado con implicaciones a medias, nostálgico y sentimental en cierto plano, adepto por mimesis pero también paria en secreto”.

discursivos que, en algunos textos autobiográficos de la España moderna y contemporánea, han sido escritos como encuentros primordiales entre el sujeto autobiográfico y los otros. Loureiro toma como referencia las teorías filosóficas de Emmanuel Levinas quien prima, antes que la Filosofía, la Ética, que es principalmente para él, la interrelación entre los otros, esto es, el afuera y el yo. Para el crítico de Princeton, consecuentemente en el género autobiográfico la responsabilidad sobre el otro antecede a cualquier cuestión: “The identity of the self comes to it from the outside, and in self-consciousness, therefore, there is not self-presence but a disjunction of identity, a diachrony that is beyond the recuperative powers of memory” (2000: 9).

Por lo que respecta al texto, frente la función predicativa que tradicionalmente se ha otorgado al género, Loureiro destaca la función vocativa: “There is another, concomitant, level of manifestation of identity in autobiography that is tied to the moment of writing considered not as said but as saying” (2000: 16). En el momento de la escritura, por tanto, el narrador autobiográfico no basaría su discurso en el hecho consumado sino en un proceso de interpelación al otro, sea este el lector sea un colectivo, como en el caso que nos ocupa. No es tan relevante la función de sujeto como la de objeto que es el receptor del mensaje o persona a quien el hablante se dirige, por lo que el texto no es sólo una voluntad de representación como una necesidad de dirigirse a un afuera:

The past cannot be reproduced by means of language, but the constitutive alterity of the subject requires that it responds to the other, and in autobiographical writing that response cannot be measured in terms of truth or mimetic restoration because, as ethical gesture, it remains outside the domain of thematics and epistemology (2000: 20).

Al abordar el texto autobiográfico de María Martínez Sierra, nos encontramos con la narración de discursos o mítines que directamente interpelan a un espectador presente en la historia y representado en el discurso; sin embargo, además existe también un deseo de justificación y un procedimiento retórico que busca justificarse ante un afuera: sujeto u objeto alternativo.

Componen este texto unos recuerdos que poco tienen que ver con el concepto de memorias personales que cuentan los sucesos íntimos que acontecen al yo. Como ella misma afirma: “Lo poco que en mi vida tiene algún interés [...] está recogido en las páginas de otro libro: *Horas serenas (Medio siglo de colaboración)*”⁴ (1952: 162). Para María Lejárraga, la escritura autobiográfica tendría, por tanto, mayor relación con la experiencia íntima del sujeto narrador, y no tanta con los otros o con el testimonio de una época histórica o un acontecimiento político. De esta forma, el texto que trabajamos queda definido por

4 Se refiere a *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, título definitivo de las memorias personales y literarias de María Martínez Sierra.



la negación de la auto-reconstrucción, esto es, un proceso en el que el lugar central está ocupado por el sujeto. Se trata, pues, de un concepto autobiográfico donde el testimonio, es decir, la expectación del vivir ajeno cobra mayor relevancia que el sujeto narrador⁵. El relato debería ser, para María Martínez Sierra, un producto desligado de la función autorial: “todos los libros ganarían en interés humano si pudiéramos ignorar en absoluto al ‘individuo’ que los compuso” (1952: 163).

Obviamente esta no es una afirmación que María Martínez Sierra siga coherentemente: la narradora está, se involucra, se representa, pero se define en relación con el otro. En el texto, hay una marcada focalización en el concepto de colectividad o “masa” y una forma de representación del sujeto autobiográfico que busca confundirse, compararse:

No hay nada que así conforte el ánimo suprimiendo en él todo el temor a la propia ineficiencia como sentirse miembro de una verdadera comunidad espiritual. Entendámonos, de una comunidad que deje intacta la responsabilidad del individuo, ya que si ésta se anula o cercena, desaparece la conciencia, es decir, el individuo mismo [...] (1952: 41).

Desde luego, la comunidad espiritual va cambiando según los caminos que transita nuestra protagonista: a veces, nación; otras veces, clase social; las más, colectivo femenino. El personaje se va autodefiniendo a partir de la interrelación:

Este consuelo de la fe que une, esta gracia inefable de la comunidad de voluntades los he sentido yo en mi España católica de forma e incrédula de fondo [...] cada vez que llegando sin previo aviso a cualquier ciudad provinciana importante o insignificante, al bajar del tren, he podido decir al mozo o al chicuelo que se apoderaba de mi maleta: “A la Casa del Pueblo” [...] Allí estaban los míos, y yo no estaba sola (1952: 42).

La ideología de la narradora es también el resultado de convertirse en testigo del otro. En el caso de María Martínez Sierra resulta más revelador, pues su procedencia de la clase media española le permitió una formación bastante distinta a la de las mujeres de su generación y un ejercicio profesional como maestra. Convertirse en receptora de una realidad social, como testigo, es fundamental para su configuración ideológica: “Digo, pues, que he venido al socialismo por mera realización de la miseria ambiente” (1952: 34).

⁵ En concordancia con la crítica contemporánea, la autobiografía se convierte en una forma de texto testimonial. Parte de la crítica ha estudiado el género testimonial en relación con la literatura latinoamericana. En esta línea, John Beverley (1989: 12-13) ha trazado a través de distintos ejemplos una definición de testimonio:

By *testimonio* I mean a novel or novella-length narrative in book or pamphlet [...] form, told in the first person by a narrator who is also the real protagonist or witness of the events he or she recounts, and whose unit of narration is usually a “life” or a significant life experience. Testimonio may include, but is not subsumed under, any of the following textual categories, some of which are conventionally considered literature, others not: autobiography, autobiographical novel, oral history, memoir, confession, diary, interview, eyewitness report, life history, *novela-testimonio*, nonfiction novel, or “factographic literature”.

El posicionamiento en un entramado social establecido es determinante para la autodefinición del sujeto autobiográfico, pero también la unión con aquel que no pertenece a su clase. Es en estos momentos cuando la culpa, esa culpa de la mujer que habíamos comentado en relación con el prólogo, vuelve a reaparecer convertida en una culpa de clase. Cuando la propagandista estrecha la mano de un obrero del campo en una visita a una Casa del Pueblo como tantas en España:

La mano del trabajador campesino no está endurecida por el trabajo honrado, como afirman tantos escritores que, indudablemente, no la estrecharon nunca: está deshecha. [...] no he logrado jamás sobreponerme a la impresión dolorosa que me causa estrechar la mano de un obrero del campo (1952: 125).

También será así cuando, en un último capítulo, resultado de las presiones de la editorial Losada para que escribiera un capítulo sobre sí misma, hable de los esfuerzos de su padre, médico, para llevar adelante una familia numerosa. La pertenencia a la clase media y la miseria económica en la que ha visto a su familia serán el detonante de su ideología socialista.

Este último capítulo o epílogo resalta por la fuerza con que María vincula todo su pasado personal con los acontecimientos vividos en la España de la Segunda República y la Guerra Civil española. El acto de testificar está ligado al universo personal e íntimo de la propagandista y, narrándose en tercera persona, no podrá olvidar cómo ha llegado a ser socialista; trabajar, sufrir, oír, mirar, experimentar la vida ha resultado primordial para “soñar con justicias”:

De no haber vivido toda su adolescencia en la lamentable zona suburbana sobre la cual rebosa [...] toda la miseria de la existencia ciudadana, [...] de no haber oído tantas y tantas veces el desolado clamor de las mujeres [...] de no haber visto a diario la caridad luchando inútilmente con la miseria, con la enfermedad [...] acaso no hubiera comprendido como tantas otras inteligentes y buenísimas mujeres de las clases acomodadas no comprenden aún, que había “algo podrido en el reino de Dinamarca” y que era necesario buscar modo eficaz para hacer saltar de sus goznes —o al menos intentarlo— las puertas del infierno (1952: 197).



BIBLIOGRAFÍA

- BEVERLEY, John (1989): "The Margin at the Center: On *Testimonio* (Testimonial Narrative)", *Modern Fiction Studies*, 35: 1, pp. 11-28.
- BLANCO, Alda (1989) "Introducción", en M. Martínez Sierra, *Una mujer por caminos de España*, Madrid, Castalia/ Instituto de la Mujer, pp. 7-46.
- CAMPILLO IBORRA, Neus (2003): "Ontología y diferencia de los sexos", en *Del sexo al "género": los equívocos de un concepto*, coord. S. Tubert, Madrid, Cátedra, pp. 83-122.
- LOUREIRO, Ángel G. (2000): *The Ethics of Autobiography. Replacing the subject in Modern Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- MARTÍNEZ SIERRA, María (1952): *Una mujer por caminos de España*, Buenos Aires, Losada.
- OLEZA, Joan (s.a.): "De adentro hacia afuera: la mirada autobiográfica", en *Visiones de España*, ed. T. Facundo, en prensa.
- POZUELO YVANCOS, José María (2006): *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona, Crítica.
- SAID, Edward (2007): "Exilio intelectual: expatriados y marginales", en *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Debate, pp. 65-82.
- ZAMBRANO, María (1989): *Senderos. Los intelectuales en el drama de España. La tumba de Antígona*, Barcelona, Anthropos.

“YO SÉ SER SANTA Y SÉ SER PANTERA”: REALIDAD Y FICCIÓN EN EL *EPISTOLARIO DE JUANA BORRERO*

Judith Moris Campos
Universitat Autònoma de Barcelona

Palabras clave: Literatura Femenina, Cuba, Siglo XIX, Epistolario.

1.- La saga / fuga de J.B.

¡Yo salvaré mi nombre del olvido!
JUANA BORRERO, “*El ideal*” (1893)

La escritora modernista cubana Juana Borrero y Pierra (1877-1896) constituye uno de los casos más singulares de la literatura cubana del siglo XIX. Con una obra que sólo abarca un libro de poesía y un extenso epistolario¹, Borrero ha conseguido formar parte del canon literario cubano. Sin embargo, su figura no ha podido escapar a la mitificación: descendiente de una importante familia de escritores entre los que destaca su padre, Esteban Borrero Echeverría; enamorada de dos poetas; y talento precoz tronchado por la muerte antes de cumplir los diecinueve años, en Juana Borrero han confluído todos los ingredientes que favorecen la elaboración de un mito.

Se presume que haya sido entre 1890 y 1891 que conoció al poeta modernista Julián del Casal (1863-1893), hecho que marcaría su vida para siempre, pues Casal modificó las expectativas literarias, pero sobre todo vitales, de la joven². El poeta cubano fue el autor intelectual de gran parte del ideario que luego encontraría su expresión más acabada en el *Epistolario* de Juana Borrero y que no se circunscribe sólo al calificativo de “virgen triste” —que fue su gran herencia—, sino que abarcó además el rechazo a la naturaleza, la profecía de una muerte prematura, el amor por las brumas y los paisajes exóticos, el hastío, la castidad y el guiño místico; todos ellos elementos que vertebrarían el yo poscasaliano

1 Juana Borrero publicó poemas de forma dispersa en varias revistas cubanas —principalmente en *La Habana Elegante* y en *El Fígaro*— desde 1891 y hasta su muerte. A esas colaboraciones habría que sumar su participación en 1895 en la antología familiar titulada *Grupo de familia*, y la edición, en ese mismo año, de su único volumen de poesía titulado *Rimas*, que incluía algunos poemas inéditos junto a otros publicados con anterioridad. Las cartas, por su parte, fueron escritas todas entre marzo de 1895 y marzo de 1896.

2 En el poema “Virgen triste”, que Casal publicó en la revista literaria *La Habana Elegante* el 20 de agosto de 1893, todo parece ser un íntimo mandato a la obediencia. Casal no describe tanto a la Juana que es sino a la que él quiere que sea.



en Juana Borrero. No podemos atribuir cada rasgo del carácter de la escritora a Julián del Casal, pero no es menos cierto que Borrero construyó su subjetividad básicamente sobre el “deber ser” que su amado poeta dispuso para ella. Su vida posterior fue la consagración al cumplimiento de esa castidad, de la tristeza y de la muerte próxima. Juana pretendió construirse a sí misma siguiendo esos dictados, pero su discurso epistolar terminó por delatarla, porque la auténtica Juana Borrero fue pasión y vida.

Tras vivir con intensidad un amor no correspondido —y muerto Casal en 1893—, la escritora habría de iniciar en 1895 una relación y correspondencia amorosa con el también poeta modernista cubano Carlos Pío Urbarch (1872-1897). Este episodio coincidiría con el creciente desequilibrio emocional de la joven y habría de terminar trágicamente al morir Juana Borrero de fiebre tifoidea en el exilio norteamericano, justo un día antes de cumplirse un año de que se hubieran conocido.

La citada mitificación comenzó de mano de sus contemporáneos, aún antes de morir la escritora, y habría de seguir creciendo hasta nuestros días. El proceso lo inició justamente Casal, en 1893, a partir del calificativo de “virgen triste”, empleado en un sentido que ha perdurado hasta hoy y que pocos gestos críticos han intentado cuando menos matizar; y es que la crítica en torno a Juana Borrero se ha puesto en la mayoría de los casos al servicio de un modo de ver y de leer que no ha desafiado los esquemas tradicionales de recepción. La base estructural con que la crítica en torno a Borrero operó durante gran parte del siglo xx es posible encontrarla en la mala lectura de los contemporáneos de la escritora. Una lectura que, más que develarla para el nuevo siglo, lo que hizo fue deformarla y llenarla de tópicos que se pueden resumir en dos grupos fundamentales: uno que enfatiza la precocidad del genio (a través de calificativos como “niña maga”, “niña musa”, “inspirada niña” o “flor de poesía”); y otro que reconoce en Borrero el paso por la pubertad y nos la presenta como “virgen”, pero con todo el alcance patriarcal del término, es decir: “La imagen del himen no penetrado como signo seminal de una modalidad de la femineidad que se recluye y se domina a partir del hermetismo” (Guerra, 1994: 52). La crítica ha reincidido en esas imágenes, sin advertir la tensión que desde el propio *Epistolario* se establece con esos tópicos. El mito creado en torno a Juana Borrero ha traído como consecuencia, por tanto, que el *Epistolario* haya sido mayormente “mal leído”, tal vez con la única notable excepción del crítico hispanocubano Manuel Pedro González, quien ha sido hasta ahora su más completo y desprejuiciado exegeta, sin obviar el gran mérito de Cintio Vitier y Fina García Marruz, responsables de la edición de la poesía y de las cartas, y de un par de prólogos de gran valor pero en exceso pudorosos.

Fue entre 1966 y 1967, con la publicación de la poesía completa y con la salida a la

luz por primera —y única— vez del *Epistolario*, que la crítica tuvo elementos suficientes para indagar en la intimidad vital y literaria de la escritora; en las estrategias a partir de las cuales Juana Borrero construyó su subjetividad en las cartas. Si es posible hablar de construcción es justamente porque la joven escritora se inventó a sí misma una y otra vez con el fin de seguir, por una parte, la ruta vital que Casal le dejó en herencia y, por otra, los modelos femeninos finiseculares de los que ella, dado su fuerte temperamento, se alejaba. ¿Fue Juana Borrero realmente una “virgen triste”? ¿Es ese el calificativo que mejor la define? ¿Qué hay de ficción y qué de realidad en esa imagen modelada desde las cartas? Al imaginar a “una virgen triste” pensamos en una joven lánguida que se resigna a su fatal destino. ¿Se corresponde acaso Juana Borrero con esa imagen? Desde luego que no, pues aunque ella insistió reiteradamente en que la tristeza era su mejor presentación y la virginidad su mayor carta de triunfo, ahí ha quedado su correspondencia amorosa para desmentirla. Sus palabras y sus acciones nos confirman que estuvo mejor dotada para el erotismo que para el misticismo; que en su interior había más vida que muerte; que su desequilibrio psíquico creciente volvía su proclamada tristeza en órdenes, venganzas, celos, ansias de poder, dominación, orgullo y elevada conciencia de sí misma.

El de Juana Borrero —con sus más de doscientas sesenta cartas, muy largas todas— es uno de los epistolarios amorosos más extensos, apasionantes y, paradójicamente, desconocidos de la literatura hispanoamericana. Esas cartas documentan una pasión donde la escritora expresa, una y otra vez, la necesidad de posesión absoluta del ser amado. No podemos obviar que Juana Borrero fue un enérgico temperamento femenino y un talento singular puestos a discurrir en una época en que uno y otro eran considerados todavía malos puntos de partida para la mujer. Si a eso sumamos que un creciente desequilibrio emocional condicionó que lo que era un sólido temperamento se convirtiera en una personalidad abrasiva, patológica y totalmente descontrolada, entonces podemos entender mejor la singularidad del caso.

No obstante su repercusión posterior, para Juana el cultivo del género epistolar fue en principio el único camino posible para llevar adelante su pasión amorosa, pues su padre se oponía a su relación con Carlos Pío Uhrbach. Las cartas vinieron a ser, por tanto, el hilo de Ariadna hacia sus sentimientos pero también su caja de Pandora, porque desatarían todas sus obsesiones³. A través de ellas Juana Borrero no sólo documenta su vida amorosa sino toda su existencia, pues aunque estas cartas tienen un destinatario explícito, acaban por acercarse bastante a la escritura autobiográfica.

El *Epistolario* da fe de sus contradicciones, en tanto la supuesta “virgen triste” echa

3 Ante los espaciados encuentros con Carlos, las cartas se convirtieron para ella en una suerte de objeto fetiche, un sustituto de la figura amada que compensó su ausencia. Confesaba que le era muy grato escribir —de dos a tres cartas por día— y que las que recibía de él tenían un poder curativo, que disipaba su impaciencia como por arte de magia.



mano de todos sus recursos de seducción. De un lado, las cartas agotan sus armas expresivas convirtiéndose en un auténtico *collage* de emociones en el que no faltan dibujos, frases, poemas, sangre y lágrimas; mientras que de otro emerge una retórica de la corporalidad. El cuerpo enfermo, martirizado, consagrado al misticismo, no alcanza a opacar una sed erótica que se sublima justamente en su contrario, y que tiene su punto de quiebra en el lenguaje, pues varias imágenes permiten entrever ese erotismo reprimido a toda costa. Al travestir su sexualidad, Juana Borrero se travistió a sí misma.

2.- Modos de construcción de la subjetividad epistolar: “Yo sé ser santa y sé ser pantera”...

En su epistolario Juana Borrero construyó una ofensiva amorosa que redujo la personalidad de Carlos a la mínima expresión, llegando a atreverse, incluso, a formular en innumerables ocasiones cómo quería que le escribiera, le hablara y la viera su novio: “Escribeme bien mío. Escribe largo y tierno, déjate de miniaturas” (Borrero, 1966: 78); “Yo quisiera que tú fueras muy celoso, tanto como yo y que no me permitieras salir ni mirarle la cara a ningún hombre!” (Borrero, 1966: 70); “pon la letra un poco más legible” (Borrero, 1997: 2); “Quedamos en que me mirarás y me hablarás y estarás muy comunicativo y tierno” (Borrero, 1997: 16). De este modo, las cartas vienen a ser el testimonio de una dictadura amorosa donde Juana Borrero ordenó, organizó y decidió cada gesto y cada palabra, sin dejar ni el más mínimo detalle a la espontaneidad. La poeta modeló para el amado un “deber ser” —igual que Casal había hecho antes para ella— que abarcó un área muy amplia de acción, y que alcanzó su máxima expresión en las indicaciones sobre cómo debía Uhrbach conducirse en sociedad.

Borrero resumirá sus aspiraciones en relación con Carlos al afirmar: “de ti lo espero todo” (Borrero, 1966: 123). En ese intento por penetrar y dominar la subjetividad del amado abundan frases como: “Te portaste muy bien, merecías un premio” (Borrero, 1966: 67); o el regaño “jamás vuelvas a hacer lo que hiciste la otra noche” (Borrero, 1966: 68). Hay también lugar para el egoísmo, el narcisismo y una conciencia de superioridad que llevan a Juana Borrero al establecimiento de una constante competición con Carlos, colocándose ante él como ejemplo digno a seguir: “¿Eres tú tan feliz como yo?” (Borrero, 1966: 67); “Cuéntame todo lo que sentiste lo que pensaste a mi lado. Yo quiero saber si tus emociones fueron iguales a las mías” (Borrero, 1966: 68); “Nunca me amarás tanto como yo te amo!” (Borrero, 1966: 78). Ese tono de superioridad, que se reitera con frecuencia, encadena una larga lista de consejos, pedidos, órdenes y reproches de todo tipo. Le sugiere, por ejemplo, que cuando esté enfermo le diga al hermano de él que le escriba “dos letras que

tú le dictarás” (Borrero, 1966: 90), y así en numerosas ocasiones. Lo cierto es que en ese ejercicio de dominio absoluto, no dejó resquicio de paz ni de libertad a su novio, y que en los escasos momentos en que él hubo de desobedecer alguno de sus mandatos, la cólera no se hizo esperar. La situación llegó al punto en que Carlos le daba a leer las cartas que recibía de sus amigos, llegando Juana a advertir que su novio borraba los fragmentos que no quería que ella leyera. Este hecho insólito, y de difícil explicación, da una idea aproximada de la naturaleza torcida de aquella relación.

Lo anterior permite afirmar que el poder que Juana Borrero ejerció sobre su novio empezó de forma discreta —pautando las estrategias de resistencia frente al padre de ella— y acabó adquiriendo autonomía propia y generando situaciones totalmente inverosímiles. Borrero dio órdenes una y otra vez en nombre de un amor que consideró el más puro, al estar cimentado en la superación de lo que llamó “vulgares solicitudes corpóreas” (Borrero, 1966: 195). Las relaciones de poder que nos descubre el *Epistolario* no apuntan, por tanto, a una “virgen triste” que acepta con resignación su destino, sino a una joven de apenas dieciocho años de edad que acata, sólo en apariencia, las restricciones paternas, a la vez que impone a su novio el recuerdo de un amor anterior y una amplia gama de sugerencias que acaban convirtiéndose en imposiciones de la más variada índole.

Sin embargo, aunque la Juana Borrero que aflora en el *Epistolario* es mayormente la anterior, la escritora paralelamente crea un personaje para sí que complazca a Carlos y que sea fiel al recuerdo de Casal; son los momentos en que opta por mostrar una falsa imagen de sí misma que no se corresponde con la realidad. Así afirmará “La menor rudeza me asusta porque soy toda ternura toda delicadeza” (Borrero, 123: 1967), o en otro momento:

No quiero imponerme ni podría ya hacerlo aunque quisiera, porque has adelantado tú tanto en mi alma que has tomado sobre mí un ascendiente incontrastable [...] ¡Qué vasallaje tan dulce! ¡Qué pequeñez tan grandiosa! Yo quiero que seas mi dueño y mi Rey...mi abrigo y mi puerto. Mi tradicional soberbia y mi altivez han desaparecido...sólo reina en mí corazón la ternura inmensamente abnegada (Borrero, 1966: 100).

Lo visto antes nos viene a confirmar que esa imagen es una ilusión, una ficcionalización de sí misma que forma parte del “querer ser”, y de una irrefrenable necesidad de parecer aceptable a los ojos del amado. Por ello no podemos creerle cuando dice: “Oyeme [*sic*]; te voy a hacer una súplica; nunca jamás me ruegues. Manda! No eres mi dueño?” (Borrero, 1966: 74); ni tampoco cuando afirma:

Lo que me dices de que siempre te ordene, es imposible. Para hablarte no tengo más que la súplica hija de mi profunda ternura. Jamás podré hablarte con imperio. Te amo demasiado para ello. Sin embargo no me creas una humilde. Siempre he sido altiva y soberbia. Cuando te conocí comprendí claramente que mi orgullo indomable vino a tierra (Borrero, 1997: 30). Cabe preguntarse a quién quiso engañar la Borrero con esas palabras y, sobre todo, qué pensaría Carlos de ellas. Está claro que la relación de ambos no podemos dejar de



calificarla de “rara”. Un noviazgo en el que él pareció dejarse llevar por la corriente, pero donde algún indicio hay de que también arrastraba “torceduras emocionales” y de que no era ese ser tan “casto” en que Borrero pretendió convertirlo a partir de su discurso epistolar. Carlos no fue ese ser alejado de las tentaciones carnales como no lo fue ella tampoco, por más que se haya empeñado en demostrar lo contrario. La relación entre Juana Borrero y Carlos Pío Uhrbach fue fruto del delirio y de las medias verdades. Sólo Manuel Pedro González se atrevió a describir alguna que otra de las irregularidades de una relación amorosa que el crítico consideró una novela epistolar.

No obstante, aún es posible descubrir en el *Epistolario* de Borrero otra variante de ficcionalización de sí misma: aquella en que la joven escritora organiza su yo a partir de modelos literarios románticos⁴. Juana —en el ámbito privado de la epístola— firmaba a veces como *Carlota*, *Santuzza* o *Desdémona*, con la evidente intención de (re) marcar en ella las cualidades que adornaban a sus heroínas⁵. Pero el más persistente de esos referentes literarios será el de *Yvone* —la doncella bretona de la balada del poeta modernista colombiano Abraham Z. López Penha, evocación de los siglos caballerescos a través de la imagen mítica del “amor imposible”⁶. Si, como sostuvo Gilles Deleuze a propósito de Kafka: “las cartas postulan directa, inocentemente, la potencia diabólica de la máquina literaria” (Deleuze, 1978: 46), semejante formulación podría llevarnos a afirmar que quienes escriben cartas postulan directa, inocentemente, la potencia diabólica de los personajes literarios. De ahí que, leyendo las cartas de Juana Borrero, no sea difícil advertir el modo en que la escritora se muda, una y otra vez, en personaje literario. Fina García Marruz ya lo había advertido en relación con su poesía, al afirmar que Juana “no es la autora de sus versos sino su protagonista” (Borrero, 1978: 49). No nos extrañe, entonces, que en el proceso de identificación con nuevas imágenes, la escritora termine revelando también muchos puntos en común con personajes literarios femeninos del fin de siglo, tanto europeos como hispanoamericanos; lo que vendría a suponer que Juana Borrero no sólo se desdobló “nominalmente” en modelos literarios al estilo de Desdémona o Santuzza, sino

4 Es la figura que Roland Barthes en su *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977) denomina “identificación” y que define en los siguientes términos: “El sujeto se identifica dolorosamente con cualquier persona (o con cualquier personaje) que ocupe en la estructura amorosa la misma posición que él [...]. La identificación no simula un sentido psicológico; es una pura operación estructural: soy aquel que tiene el mismo lugar que yo” (Barthes, 1989: 151).

5 Carlota es la amada del joven Werther en la novela epistolar de Goethe *Los sufrimientos del joven Werther* (1774). Santuzza es el personaje protagonista de la ópera *Cavalleria Rusticana* (1891), que Viti en nota a pie atribuye erróneamente a Ruggero Leoncavallo (Borrero, 1966: 93), cuando en realidad pertenece al también compositor italiano Pietro Mascagni, quien a su vez tomó el argumento de un cuento de Giovanni Verga. El último de los referentes es Desdémona, la esposa del celoso Otelo en la tragedia del mismo nombre, escrita en 1604 por William Shakespeare. Aún hay otra comparación clave, la que la Borrero realiza con Juana de Arco: “Soy fuerte como un arrecife de granito y valerosa como Juana de Arco...” (Borrero, 1967: 230).

6 Se refiere a la balada “Yvone” de Abraham Z. López Penha, aparecida en la revista *La Habana Elegante* el 19 de mayo de 1895.

que entró en diálogo con las imágenes de mujer que articuló el fin de siglo, principalmente con el modelo de mujer prerrafaelita: esa amada inmóvil, mujer ángel, modelo de dulzura, encanto e inspiración, una auténtica musa.

El *Epistolario* de Juana Borrero fue, por tanto, un ámbito en que la escritora ensayó, simultáneamente, dos imágenes antagónicas de sí misma: de una parte, la imagen deseada por ella, la de mujer dócil, tierna y suave, coherente con los modelos de la época y con el calificativo de “virgen triste”; mientras que en las antípodas emerge poderosa una contra-imagen marcada por el desequilibrio emocional y por una clara voluntad de decidir, dominar y organizar todo lo relativo a su presente y futuro amoroso.

3.- Estrategias de seducción y autoafirmación: retórica de la imagen epistolar y retórica de la corporalidad

Juana Borrero, a través del recurso epistolar, desarrolló estrategias de seducción y autoafirmación que contribuyeron, por una parte, a paliar la falta de encuentros con el ser amado y a construir un camino de futuro, mientras que, por otra, abrieron un espacio de definición y de reinención de sí misma. Esas estrategias constituyeron en sí mismas focos de creación y de actividad que la alejaron en esencia del calificativo de “virgen triste”, aunque ella insistiera una y otra vez en construirse desde ese espacio. Dentro de las estrategias destacan dos fundamentales: una retórica de la imagen epistolar, en tanto las cartas llegan a alcanzar una expresividad *sui generis*; y una retórica de la corporalidad, que le permite a Juana Borrero construirse desde una marcada devoción religiosa y mística.

La joven escritora se vio obligada a convertir las cartas en el principal vehículo de su pasión amorosa y de ahí que en la etapa inicial de seducción desplegara en ellas todas sus armas expresivas. En ocasiones escribía en papel de luto y en otras en papel jaspeado con tinta roja, o de colores, hecho que acabó por convertirse en un indicio del estado de ánimo en que había sido escrita la carta; a ello se suman los dibujos que en diversas ocasiones trazaba al margen⁷. Sin embargo, lo más sorprendente que hizo —auténtica evidencia, además, de su talento pictórico— fue convertir el texto de una carta en parte de un dibujo o cuanto menos combinar armónicamente texto e imagen. La más célebre fue la que llamó “misiva floreal”, en la que el texto mismo formaba un rostro de mujer. Otro rasgo significativo (y de hecho el más extendido) eran los poemas que solía colocar presidiendo cada carta. Poemas que, además de evidenciar su gran cultura poética, se relacionaban temáticamente con el contenido de la carta. Los textos eran lo mismo de ella que de personas de su entorno como

7 Otro de los talentos de Juana Borrero fue la pintura. Recibió clases de famosos profesores, tanto en Cuba como en Estados Unidos, y cursó un año en la Academia de San Alejandro (La Habana). Varios de sus cuadros se exponen actualmente en el Museo Nacional de Cuba y en museos norteamericanos.



su hermana Elena, Carlos Pío, Federico Uhrbach, Casal o cualquiera de sus amigos poetas. En muchos otros casos pertenecían a destacadas figuras de la poesía, no sólo cubana o española, sino también traducciones de Heine o del mismísimo Shakespeare.

Otros detalles nos llevan a la primera época de la correspondencia, en que encabezaba las cartas con un calificativo que indicaba el estado anímico en que habían sido escritas: “misiva triste”, “en la dicha”, etc.; hasta que, poco a poco, fue desarrollando un código donde asoció colores con los diferentes momentos del día: de esa manera una carta escrita a la “hora gris” se correspondía con el crepúsculo, y a la “hora roja”, con el mediodía.

Si bien el punto culminante de la voluntad artística de la Borrero puesta al servicio epistolar fue su hermosa “misiva floreal”, el *summum* de su gesto provocador y rupturista nos llega de la que llamó “misiva trascendental”. Una carta muy original, compuesta sólo por trazos absurdos, y que vino a suponer la máxima rebelión de la poeta contra ese lenguaje que tantas veces consideró insuficiente para expresar a cabalidad sus emociones.

Las cartas de la joven escritora recogen, por último, las huellas supremas de la pasión: las lágrimas y la sangre. Esa necesidad de expresarse no sólo a través de las palabras sino también por medio de sus múltiples talentos y de sus fluidos corporales, esa inclinación a convertir la carta en un *collage* de emociones, habla de la ansiedad de Juana Borrero por volcarse toda en el papel.

La modelación del ámbito epistolar como espacio de creación nos revela, por consiguiente, a una persona de recursos y propósitos muy claros. La riqueza de matices y el nivel de expresividad que alcanzan las cartas nos hablan de una subjetividad que no pactó con el conformismo; un “yo” al que la denominación de “virgen triste” no le hace justicia porque no permite advertir la fuerza de una mujer que hizo “todo” por alcanzar sus fines.

En lo relativo a la retórica corporal, cabe partir de la idea de que el cuerpo en Juana Borrero llegó a ser un espacio clave de definición y de reinención de sí misma, verdadero centro de un drama emocional para el que la escritora encontró una salida en falso: la renuncia a los placeres carnales amparada en una “construida” devoción mística; escudo de un cuerpo que violentó su sensual naturaleza y que acabó revelándose a través de las grietas de un lenguaje que traicionó el proyectado ideal en muchos “ardorosos besos castos”.

Fue también el de Juana Borrero un cuerpo enfermo, enemigo, que, sin embargo, la escritora convirtió muchas veces en aliado al ponerlo al servicio de sus estrategias de autoafirmación y de control. Su puesta en escena corporal tuvo, por tanto, mucho de *performance*; Borrero convirtió su cuerpo simultáneamente en escenario y campo de batalla donde ensayó y debatió su subjetividad. La poeta cubana se convirtió en artífice de sí misma al entregarse de forma calculada y apasionada a un ideal que practicó sobre su

propio cuerpo.

Uno de los puntos de partida fue la puesta en práctica de una *imitatio marianae*, pues para construir discursivamente su identidad se sirvió del modelo de la Virgen María. En varios momentos, al buscar la expresión apropiada para describir una situación cualquiera, emplea frases que le permitan establecer nexos entre ella y la Virgen María. Esa identificación se completa con una supuesta aparición de la Virgen que, según la joven escritora, fue lo que la llevó a concebir la “castidad” como camino a seguir. Siendo coherente con esa decisión, Juana Borrero exigió a Carlos Pío Uhrbach la promesa de no ceder a la lógica de sus “derechos” una vez que estuvieran casados. A partir de ese momento, la retórica se torna muy cercana a la monjil, porque esa actitud le permite garantizar la huida de su fogosa naturaleza. De hecho, su imagen del matrimonio tiene mucho que ver con la idea de la unión sagrada de las monjas con Dios⁸.

Aunque Borrero en casi todo momento reniega de su cuerpo —en el que no encuentra belleza ni salud— no puede acabar desligándose de su existencia corporal, pues el dolor, la enfermedad y la melancolía anidan en él. No obstante, por momentos Juana utiliza el cuerpo enfermo como pretexto para obtener algunas ventajas, pues, según su propia confesión, a veces se muestra ante su familia más enferma de lo que realmente está con el fin de lograr determinados propósitos.

En medio de la dinámica de renuncia a goces corporales que asumió como modelo de vida, la escritora concibió varias formas de sacrificio con el fin de demostrar su amor incondicional por el ser amado. En Juana Borrero el dolor se convertirá en un lenguaje, el cuerpo hablará y lo hará través de la enfermedad y de la melancolía. Encontrará la forma de ofrendar sufrimiento a Carlos Pío a través de un cuerpo sufriente que la ayuda a merecer aún más al Amado, un cuerpo hecho por y para el dolor. Siente que debe cumplir con Él en todo momento y por ello, cuando intuye que la entrega no ha sido suficiente, se autocastiga. En las cartas se repetirán, una y otra vez, las noches de insomnio transcurridas entre torturas morales y corporales. Borrero, sin embargo, impondrá la escritura epistolar por encima de todo; de esa forma, el cuerpo acabará por convertirse en una poderosa arma de autoafirmación amorosa, en tanto que escribir “a pesar” del cuerpo enfermo será, a sus ojos, la mejor muestra de la magnitud de su amor: “En este momento en que te escribo, una horrible neuralgia en el cerebro me martiriza cruelmente... Y sin embargo te escribo...” (Borrero, 1966: 89). La reiteración de ese “sin embargo te escribo” evidencia una forma de

⁸ A menudo la joven poeta menciona que reza o que ora, y precisa que ello le permite alcanzar estados de paz espiritual y de gloria. En ese itinerario de la fe que configura, la escritora admite que su verdadera Biblia y sus mejores oraciones son los poemas de *Gemelas* (1894), el libro de poesía escrito por el Amado. De hecho, existe en Juana una clara inclinación a identificar a Carlos Pío con Dios: “Tú eres mi esperanza mi dicha mi creencia mi dios...” (Borrero, 1966: 86), acabará por confesar.



poder y de dominación sobre el otro que encuentra su fundamento en el cuerpo enfermo. En el extremo opuesto encontramos una inclinación sádica que la lleva a querer hacer daño físico al amado, a ese mismo ser al que la voluntad y el cuerpo se le han consagrado antes. Así, en varios momentos no escatimará expresiones del tipo: “Quisiera abrazarte hasta asfixiarte” (Borrero, 1966: 140); “Te advierto que te voy a dar un apretón de manos tan fuerte que te va a doler...” (Borrero, 1966: 69), o el deseo supremo: “Quisiera matarte sin quitarte la vida, aniquilarte sin perderte” (Borrero, 1966: 13).

Los límites de la “clausura” del cuerpo se marcarán en infinidad de despedidas epistolares donde sobrarán las alusiones a besos castos en la frente, los ojos, las mejillas, las manos, pero nunca en los labios: “Adiós mi dulce dueño! Recibe un beso larguísimo en dónde?... en el medio de la frente o en los ojos... o... o en la mano... ¡Un beso interminable!” (Borrero, 1966: 70); o este otro: “Recibe un beso interminable, casto ¡oh sí! y ardientemente sincero” (Borrero, 1966: 114). Ese deseo de castidad y esa renuncia al beso apasionado adquieren a un tiempo categoría de testamento y de epitafio en el poema “Última rima”, que fue dictado a su hermana Elena en el umbral de la muerte⁹.

En medio de esa retórica, ¿dónde es entonces que acaban filtrándose los apetitos carnales? A pesar de postulaciones como la de su poema final (dictado tres días antes de morir), a Juana Borrero el lenguaje la traiciona una y otra vez, pues muchas de las formulaciones en las que aparece involucrado el cuerpo, dan clara fe de esa tensión interna entre el anhelo de pureza —autoimpuesto— y ese arrebató erótico que la lanza al centro mismo de las pasiones sensuales: “Hubiera querido *arrojarme a tu cuello* y besarte la frente y las manos” (Borrero, 1967: 9); “He sentido al leer tus cartas profundo anhelo de besarte. He sentido claramente *surgir el beso como una ráfaga de pasión infinita*” (Borrero, 1967: 13); “*Te estrecharía hasta sofocarte te acariciaría tierna y castamente*” (Borrero, 1967: 13); “Nunca como esta noche he sentido la *sed devoradora* de tu ternura” (Borrero, 1997: 26); “*Te beso con pasión, con salvaje ternura. ¡Bésame A Mí!*” (Borrero, 1997: 29); “Siento un *anhelo inmenso de arrojarme en tus brazos* porque anhelo escuchar el latido de tu corazón” (Borrero, 1997: 30); “*Quisiera poder besarte con delirante pasión, con anhelo infinito de posesionarme de tu alma*” (Borrero, 1997: 26)¹⁰. Las frases destacadas evidencian una pasión erótica que no desprecia la sensualidad y la sexualidad de los cuerpos.

⁹ “Yo he soñado en mis lúgubres noches, / en mis noches tristes de penas y lágrimas, / con un beso de amor imposible / sin sed y sin fuego, sin fiebre y sin ansias. // Yo no quiero el deleite que enerva, / el deleite jadeante que abrasa, / y me causan hastío infinito / los labios sensuales que besan y manchan. // Oh mi amado! Mi amado imposible!, / mi novio soñado de dulce mirada, / cuando tú con tus labios me beses, / bésame sin fuego, sin fiebre y sin ansias. // Dame el beso soñado en mis noches, / en mis noches tristes de penas y lágrimas, / que me deje una estrella en los labios / y un tenue perfume de nardo en el alma!” (Borrero, 1978: 116-117).

¹⁰ Todas las cursivas son mías.

Sin embargo, Borrero nos confunde cuando esa retórica de la pasión la pone en función de lo que podemos llamar actos castos: besos en la frente y en las manos; posesión del alma; caricias tiernas; latidos del corazón y ansias de ternura. Juana Borrero pone erotismo en el lenguaje, pero al mismo tiempo pugna por mantener una corrección lingüística que no la saque de su proyectada castidad.

Hay otros momentos en el *Epistolario* en que podemos percibir, con más claridad aún, esa represión. En carta del primero de octubre de 1895 explica los motivos de su raro comportamiento de la noche anterior: “Lo que me hacía cerrar los ojos y contraer amargamente los labios era la imposibilidad de besarte. Sentía esta noche más anhelo que nunca de dormir en tu hombro” (Borrero, 1967: 5). En el fragmento anterior, una vez más el impulso pasional es puesto en función de un acto casto: dormir en el hombro del otro. No obstante, ese gesto de cerrar los ojos y contraer los labios es mucho más indicativo de una represión erótica, de una excitación abortada, que indicio de una frustración nacida de no poder dar un beso casto en la mejilla o en las manos. Tanto es así, que unas líneas después, al describir la impotencia que le generó la despedida —en que sólo pudo apretarle la mano con fuerza—, Juana promete un probable primer beso en la boca para el próximo encuentro; pero no “*el beso apremiante que jadea y enardece [...] sino el beso [...] que conmueve sin agitar*” (Borrero, 1967: 6). En la misma carta, esa promesa —como todo en la escritora— termina por hacerse apremiante; lo que la lleva a referirse otra vez a esa noche anterior: “Esta noche! Te hubiera besado dulcemente, sin fiebre, sin *espasmo*. Te hubiera dado el beso *interminable* que conmueve pero que no perturba ni enciende” (Borrero, 1967: 6). La insistencia de Juana Borrero en un “beso puro” rebasa esa carta y se convierte en un agónico *leit motiv* de todo el *Epistolario*.

Tal como se ha visto hasta aquí, en Juana Borrero la citada devoción mística no acaba por parecer una inclinación auténtica, sino más bien una elaborada estrategia enfilada al cumplimiento del fin último: la castidad. Borrero se construye como devota y como mística a fuerza de repetírselo a sí misma y de repetirlo a Carlos que él también “es puro”, con lo cual forman una pareja única, un Adán y Eva redimidos del pecado de la carne. Sin embargo, tal postura resulta ser una máscara, una Juana Borrero travestida que, desde el fondo de sí misma, apuntó a una fogosidad reprimida. La duda en torno a esa “santidad” nos llega de sus eternas contradicciones, de las fisuras del lenguaje, de esa violencia lingüística de fondo que no es más que *eros* pugnando con *thanatos* por ganar terreno. La duda nace, en fin, del impulso que la llevó a delatarse, una vez más, al afirmar: “yo sé ser santa y sé ser pantera” (Borrero, 1967: 24), digna continuación de aquel “soy como consiga que me imaginéis”, que su compatriota Gertrudis Gómez de Avellaneda había inmortalizado varias décadas antes.



BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1989): *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI Editores.
- BORRERO, Juana (1966): *Poesías*, ed. C. Vitier y F. García Marruz, La Habana, Academia de Ciencias de Cuba (Biblioteca de Autores Cubanos).
- _____ (1966): *Epistolario*, ed. C. Vitier y F. García Marruz, tomo I, La Habana, Academia de Ciencias de Cuba.
- _____ (1967): *Epistolario*, ed. C. Vitier y F. García Marruz, tomo II, La Habana, Academia de Ciencias de Cuba.
- _____ (1978): *Poesías y cartas*, ed. C. Vitier y F. García Marruz, La Habana, Editorial Arte y Literatura.
- _____ (1997): *Espíritu de estrellas: nuevas cartas de amor de Juana Borrero*, ed. M. del Rosario Díaz, La Habana, Editorial Academia.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari (1978): *Kafka. Por una literatura menor*, México D. F., Era.
- GONZÁLEZ, Manuel Pedro (1972): *Amor y mito en Juana Borrero*, Montevideo, Centro de Estudios Latinoamericanos, 1972.
- GUERRA, Lucía (1994): *La mujer fragmentada: historias de un signo*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas.

LA VERDAD DE LAS MENTIRAS: EL REALISMO DE MARIO VARGAS LLOSA

Ewa Kobylecka-Kaczmarek
Universidad de Lodz

Palabras clave: Novela, Verdad, Ficción, Realidad, Realismo.

La concepción de la literatura como productora de “mentiras verdaderas” se perfila en el pensamiento vargasllosiano en los años ochenta y es el último de los cuatro proyectos novelísticos forjados por el autor peruano. Los tres primeros han sido desarrollados paralelamente y dan fundamento a un ambicioso plan de explicar las enrevesadas ligazones que se establecen entre el autor, el mundo ficticio y la realidad. Cada uno lo enfoca desde un prisma distinto: la “teoría de los demonios” da cuenta de cómo la vida de un escritor se filtra en su obra; el de la “novela total” apela a la tradicional función mimética de la literatura, diferenciando múltiples niveles en los que ésta se puede dar, mientras que el último —el de la “novela autónoma”— atiende a las relaciones intrínsecas al mundo de la ficción. En el proyecto de las “mentiras verdaderas”, que me interesará en esta ocasión, convergen los tres anteriores, dándose sin embargo un leve desplazamiento del interés crítico desde la construcción del mundo representado hacia la razón de ser de la ficción.

La cuestión que debería plantearse en primer lugar es de corte terminológico: ¿por qué acudir a nociones “verdad” y “mentira” para hablar de una materia que forzosamente se les escapa? No cabe, pues, la menor duda de que la actividad literaria se desarrolla fuera de la lógica binaria del uno-cero, sugerida por las categorías de “verdad” y “mentira” o, mejor dicho, de “verdad” y “falsedad”. ¿Por qué entonces no servirse de los términos “ficción” versus “realidad”, que tradicionalmente se reservan para tratar de los quehaceres del arte de novelar? ¿Por qué enredarlo en un debate sobre los cometidos éticos de la literatura que, irremediamente, acarrearía el empleo de la palabra “mentira”? El optar por esta pareja no se explica, según mi modo de ver, sólo en que ambos compongan un expresivo y cautivador oxímoron —“la verdad de las mentiras”— sino que conlleva un significativo cambio de perspectiva investigadora. Mientras que la oposición ficción/realidad nos



ubicaría en la discusión sobre las capacidades miméticas de la literatura y su aptitud para reflejar el mundo, la pareja verdad/falsedad activa toda una problemática de sus poderes cognoscitivos: ¿podría ser la novela una fuente de conocimiento, una lente que nos revelaría las facetas de lo real que quedan ocultas en su directa y “extraliteraria” observación?

Queriendo encontrar en la literatura *lo verdadero*, Vargas Llosa apela en realidad a una larga tradición filosófica que quería atribuir a los productos de la actividad artística del hombre las cualidades que hoy en día suelen aplicarse al pensamiento humano. Ya en la Grecia antigua competían tres concepciones de verdad en el arte, aplicables, entre otros, a la *poiesis* griega. Los sofistas querían ver en ella un fabricante de ilusiones, cuyo principal propósito era seducir la imaginación, proveerle de mentiras para así consolar y proporcionar la felicidad. El que sabía inducir a error, se merecía el nombre de artista. Paralelamente a la teoría ilusionista surgió una diametralmente opuesta: para Sócrates –y con él Platón–, el arte era imitación de la realidad, lo cual le imprimía tácitamente el objetivo de decir la verdad sobre lo que se propone representar. La autoridad que ejerció Platón en los siglos posteriores impuso el modelo de lo verídico, convirtiéndolo en un axioma de la teoría del arte por más de dos mil años. Así, la noción de “verdad” vino a ser uno de los rasgos definitorios del arte, incluido el arte de novelar. No obstante, ya en la antigüedad surgió la tercera teoría –la aristotélica–, según la cual la *poiesis* –un conjunto de frases que no son juicios propiamente dichos, sino ficción– se escabulle de las nociones de “verdad” y “falsedad”. Ambos conceptos son aplicables para el *episteme*, pero pierden vigencia en el ámbito de la creación. El patrón aristotélico fue relegado al olvido durante varios siglos para resurgir en la filosofía de San Agustín y, posteriormente, ir minando, en distintas formulaciones, la teoría del arte como transmisor de lo verdadero¹.

Queda patente que el esbozo de las tres teorías estéticas que acabo de presentar sufre de una notable carencia, que es la de no tener en cuenta la polisemia del concepto de “verdad”, muy susceptible de acoger distintos matices semánticos a lo largo de la historia o, incluso, de recibir significados totalmente nuevos. No obstante, al no ser éste el tema de la presente comunicación, la evolución de la noción de “verdad” me interesará solamente en la medida en que el propio Vargas Llosa haga uso de sus diferentes acepciones. La operatividad del oxímoron “las mentiras verdaderas” reside, precisamente, en una hábil mezcla de distintas “verdades” y, por tanto, distintas “falsedades”, que al mismo tiempo difunde la literatura.

Veamos más de cerca la concepción del novelista peruano. La literatura miente al no ser una copia perfecta de la realidad: “no se escriben novelas para contar la vida, sino para transformarla, añadiéndole algo” (Vargas Llosa, 2004: 17). Diciendo esto, Vargas Llosa

¹ Para la evolución del concepto de verdad aplicado al arte, consúltese Tatariewicz, 1976: 350-360.

apela a la llamada “teoría de la correspondencia”, conforme a la cual la verdad es una relación de concordancia entre el lenguaje (en este caso, la ficción) y su referente, o sea, la realidad. Así, la frase “la nieve es blanca” es verdadera, puesto que existe la nieve que, efectivamente, es blanca. Parece, pues, obvio el porqué de las mentiras literarias: los hechos ficticios, incluso si se basan en los reales, no tienen ningún referente extralingüístico, por lo cual no puede darse la relación de correspondencia. No obstante, si la argumentación de Vargas Llosa se redujera a esta constatación, sonaría a trivialidad, puesto que no sería más que comprobar que la ficción es, por necesidad, ficticia. Según mi modo de ver, su razonamiento va más allá y llega a poner en duda los mismos fundamentos de la teoría de la correspondencia, presentando, desde la perspectiva estrictamente literaria, las objeciones que han sido formuladas en su contra por los filósofos. El mundo exterior que llega a reflejarse en la ficción sufre tan profundas transformaciones que difícilmente se podría llamarlo “realidad”. La primera de estas conversiones es la que imprimen las palabras a los hechos:

El hecho real –la sangrienta batalla en la que tomé parte, el perfil gótico de la muchacha que amé– es uno, en tanto que los signos que podrían describirlo son innumerables. Al elegir unos y descartar otros, el novelista privilegia una y asesina otras mil posibilidades o versiones de aquello que describe: esto, entonces, muda de naturaleza, *lo que describe* se convierte en *lo descrito* (Vargas Llosa, 2004: 18-19).

Las palabras, o los signos lingüísticos, siendo de índole totalmente distinta a la materia que forma lo real, nunca podrían copiarla adecuadamente. Es más –podría añadirse siguiendo al segundo Wittgenstein–, si a lo sucedido corresponde un número infinito de las posibles descripciones, es que la realidad puede ni siquiera constar de *hechos* propiamente dichos, sino ser de una esencia totalmente distinta, imposible de plasmar en este artefacto humano que es el lenguaje.

A esta primera modificación de la realidad por el lenguaje se superpone, según Vargas Llosa, una segunda, la del tiempo: “la vida real fluye y no se detiene, es inconmensurable, un caos en el que cada historia se mezcla con todas las historias y por lo mismo no empieza ni termina jamás” (Vargas Llosa, 2004: 20). En cambio, la estructura temporal de una novela es siempre acabada y ordenada: en ella, los acontecimientos cobran un significado del que carecen en la vida normal. Además, el tiempo novelístico nunca es uniforme, puesto que acelera y se detiene alternativamente. En una palabra, es una construcción igual de artificial que el narrador o los personajes.

Que el mundo ficticio y el real estén, en lo estricto, faltos de correspondencia, no constituye en modo alguno un reproche, ya que es precisamente en estas dos transformaciones –de las



palabras y del tiempo— donde opera el famoso “elemento añadido”, es decir, la impronta de lo original que el novelista deja en el texto. La materia, el tema es, en este aspecto, secundario, puesto que el autor no lo elige, sino que es elegido por él: el primer impulso al proceso creativo viene dado por las experiencias obsesivas que han ido dejando huella en la psiquis del escritor y, por tanto, se quedan fuera de su responsabilidad. La calidad de una novela se decide, pues, en lo añadido: es allí donde el autor despliega su dominio de las técnicas narrativas, las aplica con pericia para conseguir ciertos efectos psicológicos.

Así, me he acercado a la otra vertiente de la concepción vargasllosiana que define la literatura como “las mentiras verdaderas”. Hasta ahora, se ha demostrado por qué la ficción está condenada a mentir. ¿En qué sentido dice, pues, la verdad? Son verdaderas las *buenas* novelas, o sea, las dotadas de poder de persuasión, mientras que las *malas* mienten. La categoría de “poder de persuasión” —una de las centrales en la concepción crítica de Vargas Llosa— se resiste, sin embargo, a una definición exacta, ya que se la entiende como la capacidad de “transmitir al lector una ilusión de la autonomía [de la novela] respecto del mundo real en que se halla quien la lee” (Vargas Llosa, 2007: 35). Queda patente que dicho “poder” resulta relativo a las preferencias subjetivas del lector, que son, en el caso del propio Vargas Llosa, las de la novela flaubertiana, es decir, una novela extremadamente cuidadosa en su forma. En este sentido la *buena* novela —provista de una serie de leyes independientes de las que rigen el mundo real— se convierte en competidora de éste, llegando a crear una realidad ficticia tan cautivadora como la real. Nótese que, en esta acepción, la verdad y la falsedad dejan de ser *relaciones* con un referente extralingüístico para convertirse en *propiedades* intrínsecas al mundo de la ficción: su congruencia o su incongruencia, su capacidad de persuasión o su torpeza técnica. Se produce así un significativo cambio semántico: se abandona la “teoría de la correspondencia” en favor de la “de coherencia”, conforme a la que la verdad es fruto de una unidad interna en un grupo de sentencias. Una constatación se rechaza como falsa por discordar con las demás, más elementales, y no por no referirse a un objeto o un hecho real. En el caso preciso de la novela, la verdad es enteramente una cuestión de la forma que, si no se produce un desentono entre los recursos técnicos empleados, le proporciona a la obra una fuerza comunicativa: “porque ‘decir la verdad’ para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y ‘mentir’, ser incapaz de lograr esa superchería” (Vargas Llosa, 2004: 23).

La concepción de “las mentiras verdaderas” no se agota, sin embargo, en haber constatado el doble juego que la ficción mantiene con la realidad, construyendo mundos a su imagen, pero deliberadamente falsos. Tiene, además, una dimensión psicológica en la que se concretiza el principal objetivo de la literatura: paliar las insuficiencias y los

disgustos de la vida real. Esta cita dará una visión más clara de ello:

Soñar, escribir ficciones (como leerlas, ir a verlas o creerlas) es una oblicua protesta contra la mediocridad de nuestra vida y una manera, transitoria pero efectiva, de burlarla. La ficción, cuando nos hallamos prisioneros de su sortilegio, embelesados por su engaño, nos completa, mudándonos momentáneamente en el gran malvado, el dulce santo, el transparente idiota que nuestros deseos, cobardías, curiosidades o simple espíritu de contradicción nos incitan a ser (Vargas Llosa, 2001a: 133).

Esta función de la literatura se ejerce, pues, en el dominio íntimo de lo inconsciente: en la grieta que se abre entre las leyes de la vida social y los deseos del hombre. Este concepto, muy bataillano, de ficción como trasgresión de normas establecidas por una colectividad, reposa sobre la premisa de que la existencia humana está fundada sobre una paradoja irreducible: para sobrevivir, la sociedad debe reprimir los instintos destructores de sus miembros, “constreñir al hombre, cercarlo de una alambrada de tabúes, obligarlo a sofocar la parte no-racional de su personalidad” (Vargas Llosa, 1972: 16). Ésta, sin embargo, encuentra su válvula de escape en la literatura que pone al descubierto la cara oculta del hombre y responde al “llamado del *Mal*”. Por ende, escribir –recuperar con afán “la parte maldita”– es un acto de rebeldía en contra la sociedad prohibitoria. Es también una afirmación de la verdad sobre el ser humano, esa oscura verdad que sólo puede expresarse encubierta, solapada en un mundo ficticio². Nótese que en la concepción de “la verdad de las mentiras” se lleva a cabo el proceso de distanciamiento con la literatura comprometida³:

2 Se considera que las novelas *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto* son, dentro de la narrativa de Vargas Llosa, la expresión más cabal de las ideas bataillanas sobre la trasgresión erótica. No obstante, J. C. Ubilluz (2006: 129) observa, de manera muy perspicaz, que dichas novelas están lejos de asumir todas las consecuencias de la propuesta del filósofo francés, puesto que reducen los reclamos del “erotismo sagrado” a una esfera estrictamente privada de un hobby o pasatiempo: “Vargas Llosa [...] hace del erotismo una experiencia más del café descafeinado. Si Bataille y Klossowski –como gran parte de los escritores modernistas– buscaban en el erotismo una verdad existencial más allá de la rigidez de la socialización burguesa, Vargas Llosa procura reintegrar esta verdad dentro del aparentemente menos nocivo (léase traumático, perturbador) paradigma del consumo”.

3 Este compromiso con causas sociales generaba, en el sistema teórico de Vargas Llosa, una inconsecuencia de la que el autor era, por otra parte, totalmente consciente. Los tres proyectos novelísticos que esbozamos en los apartados anteriores coinciden en afirmar la libertad creadora del escritor, puesto que en todos ellos la novela es presentada como producto de un individualismo radical, tanto en lo que atañe al contenido como a la forma. Por ende, sería de suponer que el arte de narrar así concebido libera al escritor de todo compromiso exterior, sea ideológico o ético, puesto que la única obligación que éste tiene es de orden estético. No obstante, Vargas Llosa, por lo menos en la primera etapa de su carrera literaria, no dejó de abogar por la necesidad del compromiso social del escritor siguiendo en esta materia los preceptos de Jean-Paul Sartre. La obra del escritor y filósofo francés influyó en el autor de *La ciudad y los perros* sobre todo por sus tesis ideológicas, siendo su peso literario más bien escaso. Vargas Llosa admiraba la teoría sartreana de la libertad del hombre ante el destino, que le hacía enteramente responsable de sus acciones. No obstante, a partir del año 1974, en el que se publicó *La orgía perpetua*, el prosista peruano ha ido rechazando las tesis sobre el compromiso social de la literatura. Este paulatino distanciamiento de las ideas sartreanas se debió, por un lado, a la evolución que ha experimentado el filósofo francés a lo largo de su trayectoria literaria, y, por otro, a la progresiva transformación de las ideas políticas de Vargas Llosa.



el escritor sigue siendo un “eterno descontento”, pero no con la injusticia social, sino con las restricciones impuestas al individuo por la colectividad. Cabe añadir que esta interpretación de los quehaceres de la literatura dentro de la sociedad no está libre de una paradoja: la ficción, vehículo de lo instintivo e inmoral, termina desempeñando una función prosocial, puesto que contribuye al bienestar de la comunidad, liberándola de tensiones internas.

En la teoría de “las mentiras verdaderas” se perfila todavía una visión más de la novela, la que quiere ver en ella una fuente de conocimiento –histórico o psicológico– sobre las épocas o los individuos que la produjeron.

Para conocer lo que somos, como individuos y como pueblos, no tenemos otro recurso que salir de nosotros mismos y, ayudados por la memoria y la imaginación, proyectarnos en estas “ficciones” que hacen de lo que somos algo paradójicamente semejante y distinto de nosotros (Vargas Llosa, 2001b: 15).

La ficción serviría, entonces, como una herramienta cognoscitiva, pero de una herramienta algo invertida: no sería la realidad lo que se refleja en ella, sino su negativo. “Una ficción lograda –dice Vargas Llosa– encarna la subjetividad de una época” (Vargas Llosa, 2004: 27), o sea, materializa un conjunto de deseos, pulsiones o miedos que no se podrían ni se sabrían expresar libremente.

Atribuyendo este papel a la ficción, el escritor peruano hace suya una larga tradición –que se remonta, por lo menos, al “roman expérimental” de Zola– de la novela concebida como un instrumento de investigación. Sería dificultoso trazar paralelismos entre Vargas Llosa y el escritor naturalista, dado el ambiente positivista y científico que acompañaba la empresa zoliana, pero parece muy fructífero cotejar el proyecto de “la verdad de las mentiras” con su coetáneo, el de “le roman comme recherche” de Michel Butor. Ambos comparten la idea de que la ficción es una necesidad existencial del hombre, en la que éste puede estudiarse como en un espejo, llenando los vacíos de la vida real y descubriéndose a sí mismo⁴. Ambos coinciden también en la importancia del trabajo sobre el aspecto formal del relato, viendo en él el componente decisivo del valor literario de la obra. No obstante, mientras que la teoría vargasllosiana es, en cierto modo, meramente pasiva –afirma que la novela tan sólo reproduce las formas ya existentes de percibir una realidad subjetiva–, para Butor, la novela es un laboratorio de técnicas que ingenian nuevas maneras de revelar lo real a la conciencia humana. El quehacer del novelista consiste en una perpetua búsqueda de formas novelescas, cuyo poder de integración sea más grande y que revuelvan las prácticas

4 A modo de ejemplo valga esta cita del ensayo “Le roman comme recherche” de Butor (1969: 11): “la relation du roman à la réalité qui nous entoure ne se réduit pas au fait que ce qu’il nous décrit se présente comme un fragment illusoire de celle-ci, fragment bien isolé, bien manuable, qu’il est donc possible d’étudier de près [...]. L’émergence de ces fictions correspond à un besoin, remplit une fonction. Les personnages imaginaires combrent des vides de la réalité et nous éclairent sur celle-ci”.

receptivas, exigiendo al lector un esfuerzo adicional, una puesta en duda de las posiciones ocupadas hasta ahora. Las tradicionales técnicas narrativas se devalúan, pues, a medida que cambia el mundo que nos circunda o, mejor dicho, nuestras maneras de entenderlo (Butor, 1969: 10).

De ambas concepciones sobre los cometidos de la novela se desprende, finalmente, una cierta visión de un lector ideal. En el caso de Vargas Llosa, existe una disparidad notoria entre la impresión de apertura y libertad que deja la lectura de sus obras y la imagen del lector que emana de sus teorizaciones sobre la narrativa. Como indica B. Angvik, éstas propagan una figura de “lector sumiso” que se deja seducir por el novelista y cuyo único quehacer se limita a descodificar el mensaje encerrado en el texto por su autor. En otras palabras, para disfrutar del “poder de persuasión” de una novela se necesita previamente descubrir la manera apropiada y ortodoxa de leerla. La autonomía y la libertad del escritor contrastan, pues, con el papel pasivo que la teoría le asigna al lector. Me parecen muy certeras estas palabras de Angvik:

Aquí [en la teoría de Vargas Llosa] no se menciona el hecho de que una novela podría ser un documento contradictorio, paradójico y confuso, abierto a una variedad de lecturas discrepantes independientes de la intención del autor. La insistencia de Vargas Llosa sobre la importancia de cómo se narra por encima de qué se narra, y la calidad moral de lo narrado, revela una gran confianza en el poder manipulador del escritor con respecto a la obra de ficción (2004: 34-35).

La limitación del papel del lector en el paradigma vargasllosiano se vuelve aún más patente al ser cotejada con la concepción de Michel Butor que, por el contrario, está dispuesto a admitir en el edificio novelesco –como en una catedral o una ciudad– diferentes trayectos de lectura, todos igualmente pertinentes. El novelista francés se plantea asimismo la posibilidad de una estructura novelesca móvil en la que el lector asume la responsabilidad de lo que acontece en el mundo ficticio –incluso sin darse cuenta–, al igual que lo hace en la vida real: cada una de sus decisiones dota el universo novelesco de un sentido preciso⁵.

En varias ocasiones, Vargas Llosa ha catalogado su propia escritura bajo el rótulo de “realista”. No obstante, es un realismo bastante sui géneris, puesto que no pretende reflejar el mundo, sino unas maneras, siempre subjetivas e históricas, de percibirlo. Esta es la parte mentirosa de la literatura. Pero, poniendo en descrédito la ingenua concepción de literatura como “un espejo que ponemos en el camino”, Vargas Llosa le devuelve, al mismo

5 Consúltese este pasaje tomado de “Le roman comme recherche” (1969 : 12): “lorsque on accorde tant de soin à l’ordre dans lequel sont présentées les matières, la question se pose inévitablement de savoir si cet ordre est le seul possible, si le problème n’admet pas plusieurs solutions, si l’on ne peut et doit prévoir à l’intérieur de l’édifice romanesque différents trajets de lecture, comme dans une cathédrale ou dans une ville [...]. On peut avoir l’idée d’une nobilité supérieure, tout aussi précise et bien définie, le lecteur devenant responsable de ce qui arrive dans le microcosme de l’œuvre, miroir de notre humaine condition, en grande partie à son insu, bien sûr, comme dans la réalité, chacun de ses pas, de ses choix, prenant et donnant sens, l’éclairant sur sa liberté”.



tiempo, la antigua función cognoscitiva, viendo en ella una divulgadora de lo no dicho, no revelado, lo desterrado en la ficción. La verdad que trasmite la literatura es, pues, una verdad al revés.

BIBLIOGRAFÍA

ANGVIK, Binger (2004): *La narración como exorcismo. Mario Vargas Llosa, obras (1963-2003)*, Lima, Fondo de Cultura Económica.

BUTOR, Michel (1969) : “Le roman comme recherche”, en *Essais sur le roman*, París, Gallimard, pp. 7-14.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw (1976): *Dzieje sześciu pojęć*, Varsovia, PWN.

UBILLUZ, Carlos (2006): *Nuevos súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*, Lima, IEP.

VARGAS LLOSA, Mario (1972): “Bataille o el rescate del mal”, en G. Bataille, *La tragedia de Gilles de Rais*, Barcelona, Tusquets, pp. 7-30.

_____ (1997): *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Ariel/Planeta.

_____ (2001a): “El teatro como ficción”, en *Obra reunida. Teatro*, Madrid, Alfaguara, pp. 131-134.

_____ (2001b): “Las mentiras verdaderas”, en *Obra reunida. Teatro*, Madrid, Alfaguara, pp. 15-17.

_____ (2004): “La verdad de las mentiras”, en *La verdad de las mentiras*, Madrid, Suma de Letras, pp. 15-33.

SOÑAR UNA REPRESENTACIÓN
LA ACOTACIÓN ESPACIAL EN *LA TRAGICOMEDIA DE
LISANDRO Y ROSELIA*

Lucía López Rubio
Universidad Complutense de Madrid

Palabras clave: Teatro, celestinesca, acotación espacial.

Todo texto teatral lleva consigo implícito un deseo de representación, pues es sobre un escenario donde la obra cobra vida. En el siglo XXI esta afirmación es una redundancia debido al avance en técnicas escenográficas que ha dado lugar a que muchas obras relegadas al olvido puedan ver la luz por larga o complicada que sea su puesta en escena. La amplia posibilidad teatral con la que contamos hoy día, no era tal en el siglo XVI cuando Sancho de Muñón escribe *La Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, porque ni siquiera la concepción del género teatral era la misma que se tiene actualmente. Por ello me ha parecido interesante ver la teatralidad de *La Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñón, más específicamente he querido realizar el estudio de la acotación espacial.

Para el estudio de *La Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, he tenido que dejar al margen la opinión del autor, quien a pesar de no hablar en ningún momento de una representación explícita para su obra, lo cierto es que la construyó con numerosos rasgos teatrales. En ella encontramos todos los aspectos requeridos por el género, ya que cuenta con una división en actos a su vez divididos en cenas, con todo tipo de acotaciones implícitas, con apartes y utiliza el dialogo en todo momento. Por tanto a grandes rasgos sigo la opinión de la crítica literaria que considera *La Tragicomedia de Lisandro y Roselia* como una obra de teatro¹. El problema que surge es si es representable o no, y a propósito de esto, Juan de Timoneda en el prólogo a *Las Tres Comedias* dijo sobre *La Celestina* y *La Tebaida*:

Tan apazible sea el estilo cómico para leer puesto en prosa, y quan propio para pintar los vicios y las
1 Críticos como Luis Mariano Esteban Martín (1988:17-32), considera la obra como pieza teatral e incluso se atreve a decir que cumple las normas teatrales del momento —algo arriesgado en mi opinión— y Pierre Heugas (Heugas 1973: 255) entre otros, habla sobre la imposibilidad representativa de la obra, pero habla de ella dentro del género teatral.



virtudes (amados lectores) bien lo supo el que compuso los amores de Calisto y Melibea, y el otro que hizo La Tebaida pero faltavales a estas obras para ser conservadas poderle representar como las que hizo Bartolomé Torres y otros en metro.

De esta manera Timoneda nos indica que estas obras no pudieron ser representadas en el siglo XVI y, aunque éste no menciona la obra de Sancho de Muñón, es de imaginar que probablemente corriera la misma suerte en 1542², pero a diferencia de la obra de Rojas, la cual, incluso actualmente presenta grandes complicaciones, debido a su extensión, para llevarla a escena, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, tiene una extensión menor y su planteamiento es mucho más condensado. Sin embargo el mayor problema de la obra es la acotación espacial, ya que a imitación de Rojas, Sancho de Muñón construye los escenarios según los van necesitando los personajes en su actuación³. Él no nos da ninguna descripción explícita de cómo son las casas o los exteriores, sino que mediante los diálogos de los personajes nos va indicando cómo es el lugar en donde se encuentran. El receptor sabe que las casas tienen dos plantas porque los personajes suben y bajan, o que Roselia tiene un huerto porque se cita allí con Lisandro, pero no se puede saber si las habitaciones son grandes o pequeñas, ni tampoco cómo son los exteriores. Esto nos plantea al mismo tiempo un escenario inmensamente sencillo del que no se infiere una gran escenografía, y a la vez muy complejo, pues el carácter ambiguo del mismo puede complicar su creación y el movimiento de los personajes sobre el escenario.

Para poder mostrar las conclusiones a las que he llegado voy a analizar los dos tipos de escenarios que he encontrado en la obra, por un lado los exteriores y por otro los interiores.

1.- Escenarios exteriores

Para el estudio de los escenarios exteriores he querido tener en cuenta la opinión del crítico literario Pierre Heugas, quien en su obra *La Célestine et sa descendance directe* habla sobre el significado de los mismos. Heugas (Heugas, 1973:255) nos dice que tanto el huerto de Roselia como el camino donde lanza Celestina su largo monólogo, forman

2 López de Barbadillo en el prólogo de su edición (Muñón, 1921:3) explica cómo la obra pasó desapercibida hasta el siglo XIX momento en el que es encontrada y reeditada.

3 Tal y como dice María Rosa Lida (1970: 152), Gilman define el escenario de *La Celestina* como un escenario dinámico, ambos coinciden en que es un escenario que se va creando a medida de la necesidad de los personajes y de la acción argumental, y en menor medida Sancho de Muñón intenta hacer lo mismo pero al contar con una trama más ligera, una extensión menor y una acción argumental más concentrada lo que realmente logra es fijar escenarios convencionales de forma poco precisa. De modo que sabemos que hay cinco escenarios claves pero no sabemos con detalle cómo son, tan sólo contamos con algunos matices que surgen del diálogo entre personajes, lo que no significa la imposibilidad representativa como sucedía con la obra de Rojas, ya que la complejidad y extensión es menor.

parte de una tradición literaria que procede de la literatura medieval; estos lugares recrean entornos simbólicos conocidos, como el *locus amoenus* y *el hortum deliciarum*, que heredan directamente del *Pamphilus*. Tal y como Heugas nos indica, la descripción del encuentro amoroso de los amantes en el huerto de Roselia (Muñón, 1872:216; 257), coincide con la descripción del *locus amoenus*. De modo que se recrea un entorno ideal⁴ con un significado que va más allá del real inmediato. Debido a este carácter simbólico del espacio descrito por Sancho de Muñón, Heugas opina que estas escenas dan lugar a *une représentation que ne peut être qu'imaginaire* (Heugas, 1973: 255). La opinión de Heugas es razonable porque los exteriores descritos al ser de carácter simbólico conllevarían una compleja escenografía, sin embargo, este mismo motivo, permite también una escenografía abierta a cambios y a reducciones en el decorado que no se ve cercado por acotaciones minuciosas, lo que amplía las posibilidades representativas.

Los exteriores descritos son tres: el huerto o jardín de Roselia, el bosque situado frente a este mismo huerto donde se esconden los personajes para acechar la casa de la dama y finalmente las calles de Salamanca, que van de casa de uno de los personajes hacia la de cualquiera de los otros.

Empezaré por el huerto de Roselia, éste es el escenario más acotado por Muñón ya que él mismo por boca de Celestina nos indica cómo debe ser; por sí solo no tendría mayor problema representativo que el de simular un balcón y una escalera por donde Lisandro pudiera trepar:

CELESTINA- Sin falta; y por tanto, entre doce y una irás, no por las ventanas de la torre, sino por el jardín; y lleva tus escalas para entrar dentro, que ella saldrá a los miradores que caen al huerto, y no seas negligente o vergonzoso para subirte a do ella está, y aunque te parezca empachada y que la sientes esquiva, no por eso dexes de hacer lo que debes, que ella se holgará que seas tú desenvuelto. (Muñón, 1872:202).

Además de la acotación citada creo necesario incluir el resto de citas que hacen referencia a la entrada y salida del huerto, lugar irrepresentable para Heugas tal y como he indicado antes, y que a diferencia de otros espacios, es el único del que Muñón da instrucciones para acceder a él, por tanto aunque, sí se trata de una evocación simbólica del *Locus Amoenus*, no es en mi opinión un escenario abstracto e irrepresentable, como se desprende de las acotaciones:

4 Roselia describe el huerto durante el encuentro amoroso de forma idílica creando así un *locus amoenus*:
ROSELIA.- ¡Oh dulzura de mi ánima!, ¡oh lumbre de mis ojos!, ¡oh claridad de mis tinieblas y consuelo de mi tristura!, ponme esas escalas, baxaré allá; que entre esas floridas y olorosas hierbas, al murmurio de esa fontecica, nos holgaremos.

LISANDRO.- ¡Baxa, mi Dios! (Muñón, 1872: 257).

Esta acotación como indica Heugas (Heugas, 1973:254) construye un escenario de carácter simbólico que no sería necesario recrear tal cual se describe, ya que «el murmullo de la fuente» – por ejemplo- puede ser imaginado por el receptor.



LISANDRO- Hora es; mozos, guardad bien ese paso. Ven tú conmigo, Oligides, arrima esesca.
OLIGIDES- Sube, señor y tente no te cayas.
LISANDRO- Sígueme. Tórnala a poner, baxaré al huerto.
OLIGIDES- Baxa, señor. (...)
ROSELIA- ¿Quién es? ¡Ay, mi señora, no subas más acá si no quieres que me vaya; que de ahí me podrás hablar!
LISANDRO- No huyas, mi bien, si no quieres que me dexé caer de estas escalas abaxo (Muñón, 1872: 212).

LISANDRO- (...) Pon esa escala. OLIGIDES- Baxa, señor, que puesta está (Muñón, 1872:217).

La complejidad como puede verse no es mayor que la de simular la bajada y la subida al huerto, mecanismos fáciles de representar.

Sin embargo en los actos finales es donde se complica la acción y por tanto la escenografía. Sancho de Muñón inserta en un mismo escenario dos acciones paralelas, por un lado encontramos a Roselia esperando a Lisandro en su balcón, y este intentando acceder al huerto (Muñón 1872:253), mientras que por otro lado Beliseno, situado frente a la casa está intentando defender la honra familiar. Esta escena a pesar de ser una de las mejores de la obra, es también la más compleja de recrear. Por medio del diálogo de los personajes, que describen paso a paso mediante su desplazamiento por el bosque hasta la casa de Roselia, podemos reconstruir escenográficamente la escena.

En las acotaciones relativas al primer encuentro entre Lisandro y Roselia, Lisandro y sus sirvientes nos cuentan su recorrido hasta llegar a la casa de Roselia del cual inferimos que tenía una torre por la acotación que da Lisandro «LISANDRO- Sentémonos al pie de la torre mientras se hace hora y sale mi señora, vosotros ¡Hola!» (Muñón, 1872:151) que frente a la casa tenemos: una plaza «LISANDRO- Hacé lugar, jugaré de mi montante en esta plazuela si algo fuere» (Muñón, 1872:148). También se hace referencia otros lugares como «los cantones», esquinas, que sirven de escondite al personaje⁵.

En el segundo encuentro entre los amantes la situación se complica, al pie de la torre de Roselia, tenemos también acotaciones como «Escondeos tras esos árboles (Muñón, 1872:252), «escóndete tras ese moral» (Muñón, 1872:252) o «Metámonos aquí en esta pocilga» (Muñón, 1872:209), dando entrada a situaciones de una gran tensión dramática por la cercanía del acecho a los amantes, y de gran comicidad por el tono escatológico⁶ y divertido que toma el escondite de los sirvientes quienes tienen siempre más miedo que valor para la lucha.

Finalmente, tras la muerte de los amantes Beliseno nos indica cuál será su escondite y cuál va a ser el de sus sirvientes:

⁵ Poneos a esos cantones (Muñón, 1872:149).

⁶ SIRO.- Par Dios, para te decir la verdad, que pensé que alguno te engarrafa cuando me empuxaste, y con este miedo caguéme (Muñón, 1872:210).

CASAJES.- Señor, acojámonos aquí a esta iglesia, que las piernas llevo cortadas. (...)

BELISENO.- Pues meteos dentro, que ya abrieron, y sobíos a la torre, que yo os sacaré a paz y salvo. Yo voyme a casa de mi tío el Conde (Muñón, 1872:269).

En estas escenas se da una acumulación repentina de elementos escenográficos, que complican la puesta en escena y sería necesario plantear hasta qué punto el receptor puede asumir los distintos planos y elementos presentados solo, por el diálogo del personaje, y llevaría a plantear si un escenario subordinado a la palabra y no a la acotación descriptiva explícita, como lo es este requiere una escenografía costumbrista y minuciosa, algo que dependería del director de escena y de su concepción del teatro.

En el texto encontramos también dos acotaciones más sobre los exteriores; en uno de los casos mediante el monólogo de Celestina podemos situar la casa de Roselia en una cuesta y situada frente a la de Maribáñez (una vecina amiga de Celestina) y marcar así el recorrido que el personaje llevará a cabo de una casa a otra:

CELESTINA -¡Ay Dios! ¿Si es aquella que veo ir por la cuesta arriba, Eugenia, la madre de Roselia? Ella es; por los santos de Dios (...) Mejor es allegarme á aquella vecina con quien me entiendo (...) y ella por via de vecindad, puede allegarse á Roselia (Muñón, 1872:84).

La casa de Roselia está descrita parcialmente por dentro y ampliamente por fuera; mediante las acotaciones sabemos que la casa cuenta con una torre, un huerto, diversas ventanas que dan a distintas calles como «la ventana del encerado» (Muñón,1872:2), «la ventana de jaspe» (Muñón,1872:16), «la ventana que sale a las huertas» (Muñón,1872:19), «las ventanas de esta mi torre que salen a dar al alcázar» (Muñón, 1872:99) haciendo finalmente un recorrido por la disposición de las dependencias de casa miembro de la familia dentro de la casa:

ROSELIA- (...) que luego esta noche, pasadas las doce, me venga a hablar, no por esta torre, que es lugar peligroso, así por estar cerca del aposento de mi madre como por ser paseado y rondado por fuera de Beliseno, mi hermano, pero por el jardín, que es lugar desviado del palacio. De ahí dentro me puede ver y hablar, que yo saldré sin falta a los corredores que salen sobre el huerto (Muñón, 1872:187,188).

Incluso a diferencia de la obra de Rojas donde el protagonismo era para el personaje de la alcahueta y para lo sucedido en su casa, aquí la acción principal tiene lugar en casa de Roselia, y es allí por tanto donde Sancho de Muñón decide desvelar en qué ciudad se desarrolla la acción, algo innovador, ya que sus predecesores⁷ habían evitado hacerlo⁸.

7 Tanto, Rojas (Rojas, 2001) como Silva (Silva, 1988) y Gómez de Toledo (Gómez de Toledo, 1973) evitan situar sus obras en un lugar geográfico determinado.

8 Pierre Heugas (Heugas 1973: 249) estudia las referencias específicas a lugares concretos, como Salamanca en el caso de de Muñón (Muñón, 1872), referencias a catedrales (*ficticias*) en la *Segunda Celestina* (Silva, 1988), entre otras.



Celestina intentando persuadir a Roselia dice: «CELESTINA – (...) Ya sabes que en Salamanca pocas hermosas hay» (Muñón, 1872: 91, 92).

Junto a la aclaración de que el lugar es Salamanca, Muñón añade otros datos con el fin de dar verosimilitud al texto. En primer lugar me interesa destacar que pone en boca de Lisandro una referencia a la iglesia de la Virgen de la Vega, patrona de Salamanca «LISANDRO- (...) iré a oír misa a Nuestra Señora de la Vega» (Muñón, 1872:219), cita que aporta un grado más de realismo al texto. Por otra parte, Muñón añade a estas dos acotaciones de carácter real, dos referencias literarias que le ayudan a incorporar su obra en la tradición celestinesca. En primer lugar es necesario prestar atención al título nada inocente de la obra *La tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia, y por otro nombre cuarta obra y tercera Celestina*, la cual según la intención del autor la sitúa inmediatamente a continuación de *La Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, eliminando así la obra de Gómez de Toledo como continuadora del género celestinesco. Además de esta alusión a *La Tercera Celestina*, habla también de la obra de Silva a la que toma como una continuación válida pero poco sincera, pues invalida y se burla de su argumento principal, – la resurrección de Celestina –. Y finalmente de una manera sutil, Muñón retoma el personaje de Elicia⁹ como nueva Celestina y la sitúa viviendo en la misma casa que describe Rojas en su obra: «OLIGIDES- Yo te lo diré; bien habrás oído mentar a Celestina la barbuda, la que tenía el Dios-os-salve por las narices, aquella que vivía a las tenerías¹⁰ ¿No

⁹ Se da una gran divergencia de opinión entre la crítica en cuanto a la elección de Elicia por parte de Muñón como nueva Celestina: José Antonio Giménez Micó (Giménez 1994:48), dice que detrás de la elección de Muñón de Elicia y la continua justificación de ello, se esconden otros motivos, como la conciencia de saber que Elicia no es una digna continuadora sino que debería ser Areusa, pero como en la obra de Gaspar Gómez de Toledo esta muere (Gómez de Toledo, 1973:328) este personaje quedaría excluido de su uso. Es una argumentación interesante, pero en mi opinión sin fundamento. En primer lugar Sancho de Muñón ni siquiera tiene en cuenta la obra de Gómez de Toledo como referencia, es más, con el propio título de su obra niega considerarla como una continuación digna de ser tenida en cuenta como tercera parte de *La Celestina*, por otro lado si leemos ambas obras podemos comprobar cómo Muñón desprecia tanto la obra de Gómez de Toledo como la de Silva. En tercer lugar, Muñón tan solo niega la resurrección y degradación del personaje de Celestina tal y cómo lo pinta Silva, ya que este nos presenta una Celestina venida a menos, que teme morir de nuevo y su presencia tiene una función cómica en la obra. Sin embargo la elección de Elicia, no creo que se deba, a la muerte de Areusa; ya que aunque Muñón hubiera tomado a Gómez de Toledo como referente, este recrea dos alumnas aventajadas en igual medida y ambas con intenciones vengativas hacia la vieja, por lo que cualquiera de las dos podría haber tomado las riendas del negocio. Por otro lado Giménez Micó también hace alusión a la escasa profundidad y saber hacer de Elicia en cuanto a sus artes de hechicera y alcahueta, al respecto Ana Vian apunta, con acierto, que al tratarse de una obra distinta debe cambiar el modo de actuar del personaje (Vian Herrero: 1997:218 nota 39). Teniendo en cuenta las distintas visiones de la crítica, me atrevo a decir que en mi opinión, el verdadero motivo de Sancho de Muñón es mantener unido el cordón umbilical entre la obra de Rojas y la suya, calificándola de hija modelo, y para ello este respeta la elección de la primera Celestina quien tenía como ahijada y alumna predilecta a la desprecupada Elicia. De este modo Muñón conserva la herencia de Rojas sin desvirtuarla.

¹⁰ Rojas en su obra ya nos sitúa a Celestina viviendo en las tenerías, Lucrecia- Señora, con aquella vieja de la cuchillada que solía vivir aquí en las tenerías a la cuesta del río (Rojas, 2001:316)

caes? » (Muñón, 1872:32). Con este recurso Sancho de Muñón establece una relación entre las tres obras que le preceden y la suya, las sitúa como continuadoras de la obra de Rojas y las ambienta todas en Salamanca.

2.- Espacios interiores

En segundo lugar encontramos escenarios interiores, correspondientes a las respectivas casas de los tres personajes principales Roselia, Lisandro y Celestina.

En la casa de Roselia encontramos descrito tan solo tres partes de la casa, dos relativas a la planta superior, como lo es su supuesto dormitorio¹¹ utilizado para aislarse de su madre y de su hermano: «Roselia – Melisa, echa esa antepuerta; leeremos la carta. ¡Oh, carta, carta, si en pos de ti viniese tu auctor! Pero no me vendrá a mí esa alegría, que tan falta soy de ventura cuan sobrada de desdicha» (Muñón, 1872:188). De la habitación como puede verse no se nos indica más que tiene una puerta, de modo que el director de escena tendría gran libertad para recrear este espacio a su antojo.

Por otro lado los dos espacios a los que se alude en el texto tienen que ver con la entrada de Celestina en casa de la joven, de ese modo se describe un portal, del que parte una escalera, y en una segunda visita una camarilla cercana a la entrada:

ROSELIA- Dile que entre en ese portal, yo me pararé a la ventanilla de la escalera.

MELISA- Tía, entra que ya baja mi señora.

CELESTINA- Ángel mío, no lo verás bien, que está el portal oscuro, espera que yo subiré allá. (Muñón, 1872:86).

Esta escena es algo más compleja que la anterior porque conlleva un juego escénico desarrollado en dos alturas, por un lado la superioridad de Roselia situada en la escalera, frente a la inferioridad de Celestina que aguarda abajo, intentando alcanzar el lugar de su presa. Esta acotación resulta muy interesante, pero para ser representada es necesario contar con unas escaleras en el escenario, o con una ventana que sitúe al personaje de Roselia en un lugar más alto. En el siguiente encuentro entre la amada y la alcahueta se da una situación similar, la entrada en la casa de Celestina conlleva un breve recorrido por la entrada hasta llegar a una recámara: «MELISA.- Tía, alza las haldas, que hacen ruido, entra muy quedito aquí en esta recámara» (Muñón, 1872:175-177). Para poner en escena esta acotación necesitaríamos que el escenario se ampliase para dividirlo en dos partes pudiendo ver así la entrada y la salida de los personajes de los interiores sin perder su

¹¹ En el texto se nos dice que Roselia pide a Melisa que cierre la antepuerta, pero no se nos dice que la habitación sea su dormitorio, aunque por la cita posterior, referente al encuentro entre los amantes, donde Roselia pide a Melisa que se vaya a la cámara, creo que lo más probable es que se trate de la misma sala: Roselia- (...) Melisa, corre, vete cabe la cámara, y no nos sientan levantadas (Muñón, 1872:215).



recorrido por ellos.

De manera similar se construye en el texto la casa de Lisandro, de la que sabemos que al igual que la de Roselia tiene dos plantas por las sucesivas alusiones a la subida y bajada de ellas: «OLIGIDES- Pues suba Brumandilón a decir que estáis aquí, que yo voyme a lavar y limpiar de esta sanguaza, y mudaré otros vestidos. - BRUMANDILÓN- Subo, que soy morador ya de casa» (Muñón, 1872:201). Y al igual que ocurre en casa de Roselia los personajes nos describen o informan de forma escueta de la existencia de otros lugares de la casa, como la cuadra donde Lisandro llora sus penas de amor «OLIGIDES- Bien será mejor que entremos, no se mate ese loco, que solo en la cuadra se encerró acompañado de tiniebla» (Muñón, 1872:26). La cual como vemos tan solo sabemos que existe, ya que no se nos detalla exactamente cómo es.

También se alude a la habitación de Lisandro y a su escritorio, el cual suponemos que está dentro de ésta ya que no se especifica. «LISANDRO- Despierta, despertad, pues vuestro señor amo vela. Enciéndeme luego una vela y súbela a mi escritorio» (Muñón, 1872:156,157) «LISANDRO- Abre esas ventanas y dame de vestir». (Muñón, 1872:218, 219).

La última cita sabemos que se refiere al dormitorio ya que Lisandro se hallaba durmiendo y es despertado para ir al encuentro de la amada.

Por último, al igual que ocurrirá en la casa de Celestina, encontramos alguna referencia a lugares de la casa que no tienen que aparecer en escena, tan sólo se envía a un personaje a una determinada sala de la casa, o se alude como veremos posteriormente en una conversación sobre acontecimientos pasados o futuros a espacios interiores que amplían el concepto del receptor de los pocos espacios descritos, sin necesidad de llevarlos a escena: «LISANDRO - Corre, Eubulo saca de mi recámara seis canas de raso carmesí y la capa de grana, y dáselo a Brumandilón» (Muñón, 1872: 67).

Sin embargo la casa de Celestina ofrece un singular juego escénico, ya que la actividad prostibularia desarrollada en su interior recorre toda la casa ofreciendo ventanas abiertas al exterior de entrada y salida de los personajes. En primer lugar al igual que en los escenarios anteriores la casa sigue el esquema de las otras, está dividida en dos plantas de las que los personajes bajan y suben¹² como: «OLIGIDES.- Más ¿qué es de la señora Libia, que no la veo? - Celestina.- Arriba está con dolor de muelas» (Muñón, 1872:46) o, «DRIONEIA – ya decendía, que me estaba componiendo. No hayas enojo que todo se hizo lo que me

12 Incorporo el resto de las citas referentes al aspecto arriba citado:

OLIGIDES- ¿No baxas, madre? (Muñón, 1872:113).

OLIGIDES- Démonos prisa, que por la puerta de Celestina veo abrir. Entremos de rondón y tomémosla en la cama. Sube (...)

BRUMANDILÓN - ¿No subes, Oligides?

OLIGIDES- Ya, que vació las aguas (Muñón, 1872:163-164).

mandaste» (Muñón, 1872:201), En esta casa, tienen lugar juegos escénicos en los que la acción desarrollada en la planta de arriba es simultánea a la realizada en la de abajo, lo que plantea un problema a la hora de representarlas, ya que la escena necesitaría un escenario múltiple como solución a la complejidad argumentativa desarrollada.

Dentro de este juego escénico de ascenso y descenso, encontramos algo singular, una subida y bajada por fuera de la casa: «DRIONEA.- Pues vente conmigo que por los corrales te irás. (...) DRIONEA.- Pierde cuidado, y salta por este lugar, que está más baxo» (Muñón, 1872:82).

Estas acotaciones marcan la necesidad de una ventana dentro de los interiores donde realizar estas divertidas y complejas escenas.

Continuando con la descripción de la casa de Celestina, encontramos una serie de acotaciones que hacen referencia a objetos de la casa donde se esconden los personajes, o pequeños compartimentos como «la camarilla de las hierbas» (Muñón, 1872:61) o el «arca del pan» (Muñón, 1872:154) de la casa que sirven para lo mismo.

En otras ocasiones encontramos descripciones de ciertas habitaciones por el desplazamiento real o posible de los personajes por ellas:

BRUMANDILÓN- Ce, Oligides: con esto piensa hacerme pago. Pues callémonos todos; que aquella arca que está a los pies de la cama es, si no me engaño, donde está metido el cofre que te dixes (Muñón, 1872:166).

OLIGIDES- ¿Tienes vino? Dame a beber; esforzaré; que la vista de los ojos se me turba y la boca tengo seca.

DRIONEA- Mira si está la camarilla de mi tía abierta. En la su cabecera hallará la bota colgada (Muñón, 1872:168).

En estas dos citas, los personajes planean robar a Celestina, en el intento Oligides distrae a Drionea y utiliza pretextos para llegar a la recámara de Celestina.

Por último, en relación a los espacios reales, en mi opinión el más interesante es la botica de Celestina, de la cual se nos describe su contenido, pero no su situación en la casa indicando que toda ella es una botica, por ello aunque no podemos situarla de una manera precisa en el escenario, tan solo la evocación verbal de su contenido lleva al receptor a imaginar su magnitud «no parece mi casa sino botica, así unos entran y otros salen cargados de medicinas» (Muñón, 1872:72)

También se dan al igual que en los anteriores casos una serie de referencias a lugares de la casa donde habitual o puntualmente ha sucedido algo pero cuya representación no tiene mayor sentido que informar al receptor de su existencia, siempre, claro está, relacionada con la actividad prostibularia desarrollada en ella:

OLIGIDES- Dos sobrinas tuyas; la más chica se llama Livia; la mayor, Drionea, las cuales tienen por



oficio remediar necesidades ajenas y socorrer a los necesitados y desatacados envergonzantes, y aun Dríonea a las veces me muestra la mercadería de la trastienda (Muñón, 1872:38, 39).

CELESTINA- (...) ¿Qué hacíades en la camarilla del carbón, encerrados con aldaba y tranquila? ¡Buenos traes los tocados de cisco! (Muñón, 1872:43).

Tras examinar las acotaciones de carácter espacial que tenemos en el texto quiero dedicar también un breve espacio a las conclusiones extraídas del estudio de la obra.

3.- Conclusión

En primer lugar, quisiera informar al lector de la existencia de dos ediciones de la obra una de 1872 a cargo del Marqués de la Fuensanta del Valle y de José Sancho Rayón¹³, la cual actualmente es la edición más completa que tenemos, y por tanto, es la que yo he utilizado como referencia en este artículo. La segunda edición que tenemos es la realizada a cargo de Joaquín López de Barbadillo de 1921 (Muñón, 1921), en la cual el autor realiza una reducción del texto sin –según él dice– hacer una sola alteración. Esta edición no está completa, sin embargo de su lectura, me pareció interesante el hecho de que eliminara del texto de Muñón la cena V del acto II. Esta escena, a pesar de ser a nivel literario la mejor del libro, en mi opinión, también resulta un verdadero problema a nivel representativo, pues se trata de una historia intercalada, en la que Celestina asiste a un juicio entre dos personajes para establecer si su matrimonio es legal o no. La historia es verdaderamente divertida y singular, pero carece de acotaciones y está prácticamente desarrollada por el diálogo entre el procurador y el juez, quienes determinan en secreto si el matrimonio es válido o no. Esta cena, que Barbadillo elimina, es la prueba de que Sancho de Muñón no pretendía que su obra fuera llevada a escena. Sin embargo, algo que no podemos negar es el carácter teatral de la obra en su conjunto, y bajo mi punto de vista, López de Barbadillo, en su edición fue muy consciente de estas dos particularidades de la obra, e incluso, arriesgándome a especular sobre su intencionalidad, creo que podemos entender la edición de Barbadillo como una posible adaptación teatral de la obra, y no como un mero recorte o desvirtuación de la misma. De modo que pudiera entenderse como un proyecto de adaptación teatral de una obra olvidada desde su misma aparición en 1542, pero que en un momento de desarrollo técnico y cultural como es el actual, su puesta en escena no representaría un imposible.

13 Muñón, Sancho de, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia y por otro nombre cuarta obra y tercera Celestina* / [advertencia preliminar, F. del V., J. S. R.] Madrid : Imp. y Est. de M. Rivadeneyra, Colección de libros raros y curiosos vol. 3 1872.

BIBLIOGRAFÍA

HERMENEGILDO, Alfredo, *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*. Lleida : Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.

HEUGAS, Pierre, *La Célestine et sa descendance directe*, Bordeaux Edition Bière, 1973.

GIMÉNEZ MICÓ, José Antonio, “Diversas conexiones entre Celestina y Elicia”, *Celestinesca*, 18. 1 (1994).

GÓMEZ DE TOLEDO, Gaspar, *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, USA, ed. Mac E. Barrick , University of Pennsylvania Press, cop.1973.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de La Celestina* Buenos Aires: EUDEBA, 1970, (2ª Edición).

MUÑÓN, Sancho de, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia y por otro nombre cuarta obra y tercera Celestina* / [advertencia preliminar, F. del V., J. S. R.] ed. Feliciano Ramirez de Arellano, Marqués de la Fuensanta del Valle, José Sancho Rayón ,1826-1896. Madrid: Imp. y Est. de M. Rivadeneyra. Colección de libros españoles raros ó curiosos, vol. 3, 1872.

MUÑÓN, Sancho de, *La tercera celestina: (tragicomedia de Lisandro y Roselia): obra de pasatiempo y recreación la cual trata de amores (propia materia de mancebos) y de la malicia de las alcahuetas*. Copia y reducción hechas sin una sola alteración por Joaquin López Barbadillo. Madrid, Akal, D.L 1977. Reprod. Facs. De la ed. de: Joaquín López de Barbadillo. 1921.

ROJAS, Fernando, *La Celestina Tragedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Meter E. Russell, Madrid, Clásicos Castalia, 2001.

SÁNCHEZ ESCRIBANO, *Preceptiva dramática española: del Renacimiento al Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.

SILVA, Feliciano de, *La Segunda Celestina*, ed. Consolación Baranda Leturio, Madrid,



Cátedra, 1988.

TIMONEDA, Joan, *Las tres comedias de Juan de Timoneda*, reproducidas en facsímile por la Academia Española. Madrid, de la ed. de Valencia 1559, 1936.

VIAN HERRERO, Ana, “Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amatorio en *La Celestina* y en su linaje literario”, en *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas* / coord. por José Luis Canet Vallés, Rafael Beltrán Llavador, 1997, pags. 209-238.

EL ORIGEN LEGENDARIO DE UNA GRAN SAGA DE ACTORES: PEDRO DE CASTRO, “ALCAPARRILLA”

Ramón Martínez
Universidad Complutense de Madrid

Palabras clave: Teatro, Siglo de Oro, Comedia nueva, Actores, Pedro de Castro.

Introducción

Esta comunicación es fruto de la investigación que llevé a cabo entre 2006 y 2007 sobre una de las familias de actores más interesantes de nuestro teatro clásico: los Castro, una verdadera saga de representantes que nació a principios del siglo XVII y desaparece, como pronto, a mediados del XVIII, si bien es posible encontrar durante el siglo XIX algunos comediantes con este apellido que quizá tuvieran algún vínculo familiar lejano con los que ocuparon mi trabajo.

Me interesa hoy tratar la figura del que se considera iniciador de la saga: Pedro de Castro Salazar, apodado Alcaparrilla, personaje que, como veremos, soporta sobre sus hombros una leyenda biográfica que tal vez sea necesario eliminar o, al menos, poner en duda.

1.- La versión oficial

La “versión oficial” sobre la vida de este representante podemos encontrarla en el manuscrito *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, texto que, según sus editores, fue construido por diversas manos durante la primera mitad del siglo XVIII, empleando para ello los archivos de la Cofradía de la Novena y el recuerdo de los actores que pudieron entrevistar. En él se nos cuenta de Pedro de Castro, bajo el nombre de “Pedro Antonio de Castro y Salazar”, que fue:

Natural de Logroño y Alguacil Mayor de la Inquisición de dicha Ciudad. Salió a la comedia abandonando su casa por haberse enamorado de una representante que se llamaba Antonia



Granados, de quien se habla página [dejado en blanco], mujer tan honrada que viéndose pretendida del dicho don Pedro en dicha ciudad donde a la sazón representaba, le dijo que ella solo se rendiría al que fuese su marido, con cuya respuesta determino don Pedro dejar su casa, como lo ejecutó y disfrazado se fue con la compañía a Zaragoza donde se casó con Antonia Granados, llamada por otro nombre *la Diuina Antondra*, y aunque después de muchos días que se supo este caso le hicieron instancias sus parientes para que se volviese a Logroño y uno dellos, Fray Benito de Salazar, que algunos años después fue General de su religión, y después murió obispo de Barcelona, no quiso el dicho don Pedro de Castro, y luego murió, habiendo sido representante ocho años, al cual le pusieron por nombre *Alcaparrilla* por un entremés que ejecutó. Deste matrimonio tubo dos hijos y una hija. El primero fue Matías de Castro y Salazar, el segundo Juan de Castro y Salazar, y la hija Luciana de Castro y Salazar, de cuyo sobreparto murió la madre y quedaron todos tres encomendados a un hermano de su madre y tío suyo llamado Antonio Granados (autor muy afamado de aquellos tiempos), quedándoles solo por herencia a los tres una carta ejecutoria que su padre se trujo consigo, la cual para hoy en poder de Damián de Castro (Shergold y Varey, 1985: I, 1198, 305).

Tal es la historia que, años después, copian fielmente otros investigadores, como Pellicer en 1804 (1917: 115-117), La Barrera en 1860 (1969: 79-80) y Rennert en 1909 (p. 450). El origen riojano de nuestro actor lo “corrige” Ramírez de Arellano en 1912 (1997: 30-31) y lo hace nacer en Bujalance (provincia de Córdoba), dato éste que incorpora en 2002 Héctor Urzáiz Tortajada en su *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII* (2002: 236). Ambos investigadores, por lo demás, respetan la historia que presenta la *Genealogía*.

Pero esta historia, que hasta aquí parece del todo fiable, empieza a desmoronarse si tenemos en cuenta algunos datos que todos estos filólogos desconocían o simplemente ignoraron.

2.- Los datos en contra

El primer dato que nos hace dudar de la veracidad de la historia que nos cuenta la *Genealogía* es toda la biografía de un actor y autor de comedias, Antonio de Castro, que, éste sí, pudiera ser de origen noble, ya que su verdadero apellido fue Zúñiga, y debió cambiárselo al entrar en la profesión de representante, quizá por haber contraído matrimonio con Catalina de la Peña (Shergold y Varey, 1985: I, 348, 133). De este Antonio de Castro sabemos que murió en Logroño en 1684 (Shergold y Varey, 1985: I, 348, 133) y estuvo en activo a mediados del siglo. Así lo encontramos en Sevilla con la compañía de Juan Acacio, representando en el Corpus de 1644, y en la de Jacinto Riquelme en 1652 (Rennert,

1909: 448; Sánchez-Arjona, 1994: 371-372). Ya como autor de comedias estuvo en Sevilla haciendo el Corpus de 1655, y parece que allí se quedó hasta 1657 (Sentaurens, 1984: 1231, 1248; Rennert, 1909: 448; Sánchez-Arjona, 1994: 402; Pérez Pastor, 1914: nº 584), para pasar a Córdoba en 1658 (García Gómez, 1999: 412-413), a Badajoz en 1660 (Marcos Álvarez, 1997: 55-56), y aparecer en el Corpus de 1662 en Valladolid (Fernández Martín, 1988: 95), año éste en que se le prohíbe salir de Madrid, según la costumbre mientras se preparan los festejos del Corpus, igual que le sucederá en 1664 (Shergold y Varey, 1961: 160, 175).

Nos parece, así, que parte de la biografía atribuida a nuestro Pedro de Castro pudo ser, en realidad, la de Antonio “de Castro”, y que la identificación de ambos como la misma persona es el motivo de que a nuestro Pedro se le denomine “Pedro Antonio”. Esta identificación, además, es difícilmente verdadera, ya que Antonio de Castro no comienza a trabajar como representante hasta 1644 y Pedro de Castro debió de hacerlo mucho antes, ya que su hijo Matías tuvo que nacer, por la edad que confiesa en su testamento, en torno a 1629, momento éste en que Pedro debía de formar parte de la compañía del que se supone su cuñado, Antonio Granados. Digo supone porque en el testamento de Matías de Castro éste mismo no menciona a Antonia Granados como su madre, sino a una tal Juana Moral del Negrete de quien no tenemos noticias.

Pero no acaba aquí la confusión, pues una tercera persona entra en juego, confundiéndose con los ya mencionados Pedro y Antonio de Castro. Se trata de un autor cordobés, natural de Bujalance –siendo así, con toda seguridad, el que aporta este lugar de nacimiento a la leyenda de Pedro de Castro–, que escribió un *Tratado sobre la antigüedad y excelencia de Bujalance* y se llamó Antonio de Castro¹. Si éste es un tercero o puede identificarse con alguno de los otros dos, Pedro y Antonio, que hemos mencionado, es algo prácticamente imposible de comprobar, aunque todo parece indicar que, en todo caso, podría tratarse del Antonio de Castro autor de comedias, y no del Pedro padre de Matías de Castro. Añadiremos también que se conoce otro escritor de Bujalance, Juan de Castro, boticario y autor de un tratado sobre el tabaco y de un discurso político², además de alcalde en 1640 (Ramírez de Arellano, 1997: 125), que bien podría ser familiar del Antonio que escribió el texto sobre

1 Mencionado por Rafael Ramírez de Arellano, *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba, con descripción de sus obras*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1922, p. 124. No hemos podido encontrar el libro, y parece que Ramírez de Arellano tampoco pudo, ya que dice que toma el dato de Carlos Ramírez de Arellano, sin facilitar el título del libro, que no nos ha sido posible hallar. Rafael Ramírez de Arellano, en su catálogo, atribuye a este autor las obras que, como veremos más tarde, son de Antonio de Castro.

2 *Historia de las virtudes y propiedades del tabaco, y de los modos de tomarle para las partes intrínsecas y de aplicarle a las extrínsecas*, Córdoba, Juan de Cea Tesa, 1620; *Memorial para el remedio de los daños de la Monarquía*, s.l., s.i., s.a., conservado en BNE, R/37833.



el pueblo cordobés.

3.- La verdadera vida profesional de Pedro de Castro

De la vida profesional de Pedro de Castro sabemos muy poco. Como veremos después, es muy posible que su especialidad escénica fuera la del gracioso y no la de galán, como se ha dicho en varias ocasiones, confundiéndolo, como de costumbre, con Antonio de Castro el autor, que sí desempeñó dichos papeles con gran éxito, según dice la *Genealogía*.

Parece que nuestro Pedro de Castro firma en 1637 como testigo en un documento de Alonso de Olmedo, conocido autor de comedias, en que se excusa por tener que abandonar Madrid cuando se preparan las fiestas del Corpus, si bien la firma podría ser del propio escribano y no de un testigo (Shergold y Varey, 1961: 1). Y en 1638 se le otorga un poder, junto a Francisco de Alegría, para formar una compañía que representará el 15 de agosto en Seseña (Varey y Davis, 2003: 88)³. Se sabe que ingresó en la Cofradía de la Novena el 17 de julio de 1632, según dice la *Genealogía*, si bien el autor de ésta, en referencia a este dato, hace a Pedro hijo de su propia hija Lucía (Shergold y Varey, 1985: II, 158, 402), hecho insólito que desmienten los propios Castro que informan al autor de la *Genealogía*. Podemos suponer, además, que Pedro de Castro muriera en 1638, ya que la *Genealogía* (Shergold y Varey, 1985: I, 1179, 302)⁴ registra un Castro, sin nombre, muerto en dicho año, precisamente el último del que tenemos noticias del presunto fundador de la familia Castro, quien, según la *Genealogía*, sólo fue representante durante ocho años (Shergold y Varey, 1985: I, 1198, 305). Además, sin que haya sido fechado, hay un romance con tintes de jácara citado por Cotarelo en que un Pedro de Castro se dirige a una Catalina (Cotarelo y Mori, 1911: cclxxv), posiblemente, como veremos, la Catalina de Castro que figura en la compañía de Antonio Granados en 1636 (Oehrlein, 1996: 303) y con la que parece lógico, por el apellido, que nuestro Pedro tuviera algún vínculo familiar.

Siguiendo la trayectoria de la compañía de Antonio Granados podemos suponer alguna actividad de nuestro comediante anterior al nacimiento de sus hijos en los años treinta. Ramírez Arellano cita la presencia en esta compañía de un Pedro de Castro en Córdoba en 1610 y 1619 (Ramírez Arellano, 1922: 46, 48), así como Fernández Martín encuentra un homónimo en Valladolid, en 1604 y 1607 (Fernández Martín, 1988: 61, 62). Estos datos pueden sernos de utilidad, tanto apreciando la teoría tradicional que defiende el origen

³ Véase también el *Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*, 5.577, fol. 540.

⁴ El dato sería fácilmente comprobable en el Archivo de la Parroquia de San Sebastián si no fuera porque el libro de difuntos correspondiente a 1638 -donde también se encontraría la partida de defunción de Lope de Vega, en 1635, año en que comienza el libro-, es el único que no se conserva. Una futura investigación en los documentos de la Cofradía de la Novena quizá consiga desvelar esta incógnita.

noble de nuestro actor, huido de su casa detrás de la belleza de Antonia Granados, como si consideramos una nueva hipótesis: que no fuera miembro de la nobleza y se hubiera dedicado siempre a representar. Esta idea podemos convertirla en una auténtica teoría, gracias al estudio de Ignacio Javier de Miguel Gallo sobre el teatro en Burgos, donde se nos menciona un dato muy revelador: que Antonio Granados, en 1607, se encuentra el 6 de octubre en prisión, junto a un Pedro de Castro, por no haber pagado ambos una deuda respecto a la compra de unas telas (De Miguel Gallo, 1994: 154). Otro Pedro de Castro se nos presenta, junto a su mujer Francisca Guevaro, en la compañía de domingo Balbín, en la Sevilla de 1613 (Sentaurens, 1984: 1230; Rennert, 1909: 450; Sánchez-Arjona: 1994: 154). Cualquiera de estos Pedros pudiera ser el padre de Matías, si bien, por las fechas, tendría más edad de la que suponíamos cuando engendró a sus hijos. Y otra posibilidad es que este Pedro podría tratarse del abuelo de Matías de Castro y padre del Pedro “Alcaparrilla” que nos ocupa, alargándose así las raíces del árbol genealógico de la familia Castro, cosa que es digna de considerar, por los muchos actores apellidados Castro que podemos hallar incluso en el siglo XVI. Además, el segundo apellido que en ocasiones se ha dado a Pedro, Salazar, puede tener su origen en otra familia de actores que ocuparon nuestros escenarios a finales del XVI y primeros del XVII: los Salazar, con lo que Pedro de Castro y Salazar pudo ser hijo de un Pedro de Castro actor (y preso) y una de las mujeres de la rama Salazar, quizá hermana del comediante Luis de Salazar.

4.- Los errores sobre la autoría de algunas obras

Pero ahí no acaba la cosa, porque a Pedro de Castro, llamándole Pedro Antonio, se le atribuyen algunas piezas dramáticas. La Barrera y Héctor Urzáiz en su *Catálogo* le atribuyen una *Loa sacramental en las fiestas del Corpus de Sevilla*, representada e impresa en 1655, de la que no se ha conservado, hasta donde sabemos, ningún ejemplar; y la comedia *Los mártires de Córdoba*, que se encuentra en la *Parte cuarenta y tres de comedias de diferentes autores*, impresa en Zaragoza en 1650. Ambas obras, como es lógico suponer por las fechas, deben de ser obra del Antonio de Castro a quien ya nos hemos referido varias veces.

5.- Consideraciones sobre el apodo

Por último añadiremos que a nuestro Pedro de Castro se le conoció por el sobrenombre “Alcaparrilla”, tomado del protagonista de un entremés que toda la crítica desconoce y que



tengo el honor de haber localizado. El único personaje de este nombre en nuestro teatro breve aparece como uno de los graciosos en el *Entremés de la morcilla*, normalmente presentado como anónimo, pero atribuido en ocasiones, por si fuera poco, a Matías de Castro, hijo de nuestro Pedro. En él un parlamento cómico de Alcaparrilla parece augurarnos los dolores de cabeza que nos provocaría el estudio de su biografía, ya que el personaje nos dice, hablando de su familia:

En la ciudad de Marruecos
nació mi madre y mi abuela,
y ambas nacieron de un vientre
según dijo la partera.
Crió mi madre a mi padre
y se casó con mi abuela;
mi abuelo nació después
y se casó con su nieta.
Tuvieron ciento y tres hijos,
los noventa y siete hembras,
y los otros que quedaron
tuvieron de ambas materias⁵.

6.- Conclusión: ¿quién inventa la leyenda o la historia?

En resumen, contamos con dos teorías sobre el origen de la saga que nos ocupa. Una primera, presentada tradicionalmente por la crítica, hace de Pedro de Castro un miembro de la nobleza escapado de su casa detrás de las faldas de Antonia Granados. Otra, que aportamos

⁵ Anónimo, *Entremés de la morcilla*, impreso suelto s.a. por el Colegio de Nuestra Señora de la Asunción, en Córdoba. Tuvo varias impresiones a lo largo del siglo XVIII.

nosotros, le hace actor desde joven y quizá heredero de otros Castro anteriores a él, con lo que nuestra familia de comediantes se remontaría mucho más atrás en el tiempo.

Ahora sólo nos queda saber el motivo por el que pudo inventarse toda esta leyenda sobre un actor que sólo trabajó algunos años a comienzos del seiscientos. Y el motivo es sencillo. El informante del autor de la *Genealogía* fue Pedro José de Castro (Shergold y Varey, 1985: I, 216, 99), hijo menor de Matías. Éste pudo inventar una historia que convirtiera a su abuelo, hijo y nieto de actores, en un noble riojano que escapó de su casa y se lanzó a la aventura de la farándula. Añadiendo historias oídas aquí y allá –recuerdo momentáneamente que la historia del noble convertido en actor por amor fue frecuente y se recoge en varios testimonios– construyó una leyenda que doscientos años de filología fueron alimentando con continuas confusiones con otros personajes de nuestra farándula. Y con esto observamos que, en ocasiones, la propia filología es también una forma de literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la (1969): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Gredos.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1911): *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas de fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Bailliére.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis (1988): *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Universidad.
- GARCÍA GÓMEZ, Ángel María, ed. (1999): *Actividad teatral en Córdoba y arrendamientos de la Casa de Comedias: 1602-1737*, London, Tamesis Books Limited.
- MARCOS ÁLVAREZ, Fernando, ed. (1997): *Teatros y vida teatral en Badajoz: 1601-1700* Madrid, Tamesis Books Limited.
- MIGUEL GALLO, Ignacio Javier de (1994): *El teatro en Burgos (1550-1752). El patio de comedias, las compañías y la actividad escénica*, Burgos, Ayuntamiento.
- OEHRLIN, Josef (1996): *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- PELLICER, Casiano (1917): *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1914): *Nuevos Datos acerca del histrionismo español, segunda*



- serie, Madrid-Bordeaux, Imprenta Española.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael (1997): *El teatro en Córdoba: nuevos datos para la historia del teatro español*, Córdoba, Diputación.
- _____ (1922): *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba, con descripción de sus obras*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- RENNERT, Hugo Albert (1909): *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, The de Viune Press.
- SÁNCHEZ-ARJONA, José (1994): *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*, Sevilla, Servicio de Publicaciones, Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.
- SENTAURENS, Jean (1984): *Séville et le théâtre : de la fin du Moyen Age a la fin du XVIIe siècle*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux.
- SHERGOLD, N. D., y VAREY, J. E (1961): *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón: 1637-1681*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte.
- _____, (1985): *Genealogía, Origen y Noticias de los Comediantes de España*, London, Tamesis Books Limited.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2002): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- VAREY, J. E., y DAVIS, Charles, eds. (2003): *Actividad teatral en la región de Madrid según los Protocolos de García de Albertos: 1634-1660*, London, Tamesis.

UNA MIRADA FEMENINA SOBRE LA LITERATURA ARTÚRICA: *EL RAPTO DEL SANTO GRIAL DE PALOMA DÍAZ-MAS*

Ana María Cabello García/ Ma. Gimena del Rio Riande
ILLA del CSIC

Palabras clave: Literatura femenina, Literatura artúrica, Grial, Caballero, Doncella.

1.- Miradas femeninas

El lugar de la mujer en la sociedad española es, desde 1975, el centro de muchas miradas. Y es que desde hace más de treinta años las mujeres estrenan profesiones, irrumpen en la esfera pública, cuestionan el rol tradicional que les ha sido asignado, y todo ello lo plasman las escritoras en su literatura. Mediante su escritura dan cuenta de las profundas transformaciones que están experimentando, y muestran el mundo con nueva mirada, la mirada femenina, enriqueciendo de manera indiscutible la narrativa española contemporánea.

Muchos han sido los intentos de sistematizar la literatura escrita por mujeres en los últimos años¹. Sin embargo, la única característica que aglutina bajo un precepto común a la literatura creada por las mujeres es la variedad, la diversidad, la multiplicidad, tanto de tendencias como de géneros, de estilos, de estéticas, lo que ofrece un panorama plural y sugerente, pero hace difícil una sistematización rigurosa de esta parcela de la literatura española. No obstante, es cierto que hay una serie de rasgos comunes en cuanto a lenguaje, temas y personajes, sobre todo en las obras que se escriben durante los años 80 y 90.

En relación a las tendencias o líneas narrativas destacan, principalmente, tres: la novela memorialística y testimonial; la novela de recreación de mitos histórico-legendarios e histórica; y la novela fantástica. La línea o corriente en la que se inserta la novela que nos

¹ Entre ellos destacan los siguientes títulos: Caballé, A. (dir.) (2003), *La vida escrita por las mujeres* (4 vols.); Ciplijauskaitė, B. (1994), *La novela femenina contemporánea (1970-1985) Hacia una tipología de la narración en primera persona*; Cuevas, C., (2000), *Escribir mujer. Narradoras españolas hoy*; Nieva de la Paz, P. (2004), *Narradoras españolas en la Transición política*; Redondo Goicoechea, A. (coord.) (2003), *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras en los noventa*; Villalba Álvarez, M. (coord.) (2000), *Mujeres novelistas en el panorama literario del s. XX*.



ocupa sería la integrada por aquellas donde se recrean mitos o personajes históricos. En estas obras, las autoras cuestionan valores ensalzados a lo largo de los siglos, rescatan del olvido a importantes figuras de mujer, transfieren a estos personajes del pasado conflictos y preocupaciones contemporáneas, actualizando así la figura histórica, e intentando buscar en el pasado solución a problemas del presente.

2.- Caballeros y doncellas

Por más que el receptor de este texto desconozca los pormenores del universo artúrico, no escapan a él los personajes arquetípicos que tan largamente han explotado la literatura y el cine, llegando a contribuir a la construcción occidental de los arquetipos masculino y femenino: caballeros y doncellas. Los caballeros son jóvenes, valientes y apuestos; sólo tienen que dejar que sus caballos los guíen a una nueva aventura para vencer allí al mal, personificado en algún antihéroe maltrecho, y ser entonces recompensados con alguna hermosa y joven doncella dispuesta a reconfortar a su guerrero. Conforman su carácter las cuatro virtudes teologales: prudencia, justicia, fortaleza y templanza.

Todo lo contrario a esto es lo que sucede en *El rapto del Santo Grial*, de Paloma Díaz-Mas², novela breve que se abre con la imagen de unos caballeros de la Mesa Redonda ya viejos, decepcionados, y con una misión fijada de antemano que es apenas un débil reflejo de sus lejanísimas aventuras:

Acostumbrados a vagar sin rumbo, a dejar sueltas las riendas de sus caballos para que fuesen las bestias quienes escogiesen el camino, a esperar pasiva y sosegadamente las aventuras que sin duda habrían de salirles al encuentro, los caballeros de la Mesa Redonda se encontraban por primera vez con un itinerario marcado y un horario fijo: tenían que llegar antes de medio día al castillo de Acabará, distante a unas cinco leguas del lugar donde Arturo había asentado sus reales (p. 9).

Ninguno desea sinceramente salir a la aventura, resumida en otra imagen extraña a este universo maravilloso:

(...) un centenar de tejedoras presas en el castillo de Pésima Aventura, capitaneadas por una tal

² La obra literaria de Paloma Díaz-Mas comprende los siguientes títulos: *Biografías de genios, traidores, sabios y suicidas* (1973); *La informante* (1983, Premio Teatro Breve Rojas Zorrilla); *Tras las huellas de Artorius* (1984, Premio Cáceres); *Nuestro milenio* (1987, Finalista del Premio Nacional de Narrativa); *Una ciudad llamada Eugenio* (1992); *El sueño de Venecia* (1992, Premio Herralde); *La tierra fértil* (1999); y *Como un libro cerrado* (2005). Todas las citas de la novela aquí trabajada, *El rapto del Santo Grial* (2001), pertenecen a esta edición.

Blancaniña, habían logrado hacerse con el Santo Grial y lo custodiaban en el castillo de Acabarás, en espera de que los caballeros de la Mesa Redonda fuesen a recogerlo (p. 10).

Un comienzo marcado línea a línea por un discurso certeramente transgresor que plantea una voluntad de apropiación y reescritura del mundo caballeresco artúrico, y con ello, como más adelante veremos, de los valores morales occidentales históricamente construidos desde la voz masculina y cifrados en el texto en la imagen del *grial*.

3.- La reescritura del Grial

Debemos a Chrétien de Troyes la entrada del *grial* en la literatura³. En su *Perceval*, el favorito de María de Champagne relata la llegada de este caballero a un castillo donde habita el Rey Pescador, viejo y enfermo monarca de una tierra yerma. En este episodio Perceval se revela incapaz de salvarlo, aunque luego entenderá que dentro de ese objeto –descrito como un *graal*⁴ e integrado dentro del acto de la comida– se encontraba una única hostia con la que el padre del Rey Pescador se había alimentado desde tiempos inmemoriales.

La obra de Chrétien no llega jamás a explicar el verdadero sentido de este *grial*, sino que es uno de sus continuadores, Robert de Boron, poeta del siglo XIII de Montbéliard, quien desarrolla minuciosamente las características de este objeto: se trata de la copa utilizada por Jesús en la Última Cena. Dentro de esta misma copa, José de Arimatea, personaje bíblico apócrifo, recogerá la sangre de Cristo luego de su descendimiento de la Cruz. Vemos así como el *grial* ha pasado de pieza de vajilla a convertirse en un objeto cristiano, un cáliz⁵. De aquí nacerán sus grandes relatos medievales, como la *Búsqueda del Santo Grial* o la

3 Pocos datos se conocen de la vida de Chrétien de Troyes (1135?-1183?). Nacido muy probablemente en la ciudad de Troyes, desarrolló su actividad literaria entre 1164 y 1190, y principalmente bajo el patrocinio de María de Champaña, cuya corte era un centro difusor de los valores del amor cortés. A partir de leyendas bretonas, tal vez ya de circulación popular en Francia, elaboró sus *roman*, escritos en verso octosílabo, y que narran una serie encadenada de aventuras y hazañas caballerescas protagonizadas por personajes arquetípicos. Así, *Erec et Enide* (h. 1170), su primer *roman*, plantea el conflicto entre los valores caballerescos y el amor desde la óptica de la trovadoresca provenzal. Este tema, con diferentes matices, reaparece en *Lancelot ou le Chevalier à la charrette* (h. 1170), *Cligés* (h. 1176), e *Yvain ou de Chevalier au lion*, (1177-1179) Su última novela, *Perceval ou le conte du Graal* (h. 1182), gira alrededor del tópico caballeresco de la búsqueda del santo Grial (Baumgartner 1991). Menciono algunos de los muchos trabajos sobre la obra de Chrétien de Troyes: Frappier (1972), Klenke (1981).

4 Del lat. med., GRADALE, plato hondo donde se acostumbraba servir los manjares en las casas nobles

5 Ha de señalarse que ésta es la definición que Pelinor da al *grial* en la novela (41).



*Demanda del Santo Grial*⁶, enormes ciclos de aventuras donde los caballeros de la Mesa Redonda perseguirán este objeto en un verdadero camino de salvación. Esta es una de las apropiaciones más evidentes por parte del cristianismo de un objeto originalmente pagano, si tenemos en cuenta que es muy probable que Chrétien de Troyes basara su *grial* en algún mito relacionado con las cornucopias o los cuernos de la abundancia.

En este sentido, y a través de una suerte de juego de apropiaciones, *El rapto del Santo Grial* de Paloma Díaz-Mas podría funcionar como el último eslabón de una cadena de significantes relacionados con el cristianismo y el mundo masculino. En primer lugar, es importante decir que es aquí una mujer escritora la que se hace con una materia esencialmente masculina como la artúrica: materia escrita por hombres, donde –en líneas muy generales– las mujeres ocupan un lugar *tabú*, como la pecaminosa Reina Guinevere y la perversa Morgana, o son simples figuras vacías a ser llenadas a conveniencia del relato, como las doncellas que pueblan las aventuras caballerescas. Pero siempre, en mayor o menor medida, las mujeres son siempre objeto de deseo masculino: no lo olvidemos, son los caballeros y no las mujeres los sujetos de la narración, los que ocupan los lugares de la Mesa Redonda. En segundo lugar, si nos detenemos a pensar en el título de la novela, la sola utilización del término *rapto* no sólo funciona como violento contratérmino de los de las sagas artúricas, como *búsqueda* o *demanda*, sino que remite directamente a otro lugar de la mujer objeto. El rapto es durante la Edad Media un medio para apropiarse de mujeres de alta alcurnia por parte de los infanzones de la baja nobleza. Crónicas, libros de linajes, y cantigas de escarnio gallego-portuguesas naturalizan, del mismo modo que Díaz-Mas en el título de su novela, el relato de la apropiación del cuerpo –y el linaje– de la mujer⁷. Y en último lugar, ya desde el espacio del relato, son también las mujeres las que desde antes del comienzo de éste se han apropiado del *grial*, del objeto de la búsqueda masculina, del *aleph* borgiano de los valores morales de occidente.

4.- La reinención de Pelinor

El título de la novela se completa con la mención a quien será su *héroe*: el Caballero de la Verde Oliva. En la literatura artúrica todos los caballeros poseen un sobrenombre que completa su identidad: Lanzarote es el Caballero de la Carreta; Ivain, el Caballero del León. Aquí Pelinor, “el más bello de los caballeros” (p. 17) elige su sobrenombre invocando que: “sea mi nombre Caballero de la Verde Oliva y sea de ese color mi enseña pues es el olivo

⁶ De la enorme circulación de estos temas da cuenta la traducción gallego-portuguesa del siglo XIII: *A Demanda do Santo Graal* (Magne, 1944).

⁷ Una aproximación general en Paredes Núñez (1995).

el símbolo de la paz en la que creo” (24). Como sabemos, el olivo es uno de los símbolos bíblicos más recurridos, tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento: la paloma blanca que sobrevive al Diluvio lleva una rama en su pico, con olivos se recibe a Cristo al entrar en Jerusalén, y en el Monte de los Olivos reza el hijo de Dios por última vez antes de su Pasión y muerte.

Pero el joven, “cortés y grácil, valiente y arrojado” (p. 17), encarnación de uno de los símbolos de Cristo, es el espía de Arturo (él tendrá el objetivo de abortar la misión de Lanzarote y Perceval), además del verdugo de la doncella de sus amores, más tarde travestida en el Caballero de Santa Águeda. Y aunque según la autora, “los nombres de Arturo, Lanzarote, Gauvain, Pelinor o Perceval elegidos un poco al boleo y sin relación estricta con la personalidad de estos caballeros en las verdaderas novelas artúricas” (*apud* Mañas, 1998: 127), es interesante pensar que el protagonista Pelinor es el único de los caballeros mencionados en la novela de Díaz-Mas cuyo nombre remite a un villano del universo artúrico.

En el *Livre d' Artus*, Pelinor de Listenois es uno de los tantos Reyes Pescadores que quedan tullidos y malditos por no creer en las bondades del Santo Grial, aunque la etimología de su nombre remitiría además, según C. Alvar (1997: 229), a otros personajes del mundo artúrico, los enanos Bilis, de *Erec y Enid*, y Pelles, del *Percevalus*. Por otra parte, es destacable el hecho de que en la novela de Díaz-Mas el papel del joven inexperto que tiene Perceval en el texto de Chrétien de Troyes recaiga sobre Pelinor, que es en la literatura artúrica el padre de Perceval. Termina de delinear su carácter imperfecto el hecho de que, como dijimos, es el verdugo de su amada. Reflexionemos un momento sobre ella. Para construirla la autora toma prestado un personaje arquetípico de la literatura medieval, el de la doncella travestida del *Libro de Silence* de Heldris de Cornualles (1994) y la figura de la doncella guerrera del Romancero (Alonso, 1970; Gil, 1950). Un padre anciano se siente avergonzado por tener siete hijas mujeres y ningún varón para otorgarle como guerrero al rey⁸; la hija menor, la más bella y la más rebelde, decide servir como un caballero a su rey. Hasta aquí el material que se vierte en la novela; pero en ella la doncella no necesitará ocultar su identidad femenina a los ojos del rey, sino que será él mismo quien la arme caballero, luego de ver lo bien que maneja la doncella el arte de meter la espada en la vaina, en una imagen que resalta el contenido sexual sublimado en la literatura artúrica: “-Doncella, me has dejado sorprendido. Has manejado la espada como quién mejor sabe hacerlo; no esperaba que lo hicieses tan bien, siendo tan niña como eres. Gran placer me has proporcionado” (p. 15). Arturo envía a la doncella a la búsqueda del *grial*, junto a

⁸ Es sabido que el siete es un número mágico para muchas culturas. Los textos medievales juegan asimismo con este número.



Lanzarote y a Perceval. Ella jura por Santa Águeda, mártir del Bajo Imperio a la que el senador Quintianus ordena que le corten los senos⁹: “-Señor, vestiré de morado y mi pendón será morado con un espejo de Venus y en su interior un puño serrado sobre el pomo de la espada” (p. 16). La referencia al color de la bandera feminista es evidente¹⁰.

En el encuentro en el bosque con Pelinor, ya no como doncella sino como el caballero de Santa Águeda, deja muy clara su identidad al recitarle su historia y pedirle que le desate las cintas de su casco y le quite su cofia de lino¹¹. Pelinor no sabe ni quiere leer todas las pistas que la doncella le regala, al igual que le sucede antes en el encuentro con el Caballero de la Choza de la Tristura, más tarde el Caballero de Hierro, encarnación del Rey Pescador en la novela. Luego de enfrentarse siete veces, pierde la paciencia y mata a su amada sólo por no poder llegar a conocer su nombre: un acto muy impropio de un virtuoso caballero. El Caballero de la Verde Oliva se lleva, a modo de galardón sexual, la vaina de la doncella. Da la sensación de que la doncella se sacrifica por las de su especie para que Pelinor desande el camino del héroe, se *descaballerice*, y acabe –como asevera su nombre– en el castillo de Acabarás, absolutamente deconstruido como caballero y a merced de los deseos de Blancaniña y sus ciento y una doncellas.

5.- En el castillo de Blancaniña

No habitan hombres en el castillo de Acabarás, por eso Blancaniña, “como mayoral que era de todas” (72), se acerca al recién llegado Pelinor y le confiesa: “me llena de alegría la visión de una lanza tan inhiesta como la tuya [...] tu lanza ha de cumplir bien su cometido y que ninguna dama a cuyo servicio la pusieres quedaría enojada o poco satisfecha” (p. 72). El discurso abiertamente sexual de Blancaniña encuentra respuesta en las palabras de Pelinor: “(...) podréis comprobar cómo es de esforzada y valerosa, si me dáis licencia para subir y ponerla a vuestro servicio. Y no sólo al servicio de una sola, sino al servicio de cien y de mil damas la pondría yo gustoso y veríais como no me desmayaba” (p. 73).

La Blancaniña de Díaz-Mas es un mosaico de mujeres controvertidas. Por un lado,

⁹ La fiesta de Santa Águeda se celebra en Zarramala, pueblo español, todos los 5 de febrero.

¹⁰ Tanto el color morado de la bandera feminista, como la celebración del Día Internacional de la Mujer Trabajadora, tienen su origen en los acontecimientos sucedidos el 8 de marzo de 1908 en Nueva York, donde murieron calcinadas ciento cuarenta y seis mujeres –trabajadoras de la fábrica textil *Cotton*– en un incendio provocado por las bombas incendiarias que les lanzaron ante la negativa de abandonar el encierro en el que protestaban por los bajos salarios y las infames condiciones de trabajo que padecían. Los historiadores no se ponen de acuerdo de forma unánime, pero la hipótesis más aceptada es que las telas que hilaban estas mujeres y con las cuales se cubrieron sus cadáveres, eran de color morado.

¹¹ La imagen de la doncella descubriendo su identidad a través de la alteridad, de su cabello largo, es un *locus* en los textos medievales.

podríamos relacionarla con la Blancaflor amante de Perceval de algunos de los primeros textos artúricos. Tal vez por causa de este pecado carnal, Perceval no llega nunca a conseguir el Grial. Otro relato medieval es el de Flores y Blancaflor, que desarrolla el tema del amor y los conflictos entre Oriente y Occidente. Blancaflor es hija de una rica y hermosa mujer cristiana, hecha esclava por un rey musulmán. Aunque cristiana, Blancaflor nace en el palacio musulmán al mismo tiempo que Flores, el hijo del rey. Como es esperable, se enamoran, pero el rey moro prohíbe su relación y hace todo lo posible para separarlos y curar a su hijo de este amor *hereos* o enfermedad de amor. Finalmente se casan y Flores se convierte al cristianismo. Por último, también está la adúltera Blancaniña del *Cancionero de romances* de Amberes de 1550 (Menéndez Pidal 1945)¹²:

-Blanca sois, señora mía, más que el rayo del sol:
¿Si la dormiré esta noche desarmado y sin pavor?
Que siete años había, siete, que no me desatino, no.
Más negras tengo mis carnes que un tiznado carbón.
-Dormilda, señor, dormilda, desarmado sin temor,
que el conde es ido a la caza a los montes de León.
-Rabia le mate los perros, y águilas el su halcón,
y del monte hasta casa, a él arrastre el morón.
Ellos en aquesto estando, su marido que llegó:
-¿Qué hacéis, la Blancaniña, hija de padre traidor?
-Señor, peino mis cabellos, péinolos con gran dolor,
que me dejéis a mí sola y a los montes os vais vos.
-Esa palabra, la niña, no era sino traición:
¿Cuyo es aquel caballo que allá abajo relinchó?
-Señor, era de mi padre, y envióoslo para vos,
-¿Cuyas son aquellas armas que están en el corredor?
-Señor, eran de mí hermano, y hoy os las envió.
-¿Cúya es aquella lanza, desde aquí la veo yo?
-Tomalda, conde, tomalda, matadme con ella vos,
que aquesta muerte, buen conde, bien os la merezco yo.

Pelinor complace sexualmente a todas las doncellas del castillo a excepción de Blancaniña, pero olvida que este espacio representa el orden del universo femenino. El Caballero de la Verde Oliva no lidia aquí con el llanto celoso de una doncella-objeto, sino con los deseos sexuales de una mujer que comanda –como contracara de la Santa Úrsula de la *Leyenda Áurea* de Jacobo de la Vorágine (2004), que lleva en su barco a las once mil vírgenes que se dirigen a Roma– a las ciento y una doncellas de su castillo, quienes:

¹² Que se basa en un *fabliau* francés del siglo XIII titulado “El caballero de la capa roja”, y pasa más tarde a una canción francesa de origen popular. Recoge el argumento y éste pasa a Italia desde donde, probablemente, se difunde por el resto de Europa. Ha de destacarse que existen variantes de la narrativa en numerosos otros países y lenguas, desde Escandinavia hasta Grecia y, a partir del romance español, desde las versiones sefarditas hasta las latinoamericanas.



Una a una fueron tomando la lanza con sus manos blancas y pulidas y comprobaron cómo era de robusta; y tras lavársela con agua de azahar y pesársela en peso de oro en el que arrojó un total de veinte arrobas, le pidieron todas a una voz que les enseñara a embrazarla (p. 73).

La aventura de Pelinor, culpable del hechizo de las ciento y una doncellas que poseyó y a las que –sospechosamente– comienza a apretar el corpiño, se cierra de la forma más absolutamente transgresora y paródica. El Caballero de la Verde Oliva decide, lejos de todas las convenciones del mundo occidental y de los principios corteses del mundo caballeresco, tomar en matrimonio a todas ellas. Consciente de que nunca podrá casarse con todas “viviendo en tierras de cristianos” (p. 77), insta a las habitantes del castillo: “Ea, armemos un navío y partamos para tierras de moros y allí yo he de casarme con todas para que este encanto nos sea a todos más llevadero” (p. 77). Así, las doncellas colocan el Grial entre sacos de harina y se dirigen a tierra de infieles.

6.- Adiós Grial

Sin embargo, no resulta tan sencillo transgredir las normas impuestas por la sociedad occidental, y el navío naufraga en las costas. Gauvain, quien en las sagas artúricas del Grial había sido “el más leal de los caballeros”, es aquí el otro traidor del relato: asegura a Perceval el fracaso de su empresa, y es quien recoge en el final de la novela, como hojas de un libro roto, a los caballeros muertos en la aventura, o –lo mismo es– los restos de este fragmentado universo. Es interesante destacar que el naufragio del barco de Blancaniña y las doncellas, el hecho más trágico de la novela, ya que hace que el Grial se pierda para siempre, que quede en una especie de limbo entre Occidente y Oriente, es apenas sugerido a los ojos de Gauvain: “una roca en forma de navío que hundía la proa en tierra firme y cuya popa se asomaba al abismo sobre las olas” (p. 81). La crítica del traidor Gauvain para con la transgresión propuesta por el colectivo femenino de la novela es durísima:

No está el mundo para estas cosas ni las mujeres podrán entrar en liza como iguales de los hombres mientras éstos posean lanza o espada [...] Pues la mujer, aunque quiera hacerse fuerte, tiene menguada fuerza y siempre la vencen en la lucha los varones, que tiene mayor poder (p. 81).

Es decir, es imposible insuflar vida en el anquilosado universo artúrico, que se cierra con la reaparición del Caballero de Hierro, imagen en la novela del Rey Pescador, quien ve cómo la muerte de Pelinor hace que las esperanzas de que llegue la Nueva Era de amor y paz a sus tierras se desvanezcan para siempre. Pelinor, ya muerto, es coronado rey de esta

tierra yerma. La clausura, como vemos, es definitiva. De aquí que la crítica de Gauvain pueda hacerse extensiva a todo el mundo occidental, un mundo creado por hombres que poseen lanza y espada –siendo este símbolo fálico la imagen que resume y devora al mismo tiempo a los caballeros de la novela, un mundo creado para la guerra. Por eso, aun hundido en el mar junto a las doncellas del castillo de Acabarás, el rapto del Grial adquiere un cierto carácter esperanzador. Ellas sabrán custodiarlo sin lanza y sin espada.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso (1970): *Cancionero y romancero español*, Barcelona, Salvat/ Alianza.
- ALVAR, Carlos (1997): *Breve diccionario artúrico*, Madrid, Alianza.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle (1999): *Chretien de Troyes, cante du Graal*, Paris, Presses Universitaires de France.
- CABALLÉ, Anna, dir., (2003): *La vida escrita por las mujeres IV. Lo mío es escribir*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- CIPLJAUSKAITÉ, Birutė (1994): *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos.
- CORNUALLES, Heldris de (1994): *El libro de Silence*, Madrid, Siruela.
- CUEVAS, Cristobal, dir., (2000): *Escribir mujer. Narradoras españolas hoy. Actas del XIII Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea.
- DÍAZ-MAS, Paloma (2001): *El rapto del Santo Grial*, Barcelona, Anagrama.
- FRAPPIER, Jean (1972): *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal : étude sur Perceval ou le Conte du Graal*, Paris, Société de Édition et d'Enseignement Superieur.
- GIL, Benjamín (1950): *El tema de la "doncella guerrera" en el folklore riojano: estudio comparativo*, Logroño, [s.p.].
- KLENKE, M. Amalia (1981): *Chrétien de Troyes and "Le Conte del Graal" : a study of sources and symbolism*, Madrid, José Porrúa.
- MAGNE, A., ed., (1944): *A Demanda do Santo Graal*. Rio de Janeiro Imprensa Nacional.
- MAÑAS MARTÍNEZ, M^a del Mar (1998): "Paloma Díaz-Mas: Tras las huellas de Petrocio Carpaletti", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 16, pp. 126-134.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.) (1945): *Cancionero de romances, impreso en Amberes sin año*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar (2004): *Narradoras españolas en la Transición política*, Madrid, Fundamentos.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan (1995): *Las narraciones de los livros de linhagens*, Granada,



Universidad de Granada.

REDONDO GOICOECHEA, Alicia, coord., (2003): *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras en los noventa*, Madrid, Nancea.

VILLALBA ÁLVAREZ, M., coord., (2000): *Mujeres novelistas en el panorama literario del s. XX*, Ciudad Real, Universidad de Castilla la Mancha.

VORÁGINE, Jacobo de (2004): *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza.

**MUJERES EN GUERRA: *LA PLAÇA DEL DIAMANT*, DE MERCÈ RODOREDA,
Y *A COSTA DOS MURMÚRIOS*, DE LÍDIA JORGE**

Fátima Fernandes da Silva
Universidad de Lisboa

Palabras-clave: Novela, Guerra, Mujer, Soledad, Identidad.

Penèlope

[...]

Esquerpa, sola, tota fel i espina,
faig i desfaig l'absurda teranyina,
aranya al·lucinada del no-res.

[...]

(Rodoreda 2003: 84)

Los versos en epígrafe se ocupan de Penélope, figura mitológica de la soledad y de la espera causadas por la guerra, y en esa medida comparable a las mujeres que cruzan las novelas que aquí voy a poner en diálogo: *La Plaça del Diamant*, de Mercè Rodoreda, traducida al castellano como *La Plaza del Diamante*, y *A Costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge, traducida al castellano como *La Costa de los murmullos*. Intentaré analizar la manera en que el papel de las mujeres en la guerra aparece problematizado en estos textos, como la retaguardia, que parecería un espacio de protección, es esencialmente vista y vivida como una prisión más, y por lo tanto es una pieza-clave más dentro del lato escenario de la guerra.

Antes de avanzar quisiera hacer un pequeño paréntesis para hablar de la autora portuguesa, ya que Mercè Rodoreda no necesita ser presentada. Lídia Jorge nació en un



pueblo del Algarve el año de 1946, estudió filología románica en la Universidad de Lisboa, y fue profesora de enseñanza secundaria y más tarde de universidad. Estuvo enseñando en África en la década de los 70, durante la Guerra Colonial, experiencia sin la cual no le hubiera sido posible escribir la novela que aquí nos ocupa: durante ese tiempo conoció la vida de las mujeres de los militares, que les acompañaban para cumplir una función colonizadora, quedando en la retaguardia, esperándoles.

En el primer capítulo de *La Plaza del Diamante* Natàlia ya aparece sola, sufriendo una orfandad tanto real como psicológica: la primera, por el hecho de que su madre haya muerto, y la segunda debido a que su padre se ha casado de nuevo: “Mi madre muerta hacía años y sin poder aconsejarme y mi padre casado con otra” (Rodoreda, 2007: 10) ¹. Lo que parece hacer más falta a Natàlia es alguien en quien pueda confiar, y esto empieza desde luego a esbozar el perfil psicológico del personaje que más tarde aceptará los consejos de Enriqueta sin que los pueda criticar. Esto es lo que hace que la muerte de la madre sea percibida no como algo negativo en sí mismo, sino en lo que constituye un problema para Natàlia, la cual deja de beneficiarse de sus cuidados: “sólo había vivido para cuidarme” (2007:10)².

A pesar del matrimonio y de los dos hijos sigue sola, sintiendo la hostilidad de su marido, Quimet. Así, empieza silenciando lo que cree que él podría criticar: “Y no le dije que cuando había bajado del tranvía había ido a mirar las muñecas en el escaparate de la casa de los hules y que por eso la comida estaba retrasada” (59)³ : es decir, prefiere que Quimet piense que el retraso fue causado por haberse quedado hablando con el antiguo novio, y lo que calla dice aquello que es más importante para ella, o sea, el viaje imaginado de vuelta a la infancia –el tiempo en que aún tenía madre y se sentía protegida– la cual se esconde más allá de los ojos de las muñecas. La madre ya se ha ido al cementerio, pero las muñecas la siguen esperando, siempre disponibles para ella. Este encuentro con la felicidad sólo es posible en un espacio-tiempo fuera de la realidad, y funciona como simulacro de una relación significativa. Hasta el final seguirá volviendo a la misma tienda para ver las muñecas, paradas en un tiempo feliz, indiferentes al dolor y al caos: “Muchas tardes me iba a mirar las muñecas con el niño en brazos [...]. Siempre allí [...]. Las muñecas siempre allí” (92)⁴.

1 Para cada cita de la traducción al español, incluiré también la cita correspondiente del texto original en catalán: “La meva mare morta feia anys i sense poder-me aconsellar i el meu pare casat amb una altra” (Rodoreda, 1962: 16).

2 “nomès vivia per tenir-me atencions” (16).

3 “I no li vaig dir que quan havia baixat del tramvia havia anat a mirar les nines a l’aparador de la casa dels hules i que per això el dinar estava endarrerit” (59).

4 “Moltes tardes anava a mirar les nines amb el nen a coll (...). Sempre allí (...). Les nines sempre allí” (69-70).

Poco a poco va quedando aprisionada entre el olor y el ruido de las palomas, y su cadena mas opresiva es la imposibilidad de contar, que se manifiesta en la reiteración de la negativa y en el silencio disfrazado de dolor, con lo cual su marido (no) le contesta:

Sólo oía zureos de palomas [...] No podía decirle que sólo oía a las palomas [...]. No podía decirle que si un huevo se caía del ponedero a medio incubar, el olor me hacía recular [...]. No podía decirle que sólo oía gritos de pichones [...]. No podía decirle que sólo oía el zureo de las palomas [...]. No podía contarle que no me podía quejar a nadie, que mi mal era un mal para mí sola y que, si alguna vez me quejaba en casa, Quimet decía que le dolía la pierna. No le podía decir [...] que por las noches [...] sentía el zureo de las palomas y tenía la nariz llena de olor de fiebre de paloma (149-150)⁵.

La incomunicabilidad se instala en un contexto de exceso de ruido, el cual subraya el contraste y amplifica el silencio y la soledad. La forma negativa *–no podía decirle* y su variante *no le podía decir–* es continuamente reiterada. El silencio de esta mujer es tan enorme como el ruido de las palomas, como si fueran ellas a impedirle hablar. Ante el ruido que no le deja oír nada más, Colometa se auto-censura, enredada en una prisión de penas que no le deja la libertad ni siquiera de decir lo que le sucede, y por eso, aunque Quimet no está presente, ella siente que no puede hablar.

Ya casada con Antoni, sigue sola a causa de un miedo que no consigue compartir con nadie y del cual intenta huir, escondiéndose: el miedo que su Ulises vuelva. Después de verbalizado por la hija, el miedo de que Quimet aún esté vivo gana espesor, y ella vuelve a vivir como cuando estaba casada con él: “Y ya empezó la angustia y el dormir mal y el no dormir y el no vivir” (268)⁶. La repetición de la conjunción coordinativa transmite a la enumeración el peso que siente la narradora, muerta en vida. Instalada la duda, contra la certeza racional que el reloj entregado por el ejército podría proporcionar, percibe la casa como un laberinto. Ahí está aprisionada en un problema antropológico y hasta mítico: no teme solamente el adulterio, aunque involuntario, sino también la bigamia, que la pondría frente a la culpa de haber transgredido un tabú personal y comunitario. Anticipa la pena enclaustrándose dentro de casa, entre paredes que parecen multiplicarse hasta dejarla emparedada: “Pared. [...] Pared. Todo era paredes y pasillo [...]. Paredes y paredes y pasillos y paredes y pasillos” (269)⁷. Intenta diferir la consumación de la tragedia no huyendo, sino repitiendo obsesivamente gestos que le impidan recordar a Quimet, como si la memoria

5 “Nomès sentia parrupeig de coloms. (...) No podia dir-li que nomès sentia els coloms (...). No podia dir-li que si un ou queia del covador a mig covar la pudor em feia recular (...). No podia dir-li que nomès sentia crits de colomí (...). No podia dir-li que nomès sentia el parrupeig de coloms (...). No li podia explicar que no em podia queixar a ningú, que el meu mal era un mal per mi sola i que, si alguna vegada em queixava a casa, en Quimet em deia que li feia mal la cama. No li podia dir (...) que la nit (...) sentia el parrupeig dels coloms i tenia el nas ple de pudor de febre de colomí” (111-112).

6 “I ja va començar l’angúnia i el dormir malament i el no dormir i el no viure” (188).

7 “Paret. (...) Paret. Tot eren parets i passadís (...). Parets i parets i passadís i parets i passadís” (188).



fuera lo suficientemente potente para devolverle la vida: “Y abría el grifo sólo un chorrillo y con el dedo cortaba el chorrillo [...] media hora, tres cuartos, una hora... sin saber, al final, ni lo que hacía. Hasta que el brazo me dolía y eso me quitaba de la cabeza ver al Quimet llegar” (269)⁸.

La narrativa termina con el ajuste de cuentas con el pasado, cuando esta mujer se deshace de la vieja piel que desde siempre la protegía/aprisionaba. Es la noche en que, después de grabar el nombre que Quimet le había dado, como un epitafio, en la puerta que para siempre cerraba el pasado, Natàlia, guiada por una fuerza desconocida, regresa a la plaza del Diamante, donde muchos años antes conociera a Quimet, y al fin se libera de la angustia –“mi juventud que se escapaba con un grito” (312)⁹. La llegada al conocimiento se da, no por casualidad, durante la noche, cuando la oscuridad permite ver nítidamente lo que realmente importa. Superado el pasado, puede en fin unirse a Antòni:

La cama estaba caliente como la panza de un gorrión, pero el Antoni temblaba. Le sentía castañetear los dientes, los de arriba contra los de abajo o al revés. Estaba vuelto de espaldas y le pasé un brazo por debajo de su brazo y le abracé por el pecho. Todavía tenía frío. Enrosqué las piernas con sus piernas y los pies con sus pies y bajé la mano y le desaté la atadura de la cintura para que pudiese respirar bien. Le pegué la cara a la espalda y era como si sintiese vivir todo lo que tenía dentro, que también era él: el corazón lo primero de todo y los pulmones y el hígado, todo bañado con jugo y sangre (316)¹⁰.

Aunque ya estuvieran casados desde hace años, esta parece ser la primera vez que Natàlia se entrega verdaderamente al marido, en un deseo de unión que empieza por los gestos con los cuales va aproximando y confundiendo cada vez más sus dos cuerpos, hasta el punto de acceder al interior de Antoni. Es lo más lejos que llega, pues incluso en este momento de contornos de epifanía no vence el silencio: “le quería decir lo que pensaba, que pensaba más de lo que digo, y cosas que no se pueden decir y no dije nada” (316)¹¹.

Vemos que la soledad de la narradora no cabe en los límites temporales de la guerra: empieza en los años que anteceden el inicio de la contienda, su estado se agrava durante el período de la guerra, y perdura hasta muchos años después, como la propia Guerra Civil,

8 “I obria l’aixeta nomès un rajolí i amb un dit tallava el rajolí (...) mitja hora, tres quarts, una hora... sense saber, a l’últim, ni què feia. Fins que el braç se m’adoloria i això em distreia de veure en Quimet arribar” (188).

9 “la meva joventut que fugia amb un crit” (219).

10 “El llit estava calent com la panxa d’un garrafó, però l’Antoni tremolava. Li sentia petar els dents, les de dalt contra les de baix o a l’invés. Estava girat d’esquena i li vaig passar el braç per sota del seu braç i el vaig abraçar pel pit. Encara tenia fred. Li vaig entortolligar les cames amb les meves cames i els peus amb els meus peus i vaig fer baixar la mà aval li li vaig deslligar el lligam de la cintura perquè pogués respirar bé. Li vaig encastar la galta a l’esquena contra els ossos rodet, i era com si sentís viure tot el que tenia a dintre, que també era ell: el cor primer de tot i la freixura i el fetge, tot negat amb suc i sang” (221).

11 “li volia dir tot el que pensava, que pensava més del que dic, i coses que no es poden dir, i no vaig dir res” (221).

que termina dando lugar al franquismo. ¿Será posible pensar la vida de esta mujer como sinécdoque de la historia de España durante cerca de la mitad del siglo XX? Si admitimos esta hipótesis, entonces la fecha de publicación de la novela ha de ser tomada en cuenta, pues en 1962 aún no es posible vislumbrar el fin del régimen: el tiempo sigue siendo de silencio, y en silencio permanece Natàlia, incapaz de expresar a Antoni lo que por él siente.

Tal y como Natàlia, Evita, de *La Costa de los murmullos*, se encuentra sin soporte alguno: el día de su boda, en ningún momento se habla de cualquier familiar o amigo, ni en Mozambique, ni siquiera en Portugal. Nunca dejará de estar sola: la aíslan sus ideas y convicciones, las cuales hasta Luís Alex, su novio, abandona. El mismo día en que son unidos por el matrimonio empieza, imperceptiblemente como el desabrochar de las flores, a deshacerse el lazo que les unía.

La primera marca de distancia es el contraste entre ambas descripciones del capitán. Para el novio se trata de un héroe, pero Evita lo ve como un *grandullón*, es decir, reescribe en tono de farsa la descripción hecha por Luís Alex. No adhiere, pues, a la figura del capitán, símbolo de la violencia y de la fuerza –*Forza* es su primer nombre – bruta que la guerra puede desarrollar.

Forza Leal obliga a su mujer, Helena, a permanecer encerrada en casa, para negarle la oportunidad de volver a traicionarle. Ella intenta beneficiarse de la clausura, convenciéndose de que esta penitencia será recompensada con la muerte del marido; proyecta en el sueño lo que no consigue obtener en la realidad; conoce las armas y podría disparar, pero espera que un *deus ex-machina*, la guerra, haga el acto que tan solo consigue desear, es decir, que mate el marido, que impida su regreso, que la libere del matrimonio. En esta esperanza resalta la debilidad de Helena, a quien una mina normal parece insuficiente, pues, incluso amputado, el marido seguiría dominándola.

Lo que la separa de las otras mujeres es también su belleza y el hecho de tener nombre y hasta epíteto –de Troya–, no siendo conocida como ellas, solo como mujer de alguien. Todos saben que esta Helena es bella como la del mito, pero nadie, excepto Evita, adivinará alguna vez la verdadera razón por la cual se esconde en casa, su caballo de palo, para lograr desde allí la muerte del marido, su enemigo.

En *La Costa de los murmullos*, las mujeres se encuentran subordinadas al marido (desde luego por adoptar el proyecto de vida de él, acompañándole en “ultramar”), estatuto que es verbalizado por la expresión *la mujer de*: mujeres sin nombre, es decir, sin identidad propia, ellas necesitan el matrimonio para poder existir socialmente, dependen del marido –del *otro*– para *ser*. La tesis defendida por Judith Butler (1997) es un cuadro adecuado a la



descripción que la narradora de esta novela hace: “Subjection exploits the desire for existence, where existence is always conferred from elsewhere; it marks a primary vulnerability to the Other in order to be” (20-21). Ser *la mujer de alguien* es, para ellas, la única manera de aspirar a la existencia en una sociedad normalizada por valores masculinos. Sin embargo, paradójicamente, cuando permiten que su nombre sea silenciado, ellas abdican de ser ellas mismas y se deslizan hacia un terreno movedizo, el de *ser por el otro*, una forma ya no coincidente con el *ser total* que buscan. De hecho, son los lazos matrimoniales los que las sostienen, pero, cual justillo demasiado apretado para dejar respirar, son también ellos los que las sofocan.

El caso de *La Plaza del Diamante* puede parecer algo diferente, pues la narradora no deja nunca de tener nombre, pero la verdad es que Colometa no es un nombre con el cual ella se identifique, porque tratándola así Quimet pretende hacerle asumir un gusto que es de él: criar palomas. Con todo esto, quiere transformarla en una paloma más de su palomar. Véase que éste nace en el espacio que antes era de la mujer, donde ella pasaba mucho tiempo, y del cual se ve expulsada para dar espacio a la crianza de palomas. Es decir: expulsada de su espacio tal y como de su nombre, lugar primero de la identidad.

He intentado poner en evidencia la soledad que ataca a las mujeres de las dos novelas, ambas con maridos en el frente de combate, y también algunas de las batallas para las cuales la condición de mujer no permite treguas. Enredadas en telarañas personales o sociales, estas mujeres terminan en una doble condición de víctimas de la guerra: ya sea por las consecuencias directas que las atingen, o por la soledad, el silencio y la anulación que la sociedad y ellas mismas se imponen.

El tejido empezado por Penélope, para seguir siendo *la mujer de Ulises*, sigue en las manos de estas mujeres. Hace muchos siglos que algunas lo intentan deshacer, cual imagen revertida de la mujer de Atenas, pero como por arte de magia siempre aparece rehecho, en un movimiento semejante, aunque de dirección inversa al de la figura mitológica: mujeres de guerreros siempre son, de muchas maneras, mujeres en guerra.

BIBLIOGRAFÍA

BUTLER, Judith (1997): *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press.

JORGE, Lídia (1988): *A Costa dos murmúrios*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

_____ (2001): *La Costa de los murmullos*, trad. E. Naval, Madrid, Alfaguara.

RODOREDA, Mercè (1962): *La Plaça del Diamant*, Barcelona, Club Editor.

_____ (2002): *Agonia de llum. La poesia secreta de Mercè Rodoreda*, ed. A. Mohino i Balet, Barcelona, Angle Editorial.

_____ (2007): *La Plaza del Diamante*, trad. Enrique Sordo, Barcelona, Edhasa.



COMER, BEBER, DESEAR. SOBRE DOS EXPRESIONES DEL DESEO EN LOS DIARIOS DE ALEJANDRA PIZARNIK

Núria Calafell Sala

Universidad Autónoma de Barcelona

Palabras clave: identidad, deseo, cuerpo, lenguaje, abyección

*si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré?,*

Alejandra Pizarnik: “En esta noche, en este mundo”.

Señala Kristeva que la abyección es ambigüedad:

porque aun cuando se aleja, separa al sujeto de aquello que lo amenaza –al contrario, lo denuncia en continuo peligro-. Pero también porque la abyección misma es un mixto de juicio y de afecto, de condena y de efusión, de signos y de pulsiones (2004: 18).

A medio camino entre la necesidad y el deseo, el comer y el beber pueden entenderse como las dos funciones más vacilantes del proceso de reterritorialización corporal. Asociadas al sentido del gusto, operan como puente entre el cuerpo y todo aquello que, desde el exterior, amenaza con una contaminación de lo propio. Más allá de constituirse como un simple acto orgánico, su papel es el de ritualizar la comunicación entre los seres: los festines y convites o el ir a tomar un café o unas copas sirven de excusa para establecer contacto y colectivizar individualidades. El ser humano, en estos contextos, lleva a cabo una manipulación de los mismos con el primigenio objetivo de alejarse de todo aquello que lo relaciona con el mundo animal, sin tener en cuenta que, al hacerlo, altera de tal manera su esencia que uno y otro acaban por modificar y mixturar su naturaleza.

El cuerpo, receptáculo y reflejo de esta invasión, experimentará una perturbación que obligará al sujeto a replantearse sus límites y a redefinir de nuevo su propia identidad: el yo

(*moi*) que resultará de aquí será un yo escindido entre las fuerzas de atracción y repulsión que marcarán su relación con el no-yo, ese Otro anunciado por Julia Kristeva como “[n]o un otro con el que me identifico y al que incorporo, sino un Otro que precede y me posee, y que me hace ser en virtud de dicha posesión” (2004: 19).

Una pulsión mortal aflorará entonces y quedará profundamente inscrita en el territorio textual, pues el cuerpo que (re)nace tras la ingestión es un cuerpo de muerte o, como explica la escritora búlgara a propósito de Antonin Artaud, “un ‘yo’ invadido por el cadáver” (Kristeva, 2004: 38). Su “Poème”, traducido por Alejandra Pizarnik, es un buen ejemplo de cómo la voz poética, desde una alienación de sí producida por la ingesta de alimentos y de bebida, constata la pérdida de su identidad y la metamorfosis de su cuerpo en algo enfermo y abyecto: “yo reconquistaba la salud / siempre por un retorno hacia atrás del cuerpo / mi cuerpo me traicionó / él no me conocía bien aún / *comer es llevar adelante aquello que debe quedar atrás*!” (vv. 10-14; en Pizarnik, 1965: 43). Según esto, alimentarse es mostrar la penetración de lo otro en lo propio, es dejar que la ruptura con uno mismo se manifieste no sólo en el yo sino también en el texto; en pocas palabras, es expropiar lo que ya está alejado de sí mismo y envilecido desde el mismo momento del nacimiento.

Jacques Derrida, en su artículo sobre el pensamiento de Artaud “La palabra soplada”, plantea esta cuestión en términos de gran interés: partiendo de la idea de que la escritura artaudiana es una búsqueda de la metafísica de la carne dirigida por la angustia de continuas separaciones -en el seno del pensamiento, entre el cuerpo y el espíritu-, señala su pronta desvinculación de un cuerpo que, según sus escritos, estaría invadido o robado por un Otro -que el filósofo sitúa en la figura de Dios- ya desde el mismo instante del nacimiento: “Nunca nadie estuvo solo al nacer. / Tampoco nadie está solo al morir [...] / [...] Y creo que siempre hay algún otro, en el extremo instante de la muerte, que nos despoja de nuestra propia vida” (de *Van Gogh, el suicidado de la sociedad*; en Derrida, 1975: 100). Pero matiza: no se trata de un cuerpo cualquiera sino del “cuerpo articulado” al que se rechaza como al lenguaje articulado:

pues la articulación es la estructura de mi cuerpo y la estructura es siempre estructura de expropiación. La división del cuerpo en órganos, la diferencia interior de la carne abre la falta por donde el cuerpo se ausenta de sí mismo, haciéndose así pasar, tomándose por el espíritu (Derrida, 1975: 108).

Los órganos conductores del alimento y de la bebida adquirirán, en consecuencia, un valor negativo, puesto que se interpretarán como lugares de pérdida y de desembocadura: “Abrir la boca, es ofrecerse a las miasmas” (v. 18; en Pizarnik, 1965: 43)², es dejar que el

1 Cursiva de la autora.

2 Resulta curioso encontrar, cinco años antes de esta publicación, una extensa nota en sus cuadernos donde la argentina utiliza una expresión parecida para referirse a la inutilidad del hablar para nada decir:

“Todo esto es tan idiota. Y yo, yo también hablé. Yo también abrí la boca y la llené de miasmas” (Pizarnik,



cuerpo se llene de abyección, de impureza y putrefacción³, es permitir que se manche⁴ y se abandone. De ahí sus últimas afirmaciones: “Nada de boca / nada de lengua / nada de dientes / nada de laringe / nada de esófago / nada de estómago / nada de vientre / nada de ano / *Yo reconstruiré al hombre que soy*” (vv. 20-28; en Pizarnik, 1965: 43-44). El último paso, pues, supone cerrar los orificios, obturar un cuerpo abierto que necesita de una unidad –externa e interna- para conseguir la (re)construcción del “soy”⁵.

Ahora bien, no sólo de la necesidad surge la abyección. Si, como apunta Julia Kristeva, “el alimento es el objeto oral (ese ab-yecto) que funda la relación arcaica del ser humano con el otro, su madre, detentadora de un poder tan vital como temible” (2004: 102), es porque comida y bebida tienen mucho que ver con la primera pulsión oral que acerca al niño al pecho materno y al cuerpo a la primera apertura: aquella que tiene que ver con el deseo sexual, o con el deseo en general. Es a partir de entonces que comida y bebida se relacionan también con el placer y con el problema de una satisfacción que jamás podrá ser colmada.

Asimismo, tendrán mucho que ver con la visión de la mujer-madre como objeto que nutre –no sólo física sino psíquicamente, pues ella es la representante de un código que también señala los límites de lo lingüístico-, y devora a la vez, siendo ese Otro que alimenta y destruye al mismo tiempo. Desde sus primeros contactos con la madre, el niño se convertirá en un ser ambiguo, con un cuerpo perdido en una especie de borde en el que el adentro y el afuera se interrelacionan continuamente. Así, cuando acuda al grito y al llanto para saciar la sed de hambre, no sólo estará reclamando la atención materna sino que iniciará una primeriza proyección de lo que guarda en su seno, puesto que, como explica Graciela Strada “[e]l grito desgarrar en su origen y para siempre un interior del sujeto que es llevado a un exterior, no por ello alejado; por el contrario, le concierne de la manera más íntima, fundando su realidad psíquica” (2002: 53).

Esto explicaría unos versos como los que encabezan este apartado: teniendo en cuenta la voluntad pizarnikiana de lograr que el lenguaje y las palabras expresen lo inexpresable y hagan físico aquello que no lo es, se plantea una pregunta de fondo: ¿si se formula el deseo,

2003: 171. En adelante sólo se citará el número de página correspondiente a la presente edición).

3 Más irónico se habrá mostrado en el verso anterior, cuando afirma: “hay que ser casto para saber no comer” (v. 17; en Pizarnik, 1965: 43).

4 “Miasmas”, del griego *μιαίνο*, “manchar”. El DRAE define la palabra como un “[e]fluvio maligno que se desprende de cuerpos enfermos, materias corruptas o aguas estancadas” (1980: 874). No es casual, pues, que Artaud utilice este término y no otro, cuando en los versos anteriores había afirmado que su cuerpo, debido al contacto con la comida, había perdido su salud.

5 La configuración de un nuevo sujeto corporal pasa, en el francés, por la relectura del cuerpo como un espacio sin órganos, más cercano a lo an-edípico que a lo pre-edípico.

se puede lograr su satisfacción? Es decir, ¿puede la palabra –y su reverso, la metáfora que la define- transformar la realidad y materializar lo que ella misma esconde? Las referencias al agua y al pan no sólo evocan el universo bíblico sino que también apuntan a esa voluntad de expresar el deseo y, paralelamente, conseguir su cumplimiento. La propia manera de formularlo, por medio de una pregunta retórica, apunta ya a la respuesta: no es posible hacerlo porque, se puede pensar, la sola formulación del deseo supone una pérdida del propio ser deseante, quien se constituye, él también, en falta.

A partir de aquí, teniendo presente que “(...) toda abyección es de hecho reconocimiento de la *falta* fundante de todo ser, sentido, lenguaje, deseo” (Kristeva, 2004: 12), habrá que ver en qué medida el sujeto pizarnikiano puede ser definido desde una lógica de lo abyecto. No se olvide que la tensión entre el sujeto y el lenguaje se traduce en la ubicación del discurso en el espacio del entredós: letra encarnada y carne verbalizada, los textos de Alejandra Pizarnik revelan una proyección cada vez más acusada hacia el vacío absoluto, en el amor, en el lenguaje, en el sentido, pero también, y especialmente, en el sujeto. Veamos cómo.

1.- La insatisfacción de la sed, la expresión de la carencia

[...] pero el que beba del agua que yo le daré, ya no tendrá sed jamás, pues el agua que yo le daré se convertirá, dentro de él, en manantial de agua que brote para vida eterna (“Encuentro de Jesús con la samaritana”, Jn 4,14)⁶.

Julia Kristeva plantea toda abyección como un borde, un estar *entre* que permita una fluctuación de opuestos siempre complementarios. El agua, en este sentido, puede entenderse también como un símbolo a medio camino entre la vida y la muerte. En las tradiciones judía y cristiana es la imagen del Espíritu Santo: es un regalo de Yahvé y Jesucristo a los hombres para que participen de la vida eterna y no sufran más por la carencia. La propuesta de Jesucristo a la mujer de Samaria, además, se reviste de un nuevo significado, ya que no sólo alude a esta entrada en el mundo de lo eterno, sino que propone cierta autonomía del hombre con respecto a Dios –con el que, por otra parte, siempre estará en deuda. Ahora bien, al poseer virtudes regeneradoras, el agua puede ser una imagen de la muerte del sujeto:

El agua es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba (Bachelard, 2002: 15).

6 De la trad. esp., 1989: 1100. El original latino dice así: “[...] qui autem biberit ex aqua quam ego dabo ei / non sitiet in aeternum / sed aqua quam dabo ei fiet in eo fons aquae salientes in vita aeternam” (Io. 4, 13-14; *Vulgata*, 1994: 1663).



Aunque lo que no señala Gaston Bachelard es que lo hace para volver a renacer como alguien distinto y nuevo. Como elemento cosmogónico, el agua se reviste también de una simbología antitética: si el agua celeste y descendente se transforma en lluvia y se asocia a lo masculino, el agua que surge de la tierra y que asciende —el rocío, por ejemplo— tiene que ver con lo primigenio y lo femenino, con lo lunar. Tanto en un caso como en otro el agua se identifica con la sangre: la celeste se relaciona con el fuego y lo masculino, mientras que la terrestre queda ligada a lo lunar y a lo femenino, pues conecta con la sangre menstrual: “A través de estas dos oposiciones, se discierne la dualidad fundamental luz-tinieblas” (Chevalier y Gheerbrant, 1999: 58). Enfrentada a esta dicotomía, el agua también suele interpretarse como metáfora de la creación, por lo que tiene sentido que tradicionalmente se la identifique con la sangre menstrual: ambas nociones pueden entenderse como alegorías de lo femenino y, en relación con esto último, de lo creado, ya sea un ser humano, ya una obra de arte.

El agua, como la escritura, puede funcionar como un espejo en el que el sujeto se observa y se descubre como una realidad que ya no es unitaria sino que está constituida por una multiplicidad de fragmentos con miradas, voces y sentires específicos. En este sentido, el agua puede entenderse también como un acceso al descubrimiento de aquello que se esconde tras la máscara que mira el reflejo e intenta comprenderse. Por eso, si “[a]nte las aguas, Narciso tiene la revelación de su identidad y de su dualidad, la revelación de sus dobles poderes viriles y femeninos, sobre todo la revelación de su realidad y de su idealidad” (Bachelard, 2002: 42), Alejandra Pizarnik, en cambio, se descubre dividida en las tres figuras que definirán un nuevo espacio de subjetividad:

Anoche tomé agua hasta las tres de la mañana. Estaba un poco ebria y lloraba. Me pedía agua a mí misma, como si yo fuese mi madre. ‘Dame agua. En todas mis vidas tuve sed. Tengo miedo y quiero agua’. Yo me daba a beber con asco, como a un animal extraño que condenaron a saciar (p. 178).

La temprana referencia la nocturnidad conecta simbólicamente con la vivencia en un espacio y un tiempo más cercanos al trabajo escritural que a la vida cotidiana⁷. La mención al agua, además, nos introduce en la lógica del deseo sobre la que se sustenta tal experiencia: hay un querer decir lo indecible y una voluntad de transformar el ser en palabras que desembocan en una serie de sacrificios, el más evidente de los cuales es la pérdida de cualquier signo de identidad propia y la construcción de una nueva individualidad

⁷ Como en su momento señaló Anna Soncini en un breve pero interesante artículo, “la noche representa una de las metáforas centrales del itinerario pizarnikiano. Ella se presenta como un símbolo ambivalente, siempre oscilante entre dos connotaciones contrastantes: si por un lado es concebida como tranquila y serena, generosa y benéfica dispensadora de reposo, alegría de sueños y visiones, por otro ella es el signo de la soledad, del desorden y del peligro, así como también, naturalmente, de la muerte” (1985: 145). Emblema de un quehacer a medio camino de la salvación y de la destrucción, su naturaleza es la de una mixtura que atrae y repele.

sustentada en la mezcla. Alejandra Pizarnik desaparece en tanto que unidad, pero reaparece transformada en un cuerpo híbrido donde fluctúan fluidos y máscaras-otros que significan. Por un lado, el llanto anuncia el lenguaje del niño que pide satisfacer su apetito, al mismo tiempo que señala el desgarramiento emocional ante la eliminación de todo aquello que le pertenece. Por otro lado, la asimilación con la figura de la madre y con la del animal enfrenta al yo a su verdadera esencia: la abyección.

En cuanto a la primera, no es tanto su condición de Otro que devora al ser que paradójicamente está alimentando, dándole una forma ambigua, sino también su vinculación con el mundo de lo sagrado. El diálogo que mantiene consigo misma convertida en madre recuerda, en este sentido, al que mantuvieron Jesucristo y la mujer de Samaria tal como lo relató Juan en su evangelio: “Dícele la mujer: ‘Señor, *dame de esa agua*⁸, para que yo no sienta ya más sed, ni tenga que venir aquí a sacarla” (Jn, 4, 15; de la trad. esp., 1989: 1100)⁹. El juego de espejos se multiplica y el sentido de la abyección se amplía: ser yo, madre y Cristo a la vez implicará una desvirtuación de las fronteras entre el ser sujeto y el ser objeto, hará que lo abyecto se equipare a la muerte. En otro orden, supondrá redefinir el gesto de “dar de beber¹⁰” e inscribirlo en una dinámica donde la satisfacción del deseo acaba desplazándose hacia un deseo de fracaso.

No en vano, unas páginas más adelante la argentina exclama: “Por instantes sonidos de agua cayendo en desorden, de agua hirviendo, de agua lejana, de agua imbebible. Oh mi sed. Mi sed hecha de mi vida. Mi sed que me representa, que vive en mi lugar. No me abandones. No sé lo que digo pero no me abandones” (p. 254). Frente al agua que colma, un agua imposible; frente a la presencia de la misma, su ausencia; en definitiva, frente a la vida, su representación. La sed se erige así en el emblema de una carencia –“Sed de todo, de todos” (p. 166), había escrito con antelación; y apenas unos días después había confirmado: “Lo único que es fiel es esta sed de algo por lo que vivir” (p. 170)- que sólo puede ser superada por medio de su materialidad. Es por eso que, según Alejandra Pizarnik, “[a]lguien muere de sed y no bebe porque no le viene la idea de unir el acto de beber al sentimiento de la sed” (p. 252); y por lo mismo, se verá obligada a pedir: “Sólo una sed, una avidéz de tener un instante mío, un instante de encuentro cierto con algo, con alguien” (p. 306).

8 Cursiva de la autora.

9 Así en el original: “dicit ad eum mulier / Domine *da mihi hanc aquam* ut non sitiam neque veniam huc haurire” (Io. 4, 15; *Vulgata*, 1994: 1663; cursiva de la autora).

10 Negar su valor positivo es afirmar, en cambio, un gesto de androginización.



Apuntará Julia Kristeva:

En este nivel de caída del sujeto y del objeto, lo abyecto equivale a la muerte. Y la escritura que permite recuperarse equivale a una resurrección. Entonces, el escritor se ve llamado a identificarse con Cristo, aunque más no sea para ser, a su vez, rechazado, ab-yectado (2004: 39).

En efecto, cuando Alejandra Pizarnik escribe: “[e]n todas mis vidas tuve sed. Tengo miedo y quiero agua”, está poniendo en evidencia la dialéctica que reafirma su postura, y es que, para tapan la falta es necesario un paso previo por la misma. De ahí la demanda de un agua que la engulla y la deje diluirse en ella, tal como once años más tarde hará con el lenguaje: “y qué es lo que vas a decir / voy a decir solamente algo / y qué es lo que vas a hacer / voy a ocultarme en el lenguaje / y por qué / tengo miedo¹¹” (“Cold in hand blues”; en Pizarnik, 2000: 263)¹².

Las mismas palabras (“Tengo miedo”) y las mismas conclusiones: ante la ruptura, la solución es una escritura –léase un lenguaje, un agua- que sea morada y salvaguarda, aunque ello signifique perder cualquier forma de identidad y, en consecuencia, aceptar una naturaleza extrema, que rompa los límites del territorio corporal. La vinculación a un animal extraño, por desconocido y por ajeno es, en este sentido fundamental, no sólo porque descubre en el ser su fragilidad humana (Kristeva, 2004: 21), sino porque, por un efecto inverso, encuentra en la animalidad tanto la huella de un victimismo cada vez más brutal, como el despertar a una especie de continuidad carnal consecuencia de lo anterior (Bataille, 2005: 163-164).

2.- Comer vómitos, sublimar la abyección

*La tierra será siempre la misma como principio,
y mi cuerpo alimentación excreción sin más,
(Antonin Artaud: Cuadernos de Rodez (Abril-Mayo 1946)).*

En abril de 1961, Alejandra Pizarnik se lamenta:

Tener el estómago lleno equivale, en mí, a la caída en una maldición eterna. Si me pudiera coser la boca, si me pudiera extirpar la necesidad de comer. Y nadie goza en esto tanto como yo. Siento un placer absoluto. Por eso tanta culpa, tanta miseria posterior (p. 199).

Un año después, en noviembre de 1962, escribe:

24h. Me siento mal. Todo lo que como, cada alimento terrestre, se detiene en mi garganta como si dudara. Hace meses que sobrellevo estas náuseas, esta imposibilidad de asimilación. La comida me

11 Cursiva de la autora.

12 No creo que sea una casualidad que aparezca como el poema-bandera de su último poemario, *El infierno musical* (1971). Es en este libro donde la voz poética alucina una desappropriación que la afecta a ella y, frente a lo que se pueda pensar en un principio, a su lenguaje.

provoca espantosas imágenes. Pus, sangre, tierra maloliente, escombros, cuerpos desnudos sucios y heridos. Me duele la garganta cuando mastico y no me duele cuando fumo. Cuando mastico me duele todo, hasta las piernas, hasta el corazón. La sobremesa es un penoso intento de no asfixiarme y de no vomitar. Pero vomitar no me libera, me obliga a creer que eso que vomito fue ingerido de a misma manera: que estuve comiendo vómitos (p. 290).

¿Por qué este rechazo de la comida? Atendiendo a las consideraciones de Julia Kristeva es fácil aventurar una respuesta: el asco por la comida es una de las formas más arcaicas de manifestar la abyección. En primer lugar, porque implica una transformación del territorio corporal, un derrumbamiento de las fronteras entre el adentro y el afuera, entre la identidad y la alteridad. En segundo lugar, porque el alimento es, en sí mismo, una ambivalencia: “[...] borde entre dos entidades o territorios distintos. Frontera entre la naturaleza y la cultura, entre lo humano y lo no-humano” (Kristeva, 2004: 101).

Ya adelanté que su forma puede ser manipulada en aras de una “humanización”, inscribiéndose así en una cultura culinaria de regulación de los instintos. No obstante, puede suceder también que al ponerlo en contacto con el fuego este mismo alimento sea resignificado desde una perspectiva contaminante: al ser entendido como un regalo de los dioses, el que pueda ser manoseado por manos no divinas lo convertirá en un elemento impuro, signo de la mezcla de lo orgánico con lo social y familiar¹³. Es en este punto que la comida se aproxima a la abyección excrementicia y a lo que ésta muestra de penetración de lo natural en lo social:

El excremento y sus equivalentes (putrefacción, infección, enfermedad, cadáver, etc.) representan el peligro proveniente del exterior de la identidad: el yo (moi) amenazado por el no-yo (moi), la sociedad amenazada por su afuera, la vida por la muerte (Kristeva, 2004: 96).

Y podríamos continuar: el cuerpo por una piel transparente que cede ante la expulsión del contenido. A esto se refiere Alejandra Pizarnik cuando vincula la comida con “espantosas imágenes” que evocan dolorosas secreciones. Pus, sangre, escombros, heridas purulentas, todas ellas hablan de una abyección absoluta del ser en descomposición. Acercarlas al alimento que se ingiere, situarlas a un mismo nivel de significación supone hacer caer otra vez el velo que esconde la naturaleza abyecta del sujeto: invadido por una alteridad que lo asfixia y lo atormenta, debe controlar la arcada, porque ésta ya no lo separa ni lo desvía de la inmundicia, sino que lo arrima a ella, haciéndolo partícipe de sus particularidades. Como el alimento no es otro sin el yo, quien existe a través del deseo por el comer, es el yo quien se escupe a sí mismo, quien se ab-yecta de sí mismo, desapareciendo en el propio vómito

¹³ Incluso en la reinterpretación que desde el cristianismo se hará del alimento no deja de observarse la contradicción que lo define. Cuando Cristo se ofrece como cuerpo a sus discípulos (Mateo 26, 26) lo hace pensando en la entrada de los fieles en el paraíso de la vida eterna. Y sin embargo, su acto se torna en arma de doble filo, al activar la lógica de un cuerpo troceado, entregado y sacrificado que debe enfrentarse a sus propios límites.



y renaciendo en él. Una vez más, el doble movimiento de desarticulación y restitución que ya hemos visto en metáforas anteriores se activa aquí para detenerse en el umbral de la abyección sublimada, esto es, “[...] sin consagración. Desposeída” (Kristeva, 2004: 39).

Ahora bien, al lado de una boca que come y de un cuerpo que acepta alimentos, hay una boca que se autosatisface, que emite sonidos, grita, llora o balbucea. Alimentarse, gozar y hablar, la conjunción de estas tres acciones explicaría por qué, en el primero de los fragmentos aquí citados, el simple acto de comer se erotiza, y por qué, en el segundo de ellos, lo somatiza en una serie de síntomas como el asco y el vómito:

La boca, ligada inicialmente al placer experimentado en la alimentación, puede constituirse en una zona erógena privilegiada y una fijación a esa satisfacción autoerótica conducir a la represión de tal erotismo arrastrando la propia necesidad de comer y al placer inherente a ella (Strada, 2002: 69).

Por otro lado, puede provocar la suspensión de la palabra y su encierro en la cavidad corporal: el deseo de una boca cosida es, al respecto, muy significativa, pues no sólo alude a la obturación de un cuerpo que quiere conservar lo que le es propio, sino que completa una lógica de renunciaciones que, desde el alimento hasta la palabra, permitirán al sujeto alcanzar un estado de no necesidad que sublimará su gesto.

BIBLIOGRAFÍA

(2004): *Biblia Sacra Vulgata*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft.

(1989): *La Biblia*, Barcelona, Círculo de Lectores.

ARTAUD, Antonin (1989): *Cuadernos de Rodez*, trad. Pilar Calvo, Madrid, Fundamentos.

BACHELARD, Gaston (2002): *El agua y los sueños*, México, FCE.

BATAILLE, George (2005): *El erotismo*, Barcelona, TusQuets.

DERRIDA, Jacques (1975): “La palabra soplada”, en *El pensamiento de Antonin Artaud*, Argentina, Calden, pp. 85-119.

KRISTEVA, Julia (2004): *Podere de la perversión*, México, Siglo XXI.

PIZARNIK, Alejandra (1965): “El verbo encarnado”, en *Sur*, 294, pp. 35-55.

_____ (2000): *Poesía completa*, ed. Ana Becciu, Barcelona, Lumen.

_____ (2003): *Diarios*, ed. Ana Becciu, Barcelona, Lumen.

SONCINI, Anna (1985): “Alejandra Pizarnik: el tiempo de la noche y la experiencia poética”, en *Barcarola*, pp. 145-150.

STRADA, Graciela (2002): *El desafío de la anorexia*, Madrid, Síntesis.

FICCIONALIZACIÓN DE LA HISTORIA E HISTORIZACIÓN FICCIONAL EN LOS NUEVOS RELATOS DE LA GUERRA CIVIL

Jaume Peris Blanes
Universitat de València

Palabras clave: Guerra Civil Española, Historia, Ficción, Industria Cultural, Memoria.

Aunque la actual proliferación de novelas, películas y estudios sobre la guerra civil pudiera parecer novedosa e indicar la emergencia de una conciencia histórica antes debilitada, lo cierto es que la cultura española posterior al franquismo no ha dejado de mirar a la guerra civil como un espacio de exploración y, no pocas veces, de abierta confrontación ideológica. Lo que singulariza a los recientes derroteros de los discursos y representaciones de la guerra es que han sido absorbidos, en buena parte, por una emergente industria cultural de la memoria.

Ello tiene dos consecuencias básicas. Por una parte, somete a buena parte de estos textos a las exigencias productivas de la industria cultural y mezcla, en muchos casos, los criterios artísticos, académicos o ideológicos con la necesidad de rentabilidad comercial privilegiando, por ejemplo, los componentes dramáticos y narrativos de la Historia sobre su análisis racional. Por otra, el paradigma de la memoria parece introducir una cierta libertad en la representación de la Historia, ya que da un valor añadido a sus componentes afectivos y al modo en que los sujetos se relacionan con ella.

1.- Ficciones de la historia: metáforas de la memoria

En ese nuevo panorama, que está relacionado con una nueva sensibilidad cultural ante el pasado, algunas de las más importantes novelas españolas de los últimos años han llevado al terreno de la ficción algunas operatorias básicas de la investigación histórica, relacionadas con el procesamiento de documentos históricos y con la búsqueda de testimonios de los protagonistas directos. El ejemplo más evidente es sin duda *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas (2001), que narra la investigación sobre unos acontecimientos y personajes históricos y que incorporaba el análisis de documentos y testimonios reales a una trama totalmente ficcional. Aunque con diversa fortuna, otras novelas de estos últimos años



construyeron también sus tramas partiendo del hallazgo o el análisis de documentos y testimonios –reales o ficticios– de la guerra, como *Las máscaras del héroe*, de Juan Manuel de Prada, *El nombre que ahora digo*, de Antonio Soler, o en el caso de la temprana represión franquista, *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado.

Esa insistente tematización de la investigación histórica sobre la guerra o la primera represión permitía que estas novelas incorporaran recursos, procedimientos y, sobre todo, la retórica del discurso y la investigación historiográfica. Esa ficcionalización de la escritura histórica no tenía, en la mayoría de los casos, ningún afán paródico sino que servía para metaforizar el trayecto de los protagonistas –generalmente un periodista, un historiador o un profesor– hacia el conocimiento de una realidad pasada que hasta entonces había permanecido oculta.

Podría decirse, por tanto, que la narración ficcional de una investigación histórica ha funcionado en los últimos años como recurso novelesco para generar narrativas de la memoria. En el espacio abierto por esos relatos, los procedimientos de escritura de la narración histórica han entrado en un diálogo tan intenso con los mecanismos de la composición literaria que, en algunos casos, los ha hecho prácticamente indiscernibles. Los casos de Cercas o Prada, de nuevo, son un buen ejemplo de ello.

El diálogo entre el discurso literario y la narración histórica no se ha detenido ahí. De hecho, ante la creciente diversificación de los estudios históricos y la cada vez mayor dificultad de integrar en un discurso unitario sus múltiples fuentes de información –testimonios, fuentes orales, imágenes fotográficas y filmicas, documentos de archivos dispares...– algunos escritores y periodistas se han aventurado, sin ser historiadores profesionales ni pretender serlo, a sintetizar en potentes relatos la información que han ido elaborando en las últimas décadas los historiadores académicos en un registro muy diferente.

De ese modo, la actual ola de ensayos y relatos de divulgación histórica sobre la guerra civil y la temprana represión franquista ha incluido no pocos textos en los que acontecimientos reales ocurridos hacía más de siete décadas eran narrados con estrategias y procedimientos de composición propios de las novelas de acción o de espionaje. Por una parte, ello tenía el indudable valor de llevar las conclusiones esbozadas por los investigadores académicos a un registro mucho más accesible al lector no especializado. Por otra, corría el riesgo de someter a sus materiales a las exigencias constructivas de las novelas de acción y, de ese modo, influir decisivamente en la comprensión de los acontecimientos históricos a los que se referían.

2.- Focalización histórica y tensión narrativa

Entre las nuevas formas de la narrativa histórica, la obra de Jorge M. Reverte tiene un lugar de excepción. Su trilogía sobre la guerra civil, integrada por *La batalla del Ebro* (2003), *La batalla de Madrid* (2004) y *La caída de Cataluña* (2006) supuso la confirmación de que un relato perfectamente tensado y con una compleja arquitectura narrativa podía ser compatible con el rigor que se supone a una investigación académica. Además de acercar esos acontecimientos a un amplio público lector, buena parte de los especialistas saludó con reconocimiento su aparición¹, ya que articulaba de una forma compleja materiales y conocimientos procedentes de fuentes muy diversas.

El gran mérito de los libros de Reverte ha sido integrar dos tradiciones historiográficas diferentes en una voz narrativa homogénea. Por una parte, en su trilogía se detallan con rigor las operaciones militares y las disputas políticas que los historiadores han ido desgranando en una bibliografía académica que es ya inabarcable para el lector normal. Por otra, incorpora las historias individuales y las miradas subjetivas que anidan en las recientes historias orales y en los testimonios de testigos y protagonistas de los acontecimientos, sumando a todo ello las entrevistas realizadas por el propio autor a supervivientes de las batallas descritas.

Además de la recopilación de todos esos materiales, la mayor dificultad de su apuesta consiste en la composición de una narración que les dé cabida y que no se vea trabada por la multiplicidad y diversidad de las fuentes, sino en la que, por el contrario, las experiencias individuales extraídas de los testimonios sirvan para dar consistencia y profundidad a la descripción general de la batalla. Esa articulación tiene, además, el cometido de ‘humanizarla’, esto es, de incluir en su descripción el punto de vista de aquellos que participaron en ella y añadir a las reflexiones bélico-políticas de sus responsables la percepción mucho más prosaica de los soldados rasos.

El propio Reverte ha señalado que el éxito de sus libros ha dependido de esa elección en la focalización narrativa, vinculando su impacto afectivo en la conciencia del lector con el hecho de filtrar la representación de los acontecimientos por el tamiz de la conciencia de aquellos que los vivieron². En otros términos, con el hecho de utilizar personajes concretos,

1 Javier Tusell llegó incluso a escribir, en su reseña a *La batalla del Ebro*, que los historiadores profesionales tenían mucho que aprender de ese modo de narrar la historia (2003).

2 Ha dicho a propósito de *La caída de Cataluña*: “Supongo que mis narraciones llegan al estómago de los lectores. La historia de la guerra no puede contarse sin incluir lo que sentía la gente en las trincheras. Creo que hay que combinar el rigor histórico para explicar las importantes decisiones políticas o militares, pero al mismo tiempo había que dar la voz a la gente, a la perspectiva de los combatientes o de los civiles de la retaguardia. Y la mayor dificultad, al principio, fue encontrar o bien memorias y autobiografías de protagonistas o bien testimonios orales”. Villena, Miguel Ángel (2006). “Entrevista con Jorge M. Reverte” *Babelia* (25/03/2006).



inmersos en circunstancias humanas –problemas familiares, recuerdos amorosos, relaciones de amistad...–, para representar desde su punto de vista particular y fuertemente subjetivado alguno de los acontecimientos centrales de las batallas: “Artemio piensa en Luisa en esta pausa del combate. Hoy no tienen que retroceder ante el empuje franquista (...) su brigada no ha recibido los ligeros máuser checos que han llegado a otras unidades” (2003: 66).

Esa estructura de cambiante focalización, que alterna el punto de vista de los soldados, los oficiales, los políticos y el omnisciente del historiador, envuelve al lector en un universo casi novelesco, en el que puede seguir la trayectoria de los personajes a medida que avanza el relato. Con una salvedad: gracias a un detallado sistema de notas bibliográficas, Reverte señala la fuente de cada una de las anécdotas, relatos y percepciones que integra en la narración global de la batalla y, por tanto, no deja ninguna incertidumbre sobre la ficcionalidad de su relato ni sobre su propio trabajo narrativo. Queda bien claro que éste no ha consistido en imaginar la situación de la que habla, sino en articular en un relato homogéneo las diferentes percepciones que de ésta tuvieron quienes la vivieron.

Aunque las complejas estrategias de focalización supongan el acierto más llamativo de los libros de Reverte, su ‘efecto literario’ está también relacionado con la dosificación de la información –como si fuera una novela de suspense de la que desconocemos el final- y con la elaboración de un registro lingüístico que crea un cierto ‘ambiente’ de tensión:

Lo que más me costó fue dar con el tono, y lo encontré en el momento en que decidí contar la batalla en presente. Lo que quería que existiera es la tensión propia de una novela en que no se sabe finalmente qué va a pasar. Claro que todo el mundo conoce cómo terminó todo, pero, aun así, esa narración en presente me ha permitido reconstruir lo que pasó llenándolo de incertidumbre, como si no se supiera el desenlace (Reverte en Rojo: 2003).

Este planteamiento, irreprochable en sí, ha llegado a convertirse, en los últimos años, en una suerte de doxa poética subyacente a buena parte de los relatos sobre la guerra. Por ello, y aunque la trilogía de Jorge M. Reverte constituya, en sí, una aportación de altura a los estudios sobre la guerra, sus planteamientos de escritura han legitimado un cierto desdibujamiento de los límites entre la investigación histórica y la imaginación literaria que ha tenido en otros narradores de menor fuste una respuesta mucho menos responsable.

3.- Historia y afectividad en la construcción del relato

El escritor Juan Eslava Galán, galardonado hace 20 años con el premio Planeta de novela y dedicado intensamente a la divulgación histórica, publicó en 2005 un libro de título singular, que indica un modo bastante peculiar de interpelar a sus potenciales lectores: *Una historia de la guerra civil que no va a gustar a nadie*. Si bien se trata de una

narración a la vez rigurosa y muy pedagógica, excelentemente informada y de una gran fluidez narrativa, lo cierto es que el libro de Eslava Galán lleva un punto más allá algunos de los procedimientos descritos anteriormente hasta conectarlos con la sensibilidad en que se reconoce la industrial cultural de la memoria a la que antes he hecho alusión.

En la contraportada del libro, Arturo Pérez-Reverte –que fue, de hecho, quien propuso el título a Eslava Galán- señala: “¿Otro libro sobre la guerra civil? Pues sí, pero con una diferencia: no marea con datos innecesarios [...] No es una novela, porque todo lo que cuenta ocurrió, pero se lee como una novela y pretende instruir deleitando”. De hecho, el texto comparte con la trilogía de Jorge M. Reverte la voluntad de inscribir el relato de la guerra civil en un tono narrativo muy tenso que mantenga el suspense y que guíe al lector por algunas ‘pequeñas historias’ de la guerra a través de las cuales sean inteligibles los conflictos mayores y el devenir bélico y político de la contienda. Se diferencia de ella, sin embargo, en dos aspectos fundamentales.

En primer lugar, mientras Jorge M. Reverte se ha centrado en cada uno de sus extensos libros en una batalla singular, de gran importancia pero limitada a pocos meses de duración, Eslava Galán ofrece un fresco general de la guerra en poco más de 300 páginas de extensión. Frente a la vocación expansiva de los textos de Reverte, que multiplican los puntos de vista y suman percepciones personales al análisis de los historiadores, la naturaleza del libro de Eslava Galán es radicalmente sintética, lo que le obliga a hallar elementos narrativos y puntos de vista que puedan resumir o metaforizar las líneas generales del conflicto.

Sus estrategias de focalización están directamente relacionadas con ello. Algunas de las batallas y las fases de la guerra aparecen metonimizadas por escenas de una importancia menor, pero que sirven para dar cuenta del desarrollo global de la guerra. En esa lógica sintética, algunos personajes anónimos sirven para canalizar narrativamente diferentes interpretaciones posibles ante una misma situación bélica.

Anselmo se muestra optimista porque, sobre el papel, la proporción de las fuerzas armadas que han quedado a favor de la República parece favorable. El gobierno cuenta con ocho de cada diez soldados y con tres de cada cuatro agentes de la Guardia de Asalto o de la Guardia Civil. (...) Bernardo no lo ve tan claro. Sospecha que esa desproporción es más aparente que real porque las mejores tropas han quedado del lado rebelde. Los soldados peninsulares, tropas de reemplazo, mal entrenadas y deficientemente armadas no pueden compararse a las tropas de choque africanas (Eslava Galán, 2005: 54).

Filtrando el desarrollo de la guerra por las percepciones individuales de los soldados tal como se expresan en una conversación, el narrador ofrece una explicación sumamente didáctica de la situación bélica. A la vez, legitima narrativamente una mirada bastante simplificada del desarrollo de la guerra: al fin y al cabo, se trata de la percepción de un soldado, no del dictamen de un historiador. Pero el valor de esta focalización narrativa no consiste solamente en su eficacia sintética, sino en que vinculando la representación de la



guerra a las percepciones de sujetos concretos, permite asociarle la afectividad que estos proyectan sobre los acontecimientos.

En otras palabras, ese funcionamiento narrativo da carta de autoridad a una representación simplificada y marcada afectivamente del conflicto bélico. Con esto último no me refiero a que apueste sentimentalmente por uno u otro bando, sino que voluntariamente se distancia de la textura fría, abstracta y generalizadora que se atribuye al discurso histórico clásico para ‘humanizar’ el texto con la mirada parcial, subjetiva y llena de sentimientos de los individuos que participaron en la guerra.

Es así como los procedimientos narrativos señalados se acercan a una ideología de la representación muy cercana a los supuestos y rutinas de la industria cultural de la memoria: frente a la mirada analítica y racional de los historiadores clásicos, las nuevas miradas hacia la guerra deben incidir en sus posibilidades dramáticas y en la representación de los desgarros individuales que ésta produjo. Buena parte de su relevancia cultural, de hecho, se juega en su capacidad para explorar ese terreno.

El segundo de los elementos que diferencian el libro de Eslava Galán de la trilogía de Jorge M. Reverte es, como aparece subrayado en la elogiosa contraportada, la ausencia de ‘datos innecesarios’ que ‘mareen’ al lector, es decir, su liberación con respecto a las restricciones de la escritura histórica convencional o, si se quiere, académica. Especialmente, en lo referido a las notas bibliográficas: si los libros de Reverte incorporan un amplísimo abanico de notas que detalla rigurosamente las variadas fuentes de su relato –documentos, estudios, testimonios, entrevistas, conversaciones...– el texto de Eslava Galán tiene un criterio bastante difuso a la hora de señalar sus fuentes. Si bien en algunos casos las anécdotas o las percepciones de sus personajes aparecen referidas a testimonios, memorias y documentos verificables, en otros casos nada aclara la procedencia de una escena o de un comentario. De forma bastante paradójica, mientras algunos de los hechos referidos a personajes conocidos son referidos a sus memorias o autobiografías, los personajes anónimos que sirven para dar continuidad al relato –como los Anselmo y Bernardo de la cita anterior- carecen de referencias bibliográficas que avalen su existencia.

No se trata aquí de lanzar ‘sospechas’ sobre la veracidad de los acontecimientos y personajes del texto de Eslava Galán, sino de analizar el efecto de lectura que produce ese diferente tratamiento textual. Entiéndase: posean esos personajes realidad histórica o no, la sensación que tiene el lector es que, sencillamente, esa pregunta no resulta pertinente. Dado que las escenas protagonizadas por esos personajes anónimos tienen una indudable coherencia narrativa y una función cohesiva y sintética importante, pero a la vez sus acciones carecen de influencia en el desarrollo de la guerra, no parece de recibo plantearse si se trata de escenas realmente ocurridas y documentables o si, por el contrario,

han sido imaginadas por el escritor para dar más empaque y coherencia a la narración.

4.- Entre la Historia y la imaginación literaria

Ese tipo de valoración es, de hecho, propia del paradigma de la ficción literaria, en el que las escenas se legitiman por su funcionalidad narrativa, no por su verificabilidad histórica. El problema de estas nuevas narrativas históricas radica ahí, en el hecho de que su pacto de lectura bascule entre el propio de la narración historiográfica y el de los relatos literarios. Y que en virtud de ese doble pacto parezca impertinente preguntarse por la realidad histórica de algunas escenas debido a su indudable funcionalidad narrativa.

Ese espacio de incertidumbre entre la investigación histórica y la imaginación literaria que ha sido fecundamente explorada por la propia literatura con un propósito crítico –el caso de *Soldados de Salamina* es, de nuevo, un ejemplo excepcional– ha ido también ganando terreno, como se ve, en el ámbito del relato histórico, con efectos mucho más discutibles.

El caso de la investigación de Carlos Fonseca sobre las Trece Rosas es un buen ejemplo de ello. El periodista madrileño se enfrentaba a un caso de un alto potencial dramático, que había sido novelado recientemente por Dulce Chacón y por Jesús Ferrero, y que poco tiempo después sería llevado a la pantalla por Emilio Martínez Lázaro y que tenía la virtud de anudar algunos temas muy sensibles para la cultura actual. Fonseca presentó en 2004 una investigación rigurosa sobre su detención, juicio y ejecución que incorporaba a las fuentes clásicas testimonios, entrevistas y algunas cartas recibidas por los familiares.

Esos materiales le permitían reconstruir de otro modo el trayecto que culminó con su ejecución en el cementerio de Madrid. Sin desatender el significado político de su militancia en las JSU, la investigación se centraba en los avatares personales de cada una de las muchachas, incorporando en la medida de lo posible sus propios comentarios y su percepción ante las situaciones, así como el punto de vista de sus compañeras supervivientes. En ese sentido, *Trece rosas rojas* realiza un gesto similar a lo anteriormente señalado: la desjerarquización de los materiales produce una representación subjetivada y muy marcada afectivamente de los acontecimientos históricos, haciendo hincapié en el potencial dramático de los testimonios y las diferentes narrativas del ‘yo’ del que el estudio se abastecía.

Pero el libro de Fonseca da un paso más en esa dirección, especialmente en los dos capítulos dedicados a la ejecución, en los que la indiferenciación entre la investigación histórica y la imaginación literaria llega a un punto máximo. De hecho, el periodista se



enfrenta en ellos a una sutil paradoja: la descripción de esos momentos, por su alto potencial dramático, debe necesariamente constituir el clímax de la narración, pero la ausencia de supervivientes ni testigos –aparte de los militares– impide contar con documentos que indiquen la percepción de las muchachas y su respuesta psicológica a la situación previa a la ejecución. Ante ese impasse, Fonseca se muestra decidido: la ausencia de testimonios no debe romper la coherencia interna de la narración; si el relato necesita de un momento climático y la fatalidad niega los documentos de donde extraerlo, es trabajo del historiador imaginar, al modo del novelista, no sólo el desarrollo de la acción sino, sobre todo, la reacción emocional de los personajes ante ella.

Todo era silencio. Sólo se escuchaban las respiraciones aceleradas, el caminar marcial de quienes las custodiaban, y el ruido metálico de los fusiles al chocar con el correaje. El corazón golpeaba con fuerza en el pecho, desbocado, y se podían sentir sus latidos en las sienas. Era una mezcla de terror y emoción al intuir el reencuentro con los compañeros de las JSU, con el novio o con el marido, para compartir el postrer paso hacia la muerte. Cuando llegaron a una pared de ladrillo visto (...), supieron que habían llegado a su destino. Pero allí no estaban los hombres, que habían sido fusilados unas horas antes, y todo se hizo más negro. Virtudes supo que no podría abrazar a Vicente Ollero, y Blanca sintió que no tendría ocasión de cruzar una última mirada con su marido, Enrique García Mazas, ni de sentir el calor de un abrazo, la pasión de un beso. Morirían solas, como antes lo habían hecho ellos (Fonseca, 2004: 242).

Cierto es que este tipo de reconstrucciones ficcionales de las emociones de las protagonistas no abundan en el libro, pero su sola existencia plantea un problema de difícil solución: ¿tiene esta escena imaginada un estatuto similar a aquellas otras en que la información sobre las emociones de las protagonistas proviene de sus testimonios, cartas y confesiones a amigas...? Es decir, en el interior de esta nueva narrativa histórica ¿la rentabilidad narrativa de una escena, aunque se trate de una reconstrucción ficcional, le da el mismo valor que su verificabilidad documental?

Esta comunicación no pretende responder a esas preguntas, pero sí al menos dejarlas planteadas y abrir un debate sobre los efectos culturales de este tipo de representaciones de nuestra historia reciente que parecen hacer impertinente la diferencia entre investigación histórica y la imaginación literaria.

BIBLIOGRAFÍA

- ESLAVA GALÁN, Juan. (2005) *Una historia de la guerra civil que no va a gustar a nadie*. Barcelona, Planeta.
- FONSECA, Carlos. (2004) *Trece rosas rojas*. Madrid, Temas de Hoy.
- REVERTE, Jorge M. (2003) *La batalla del Ebro*. Barcelona, Crítica.
- REVERTE, Jorge M. (2004) *La batalla de Madrid*. Barcelona, Crítica.
- REVERTE, Jorge M. (2006) *La caída de Cataluña*. Barcelona, Crítica.
- ROJO, José Andrés. (2003) “Entrevista con Jorge M. Reverte” *El País* (18/09/2003).
- TUSELL, Javier. (2003) “El retorno de la historia militar” *El País* (11/10/2003).
- VILLENA, Miguel Ángel (2006). “Entrevista con Jorge M. Reverte” *Babelia* (25/03/2006).



CREACIÓN DE UNA NUEVA REALIDAD: LA CIENCIA-FICCIÓN Y LA FANTASÍA EN LA NARRATIVA DE LOS EXILIADOS ESPAÑOLES

Natalia Vara Ferrero

Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea

Palabras clave: Narrativa, exilio, ciencia-ficción, literatura fantástica, compromiso.

1.- Introducción

Según Octavio Paz (1994: 446) el exilio supone el “regreso al tiempo sin tiempo”. En esa dimensión atemporal, a la que se llega por la expulsión de la patria o por la imposibilidad de regresar a ella, se escribieron las narraciones de Pedro Salinas, Esteban Salazar Chapela y Álvaro Fernández Suárez que centran la atención de este trabajo¹. La derrota del bando republicano y la instauración de la dictadura franquista provocaron el éxodo de estos y otros muchos autores. Habían apoyado a la República, habían participado activamente como escritores y periodistas en la España de los años veinte y treinta y en el exilio continuaron incansablemente su labor creadora. Pedro Salinas escribió su única fabulación, *La bomba increíble*, en su exilio norteamericano, y este texto fue publicado por la editorial Sudamericana en 1950. En 1953 vio la luz en la editorial Sur la colección de relatos *Se abre una puerta...* de Álvaro Fernández Suárez. En último lugar se publicó *Después de la bomba*, novela creada por Esteban Salazar Chapela en su exilio londinense.

A principios del siglo XXI resulta innegable que continúa vigente la necesidad de “analizar cómo fructifican y se manifiestan esas múltiples experiencias derivadas de la circunstancia del exilio en todos los planos que atañen al texto literario, no sólo temático y formal, sino sociológico e intercultural” (Juan Rodríguez: 5). Estos textos responden a la dominante ontológica que toma la primacía en la narrativa de lo que se ha denominado la

¹ Las citas de las obras se extraen de las siguientes ediciones: Salinas, Pedro *La bomba increíble* (1950), Buenos Aires, Sudamericana; Fernández Suárez, Álvaro, *Se abre una puerta...* (1953), Buenos Aires, Sur; Salazar Chapela, Esteban, *Después de la bomba* (1966), Barcelona, EDHASA. Este trabajo ha sido posible gracias la beca predoctoral que me fue concedida por el Gobierno Vasco.

Postmodernidad. Esto es, estos textos se caracterizan por un deseo de desvelamiento del ser del mundo en el que son creados (McHale, 1987), inmersos en un proceso impulsado por el afán de ir más allá de las engañosas apariencias. Este deseo de conocimiento de la realidad se halla profundamente condicionado por circunstancias externas, los acontecimientos bélicos como la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial, así como por la progresiva deshumanización que afectaba a la ciencia y a las formas de gobierno y cuyo fruto más amargo fue la creación de la bomba atómica y su lanzamiento sobre las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki.

Lo que caracteriza a estos relatos y novelas es, por una parte, que son desconocidos por la mayor parte de los lectores y, por otra, su naturaleza fantástica y la relación que algunos de ellos mantienen con el género de la ciencia-ficción. Según Fredric Jameson (1996: 291) la creación de una literatura de tipo fantástico o fabulatorio “es sin duda el síntoma de la impotencia social e histórica, del bloqueo de posibilidades que deja poco margen de opción, salvo lo imaginario”. Salinas, Salazar Chapela y Fernández Suárez eran aguda y dolorosamente conscientes de los horrores que caracterizaban la realidad en la que vivían y eso les impulsó a crear una “literatura de ideas” (Barceló, 1990: 14) que planteara hipótesis desde el presente, a través del cauce de lo fantástico, sobre futuros posibles. La “impotencia espiritual” (Ilie, 1981: 104), que caracteriza la escritura de los escritores exiliados es el detonante que los impulsa a crear estos clamorosos alegatos contra un mundo cuya deriva hacia el desastre perciben y que tratan de modificar desde su espacio, el de la literatura, y desde su conciencia de intelectuales preocupados y comprometidos. A través de mundos utópicos, distópicos o de la irrupción sorpresiva de lo fantástico en la realidad plantean las contradicciones y los peligros que acechaban al hombre de su tiempo y que, lamentablemente, siguen presentes hoy en el nuestro.

2.- Mundos utópicos y distópicos: “La misteriosa ciudad de Aurora” y *La bomba increíble*

El relato que abre la colección de Fernández Suárez, “La misteriosa ciudad de Aurora”, y la fabulación de Pedro Salinas, *La bomba increíble*, plantean la existencia de mundos utópicos y distópicos que, por diversas razones, se colapsan y fracasan. Ambos textos giran en torno a una realidad supuestamente ideal, dominada por principios racionales o cívicos, que finalmente se revela como imposible. Estos relatos tratan de penetrar tras la armónica apariencia de supuestos mundos felices para desvelar la realidad desasosegante que tras ella se esconde.



En *La bomba increíble* Pedro Salinas da forma a una distopía política a través de una narración que retrata la realidad del Estado Técnico Científico, un país regido única y exclusivamente por leyes racionales y científicas. El gobierno de este estado está dominado por lo que Jürgen Habermas (2005: 54) califica como “ideología científica”. Los principios de la ciencia han penetrado tan profundamente en las instituciones y las leyes del país que se han transformado en la ideología oficial por la cual todo se rige. Por ello este estado, cuya existencia se sitúa en un tiempo futuro indeterminado, pero no muy lejano, rechaza todos aquellos valores no demostrables científicamente. Los conocimientos históricos, filosóficos o literarios y los valores religiosos y morales se encuentran excluidos de la educación y la vida de sus habitantes, lo que conlleva la eliminación de los valores humanísticos que durante siglos han regido la evolución de la sociedad y la cultura occidental. En definitiva, el autor traza a través de este texto el testimonio del horror racionalista al que puede conducir la utilización inhumana de la tecnología y la ciencia.

La realidad distópica del Estado Técnico Científico contrasta con “La misteriosa ciudad de Aurora”, de Álvaro Fernández Suárez, “un escritor del que se ha olvidado la historia” como señala el crítico de la literatura Ignacio Soldevila (1998: 207). Este relato parte de un planteamiento totalmente diferente al de *La bomba increíble*. La ciudad a la que alude el título, desconocida para el resto del mundo, es el fruto del sueño de un millonario idealista, John Springell, que logra llevar a cabo su proyecto de establecer un asentamiento humano en la zona antártica. Los habitantes de esa ciudad forman una comunidad civilizada e intelectualmente desarrollada, preparada para progresar indefinidamente e ideada para salvar el mundo en el caso de que una catástrofe final sucediera. No sólo salvaría la humanidad si estallara una Tercera Guerra Mundial sino que estaría capacitada para dar comienzo a una nueva era basada en la sabiduría y la paz. El rasgo que culmina la trayectoria ascendente de esta civilización es el control del tiempo

en Aurora se había llegado a dominar el tiempo, a represarlo, [...] con el fin de canalizarlo y hacer de él uso voluntario para mover determinados procesos, paralizar otros o frenarlos según el deseo humano. Todo podía ser congelado, suspendido en un presente intemporal, incluso la vida del hombre o la de la rosa. Todo podía ser acelerado imprimiendo a la acción una gran velocidad. Una jovencita podía continuar siendo jovencita –en cuanto al cuerpo se refiere– en tanto en torno suyo seguían su marcha los astros, los ciclos vegetativos, las nubes y los ríos (p. 27).

La realidad de la fabulación de Pedro Salinas se encuentra caracterizada por una cientifización extrema que condiciona todos y cada uno de los aspectos de la vida de los habitantes del Estado Técnico Científico. La realidad de la narración de Álvaro Fernández Suárez presenta un carácter marcadamente intelectual, moral y cultural que convive en esta

utópica realidad en armonía con el progreso científico y con el dominio del tiempo y sus procesos. Lo sorprendente es que ambas realidades, tan diferentes entre sí, aparentemente ideales para sus promotores y gobernantes, fracasan estrepitosamente y desmienten los grandes sueños de sistemas utópicos.

La realidad científico-racional de *La bomba increíble* se desmorona por la inesperada aparición de una supuesta bomba en el corazón de la capital: el Templo de la Paz, el lugar en el que se hallan expuestas las armas más efectivas y mortíferas que han surgido de su evolución técnica. La mentalidad extremadamente racional de sus habitantes provoca que no sean capaces de aceptar lo sobrenatural de esta aparición, lo que se convierte en la causa directa del fracaso de ese estado y los principios que lo rigen. Huyendo de las burbujas rosadas que emergen de la bomba y que emiten quejidos insoportables, el país es evacuado y el gobierno muestra su incapacidad para hacer frente, por los medios más sofisticados y avanzados, a un fenómeno incontrolable y sobrenatural. El dolor y el sufrimiento de siglos de historia humana, simbolizados por la bomba y sus burbujas, triunfa sobre la ciencia deshumanizada. Con este planteamiento Pedro Salinas pone en entredicho el predominio de la ideología científica sobre los valores morales y éticos y aboga por una visión del mundo receptiva, que esté dispuesta a aceptar tanto lo racional como lo irracional que conforma la realidad del mundo y a aprender de sus errores pasados.

En “La misteriosa ciudad de Aurora” la armoniosa e ideal civilización se derrumba cuando la paz se enfrenta a la guerra, encarnadas ambas por el sabio presidente Hensel y el ambicioso y manipulador abogado Juan Gael. Un grupo de jóvenes insatisfechos con la inmovilidad que rige la ciudad se rebelan y plantean la necesidad de la violencia y la guerra como vehículos para impulsar un cambio que permita poner en marcha los planes del fundador Springell en el resto del mundo. Una conversación que mantienen resulta muy representativa sobre las actitudes de ambos

–¿Qué entienden ustedes por “salvar el mundo?”

–Aurora –prosiguió Gael– es algo así como una comunidad sin pecado. Es un mundo inocente. Más allá de sus límites reina el mal y su castigo: la pobreza, la enfermedad, el odio, la ignorancia, la suciedad, la fealdad... Es vergonzoso que subsista esa humanidad de criaturas sucias, feas y entecas cuando nosotros podríamos regenerarlas.

–¿Cuándo y cómo se llevaría a cabo esa noble empresa? –preguntó el señor Hensel.

–Respecto al cuándo contesto categóricamente: ahora mismo, es decir, tan pronto como se hayan terminado los planes y los preparativos indispensables. El cómo dependerá de la resistencia que el mundo exterior oponga a nuestro generoso propósito (p. 61).



Ante la negativa del gobierno los jóvenes lanzan un ataque contra las instalaciones del gobierno y la “acronía” que afecta a los habitantes, la supresión temporal que había hecho posible que no envejecieran, se deshace y todos, junto con la ciudad, desaparecen. El pesimista desenlace del relato de Fernández Suárez refleja, según Fernando Valls (1998: 231), que “ni hay salvación posible en paraísos perdidos, ni podemos esperar nada de la intervención divina, porque la responsabilidad es del hombre y sólo él puede solucionar sus problemas”.

Este tipo de textos exílicos, que culmina en planteamientos distópicos o de utopías fracasadas, manifiesta una actitud de rechazo y denuncia ante la falta de escrúpulos que dominaba el progreso científico de mediados del siglo xx. Por otra parte, se relacionan estrechamente con lo que Juan Ignacio Ferreras (1972: 41) ha denominado “novelas de anticipación política” pues reflejan una actitud de incredulidad ante ciertos planteamientos políticos o formas de gobierno supuestamente perfectos. Ambas narraciones, en definitiva, constituyen advertencias sobre mundos aparentemente ideales que ocultan el horror bajo una superficie supuestamente perfecta.

Resulta muy revelador que ambas coincidan en retomar el mismo motivo bíblico, la pareja formada por Adán y Eva, para articular el desenlace. Una pareja, Cecilia y Víctor, salva al mundo en *La bomba increíble* con un acto de amor y de empatía hacia el sufrimiento de la humanidad que supone la posibilidad de un nuevo comienzo para los hombres. Otra pareja, Anbella y Onfil, en “La misteriosa ciudad de Aurora” consigue escapar de la destrucción de la ciudad y llevar consigo la sabiduría que caracterizó en el pasado el espíritu del fracasado proyecto. En una reformulación de la pareja primigenia del Génesis bíblico Salinas y Fernández Suárez apuestan por el amor, la sabiduría y los valores morales frente a la ciencia, la ambición y la guerra como elementos dominantes. El paraíso sólo es posible cuando se ha aprendido la lección que se desprende de estos fracasos. En cualquier caso, es evidente que estos relatos, relacionados por muchos de sus rasgos con el género de la ciencia-ficción, se sirven de lo fantástico para desvelar el ser profundo de la realidad y los hombres y para denunciar, a través de mundos imaginarios, el horror de la guerra y la deshumanización que caracterizaba el progreso científico a mediados del siglo xx.

3.- La bomba como elemento sobrenatural: *La bomba increíble* y *Después de la bomba*

La inesperada aparición de una o más bombas y sus sorprendentes consecuencias son los elementos que rompen lo que Roger Caillois (1970: 11) denomina el “principio de

coherencia” en *La bomba increíble* y *Después de la bomba*. Este tipo de prodigios fantásticos “se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables” (p. 11) y esto permite a Pedro Salinas y a Esteban Salazar Chapela reflexionar sobre la condición humana, su presente y su futuro.

La novela de Pedro Salinas está inspirada, como le confiesa a su amigo Jorge Guillén, ““¡[...] por la más espantosa de las realidades contemporáneas, la bomba, ya sea atómica, ya hidrogénica! No puedo apartar ese horror de mi conciencia y esa novelita quizá no sea más que un desahogo del corazón” (1992: 523). Como ya se ha señalado, la aparición de la bomba en el museo en el que se expone lo que el Estado Técnico Científico denomina “armas para lograr la paz” y que no son sino herramientas bélicas supone la ruptura del “principio de coherencia” en la realidad literaria. La imposibilidad, por parte de los científicos, de desvelar las características e incluso los materiales de la bomba provoca que cunda el pánico entre ellos. En un momento de locura el doctor Mendía, el científico responsable de la investigación, acuchilla el desconocido objeto y de él surgen las burbujas, que invaden progresivamente la nación y amenazan no sólo a los habitantes del Estado Técnico Científico, sino a todo el mundo.

La racionalidad que domina la mentalidad de este estado tan evolucionado y la naturaleza sobrenatural de la bomba entran en colisión al encontrarse en el mismo plano de la realidad y ponen en marcha el conflicto. Tan solo Cecilia Alba, la protagonista, puede llevar a cabo un viaje de conocimiento y amor hacia la bomba que culmine en salvación, porque se encuentra en

un estado de naturaleza ambiguo e intermedio, un lunatismo lúcido y con propósito, una razón operando con el semblante del desvarío y sin serlo; un saber humilde y ciego, hermanado con una aceptada ignorancia, que no oscurecía la meta de la empresa, vislumbrada sólo por el alma (p. 207)

Sólo esta joven, convencida de la equivocación de quienes creen que se trata de un elemento nocivo para el hombre es capaz de superar sus miedos para llevar a cabo la salvación del mundo en un acto de amor puro. A pesar de todo, Pedro Salinas apuesta por un desenlace positivo y esperanzador al señalar que “como nada se salva ni se pierde por azar, es que el mundo aún merecía salvarse” (p. 242). *La bomba increíble* invita a un nuevo comienzo en el que el compromiso del hombre con el hombre sea el único valor verdadero de las relaciones humanas.

“Aunque se reveló como narrador en España, Salazar Chapela es, en rigor, un novelista del exilio” para la última editora de su obra, Francisca Montiel Rayo



(2007: XLIV). Su novela *Después de la bomba* presenta unos rasgos más realistas en la conformación del mundo de ficción. La ruptura del “principio de coherencia” se produce al principio de la narración y únicamente se hace patente a través de la desaparición de los cuerpos humanos que han sido alcanzados por la honda expansiva de unas misteriosas bombas. Nueve viajeros de un barco se salvan del naufragio provocado por las bombas y alcanzan la isla de Trudgy, cerca de Inglaterra. Al llegar descubren que todos los habitantes se han volatilizado aunque el resto de objetos de la realidad siguen allí. La reflexión sobre los personajes y sus relaciones -sobre todo amorosas- centra el interés de la narración, que se desarrolla a través de la perspectiva de Sebastián Escobedo, un “periodista tirando a filósofo” (p. 15), *alter ego* de Salazar Chapela y presente en otros de sus textos (Montiel Rayo, 2007: XLVII). Las circunstancias en que se ven obligados a sobrevivir y convivir estos nueve personajes tan dispares permiten al autor reflexionar, al igual que hacen *La bomba increíble* y “La misteriosa ciudad de Aurora”, sobre la condición humana. A través de la concepción de niños por las parejas de la isla se pone de manifiesto la idea central del texto de que la naturaleza es sabia y pone todos los medios posibles para evitar la desaparición de la humanidad. Esta idea se pone en boca del personaje de Mistress Frisby al final de la novela: “Yo sé muy bien para qué nos envió Dios este azote y nos ha hecho sufrir de esta manera: para que todos los seres humanos, todos cuanto hemos tenido la fortuna de escapar vivos, seamos desde ahora mejores que como éramos antes” (p. 219). Las reflexiones de Sebastián Escobedo en sus diarios desvelan una convicción, que en palabras de Montiel Rayo constituye el deseo de “que el mundo se universalice y que sueña con la supresión de fronteras para que todos puedan ser lo único que verdaderamente importa: seres humanos” (p. L).

La otra coincidencia destacada, además del motivo de la bomba como detonante de la acción y elemento rompedor de la coherencia, es la visión humorística con la que se observa la realidad en estas dos obras. Lo realmente llamativo es que ambos autores coinciden en la elección de la ironía para caracterizar críticamente la realidad que retratan mediante sus narraciones. Es necesario tener en cuenta que la “ironía no es un juego inocente; es, por el contrario, un procedimiento discursivo económico y eficaz” (Reyes, 1984: 156) para mostrar la realidad que se oculta tras las apariencias. En ambas obras se aprecia que la perspectiva reflexiva y crítica en la que se posicionan los autores responde a lo que Wayne C. Booth (1986: 30) denomina ironía estable, pues es claramente intencional y exige la colaboración activa del lector para reconstruirse y activarse.

El blanco de la ironía de *La bomba increíble* y *Después de la bomba* es la realidad en

sus múltiples aspectos. Una de las mayores virtudes de la obra de Pedro Salinas es el modo en que el narrador hace suyo el discurso del Estado Técnico Científico para, a través de su reenunciación desde una perspectiva irónica, ponerlo en entredicho. Este narrador aparenta describir una realidad mientras implícitamente está mostrando lo paradójico o falso de los argumentos que la caracterizan. Ridiculiza y degrada el discurso triunfal y grandilocuente del Estado Técnico Científico a través del encadenamiento de demostraciones de sus mentiras y manipulaciones. En un proceso de traducción del lenguaje del gobierno denuncia que la expresión “estado dinámico de paz” es un eufemismo de guerra, así como los “instrumentos de pacificación” lo son de las armas y el “Personal de Paz” es el nombre bajo el que se oculta el ejército.

En esta fabulación Salinas se muestra como un agudo observador de la realidad, al igual que Salazar Chapela en *Después de la bomba*. Sebastián Escobedo y las digresiones que recoge en sus escritos, teñidas de una suave ironía, desarrollan una visión realista, comprensiva y sorprendentemente esperanzadora del mundo y de la condición humana. Si bien el uso de la ironía no es tan satírico y crítico como el del narrador de la fabulación saliniana ni ocupa una primera posición en la novela, resulta destacable que para algunos críticos se trata tanto de una técnica narrativa (López Mancebo, 1998: 144) como de una perspectiva de análisis y juicio del mundo que afecta a toda la producción narrativa de Salazar Chapela.

4.- Conclusión

Las novelas y relatos que han centrado la atención de este trabajo ponen de manifiesto la concepción del mundo que Gadamer (1977: 11) sintetizó con aguda exactitud al considerar que “tal vez nuestra época esté determinada, más que por el inmenso progreso de la moderna ciencia natural, por la racionalización creciente de la sociedad y por la técnica científica de su dirección. El espíritu metodológico de la ciencia se impone en todo”. Estas tres narraciones demuestran que en el exilio español hubo autores no sólo atentos a la realidad de su patria, sino también comprometidos con la realidad del mundo. Rafael Conte apunta que en los narradores del exilio “el hecho de la guerra y del exilio ha determinado una mayor intensificación también de la noción de compromiso, han humanizado los libros de estos escritores, los han cargado de sentido [...] ético” (1970: 19). Lo fantástico y la ciencia-ficción se convirtieron en una posibilidad tan válida como la estética mimético-realista para denunciar los horrores de la guerra y la deshumanización que caracterizaba al progreso científico y las formas de gobierno de su época. Resulta innegable que estas



narraciones son el fruto del impacto que acontecimientos tan terribles como las guerras mundiales o el lanzamiento de la bomba atómica tuvieron sobre su época. Pero su alegato antibélico, su apuesta por un nuevo futuro en el que la humanidad haya aprendido de los errores presentes y el hecho de que geográficamente se sitúen en lugares como Inglaterra, la Antártica o en espacios imaginarios hace que traspasen fronteras y se universalicen. Pedro Salinas, Esteban Salazar Chapela y Álvaro Fernández Suárez desmienten la imagen del exiliado ensimismado con el recuerdo y la pérdida de la patria española y ponen de manifiesto el compromiso que, por encima de límites territoriales y naciones, adquirieron con el mundo en el que vivían.

Para Wolfgang Iser (1987: 239) “los libros sólo adquieren plena existencia en el lector”. La creación de estos textos se encuentra impulsada por el deseo de mostrar un futuro posible con el fin de que los receptores reflexionen sobre las consecuencias que pueden tener las acciones del presente. A través de los conflictos sobre los que focalizan su atención, *La bomba increíble*, “La misteriosa ciudad de Aurora” y *Después de la bomba* buscan “despertar en el lector un sentimiento ambivalente: la ciencia puede ciertamente ayudar al hombre, pero el afán soberbio de conocimientos resulta peligroso” (Scholes y Rabkin, 1982: 214). Estos autores estaban preocupados por el presente y el futuro de la humanidad y por ello estas narraciones no sólo cifran sus méritos en la dimensión literaria sino también, sobre todo, en su voluntad de influencia sobre el exterior. Transmiten la angustia ante la realidad, pero sobre todo la esperanza que se manifiesta en cada uno de sus desenlaces. Por esa razón, aún hoy, constituyen un testimonio fundamental del exilio español que no debe ser ignorado ni olvidado por los lectores del presente.

BIBLIOGRAFÍA

- BARCELÓ, Miquel (1990): *Ciencia ficción. Guía de lectura*, Barcelona, Ediciones B.
- BOOTH, Wayne C. (1986): *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus.
- CAILLOIS, Roger (1970): *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*, Barcelona, EDHASA.
- CONTE, Rafael (ed.) (1970): *Narraciones de la España desterrada. Antología*, Barcelona, EDHASA.
- FERNÁNDEZ SUÁREZ, Álvaro (1953): “La misteriosa ciudad de Aurora”, en *Se abre una puerta...*, Buenos Aires, Sur, pp. 11-77.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1972): *La novela de ciencia ficción. Interpretación de una novela marginal*, Madrid, Siglo XXI de España.
- GADAMER, Hans-Georg (1977): “Prólogo a la segunda edición”, *Verdad y método*, tomo I,

- Salamanca, Ediciones Sígueme.
- HABERMAS, Jürgen (2005): “Ciencia y técnica como ‘ideología’”, *Ciencia y técnica como “ideología”*, Madrid, Tecnos.
- ILIE, Paul (1984): *Literatura y exilio interior*, Madrid, Fundamentos.
- ISER, Wolfgang (1987): “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, *Estética de la recepción*, VV AA, ed. José Antonio Mayoral, Madrid, Arco Libros.
- JAMESON, Fredric (1996): *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta.
- LÓPEZ MANCEBO, Ana María (1998): “El humor en la narrativa de Esteban Salazar Chapela”, en *El exilio literario español de 1939: Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995)* (1998), ed. Manuel Aznar, San Cugat del Vallès, Cop d’Idees-Gexel, tomo II, pp. 143-149.
- MCHALE, Brian (1987): *Postmodernist fiction*, New York, Methuen.
- PAZ, Octavio (1994): “Los hijos del limo”, en *Obras completas*, tomo I, México D. F., Fondo de Cultura Económica, pp. 321-487.
- REYES, Graciela (1984): *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos.
- RODRÍGUEZ, Juan, “El exilio literario en la periferia de la literatura española”, <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/scclit/78034064322325029754679/017107.pdf?incr=1>, 19 de marzo de 2007, 13:43.
- SALAZAR CHAPELA, Esteban (1966): *Después de la bomba*, Barcelona, EDHASA.
- _____ (2007): *Reseñas, artículos y narraciones (Antología, 1926-1964)*, ed. Francisca Montiel Rayo, Madrid, Fundación Santader Central Hispano.
- SALINAS, Pedro (1950): *La bomba increíble*, Buenos Aires, Sudamericana.
- _____ (1992) y Guillén, Jorge, *Correspondencia (1923-1951)*, ed. Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets.
- SCHOLES, Robert, y Eric S. RABKIN (1982): *La ciencia ficción. Historia, ciencia, perspectiva*, Madrid, Taurus.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, “Álvaro Fernández Suárez y su obra novelística”, en *El exilio literario español de 1939: Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995)* (1998), ed. Manuel Aznar, San Cugat del Vallès, Cop d’Idees-Gexel, tomo II, pp. 207-220.
- VALLS, Fernando, “‘Se abre una puerta...’ (1953): los primeros cuentos de Álvaro Fernández Suárez”, en *El exilio literario español de 1939: Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995)* (1998), ed. Manuel Aznar, San Cugat del Vallès, Cop d’Idees-Gexel, tomo II, pp. 231-238.
- ZAVALA, Lauro (2004): *Cartografías del cuento y la minificción*, Sevilla, Renacimiento.



EL DOLOR DE LA UTOPIA: LA RECREACIÓN DEL PRESENTE DEL PAÍS PERDIDO EN LA LITERATURA DEL EXILIO REPUBLICANO ESPAÑOL

Javier Sánchez Zapatero
Universidad de Salamanca

Palabras clave: Exilio, “Desexilio”, Memoria, Utopía, Compromiso

Inadaptado en un territorio de acogida y sin posibilidad de regresar a su patria, el único modo que posee el escritor exiliado de estar en su país es escribir sobre él. La literatura de la memoria se convierte así en una de las pocas formas de que dispone para volver a su lugar de origen.

De hecho, la recreación del pasado es una de las líneas temáticas fundamentales de la literatura de los exiliados. Desde el primigenio caso de Ovidio hasta recientes ejemplos como los provocados por la diáspora republicana española, puede rastrearse en la obra de los autores exiliados una constante obsesión por recordar las coordenadas espaciales y temporales que antecedieron a su marcha. Esa obcecación acostumbra a presentar una doble cara, expresada en el opuesto dialéctico de la memoria: el olvido. El miedo a no recordar, y también a no ser recordado, marca el periplo vital y creativo de los exiliados, convirtiendo en necesidad el dejar testimonio de su existencia pasada. Su escritura se transforma así en una forma de liberación ante el trauma en que viven y en acción, al oponer su interpretación de los hechos al discurso de los poderes que los han expulsado del país y los han obligado a vivir en el exilio. Paradigmático ejemplo de esta forma de compromiso es, por ejemplo, el modo en que los autores del exilio republicano construyeron tras la Guerra Civil un discurso contrario al establecido desde los poderes franquistas. Frente a la versión de los hechos ofrecida por el aparato cultural de la dictadura, que deslegitimó al gobierno de la II República y acusó a las tropas de milicianos de todas las aberraciones cometidas durante la contienda, los exiliados expusieron una interpretación basada en la defensa de la validez del régimen republicano y, consecuentemente, en el carácter ilegal e inmorale del levantamiento franquista¹.

¹ La memoria colectiva de la sociedad española durante el franquismo se configuró a través de una mani-

El impedimento de viajar libremente a la patria y el lógico deseo de regresar a ella provocan que las palabras se conviertan en uno de los pocos vínculos existentes entre los desterrados y la realidad de su país. Escribir sobre la patria se convierte, por tanto, en una forma de regresar a ella y hacer realidad a través de las palabras la utopía del retorno. Como ya se ha apuntado, lo más frecuente es que los autores rememoren en sus obras los momentos previos a su salida. Épocas como la niñez, o como los convulsos acontecimientos que acostumbran a rodear sus salidas –guerras, persecuciones, etc.–, se han convertido en tópicos habituales de la literatura de los exiliados², identificada tradicionalmente con modelos elegiacos basados en el llanto por la tierra perdida. No obstante, en ocasiones los autores mezclan los recuerdos del tiempo y el espacio que tanto añoran con su deseo siempre presente de regresar. Nacen así las obras en las que los autores, desde la lejanía de su exilio, imaginan el presente de su patria abandonada. A pesar de que las referencias que poseen son siempre pasadas, los autores logran de este modo, a través de recuerdos de otros tiempos y de las informaciones indirectas que les van llegando –a menudo sesgadas políticamente–, cumplimentar a través de la imaginación y las palabras la vuelta que tanto ansían.

En el fondo, estas obras no son más que una muestra más del impacto que el fenómeno del exilio provoca en las coordenadas vitales de quienes lo sufren. En ellas se pone de

pulación histórica que legitimaba una acción militar caracterizada precisamente por su ilegitimidad y por la omisión de referencias hacia una parcela determinada de la historia de España. El carácter totalitario del régimen afectó a todos los estamentos y ámbitos de la sociedad, no sólo a los oficiales, de forma que no hubo posibilidad de mantener la memoria republicana. Ante semejante panorama, el arte, y en concreto la literatura, se convirtió en un medio a través del que mantener vigente la herencia del gobierno, la sociedad y la cultura de la II República. Excluidas de los canales de difusión nacionales, controlados por el régimen, las obras de los autores que más explícitamente habían mostrado su apoyo al gobierno depuesto por la guerra iniciada en 1936, en el exilio en la mayoría de los casos, adquirieron una dimensión comprometida que las llevó a convertirse en voz de un pueblo condenado al silencio y a la deformación histórica, en memoria de unas instituciones y una sociedad voluntariamente ignoradas y en representación de un pasado desconocido. El compromiso político que había condenado a los autores a salir de España no sólo perduró en el exilio, sino que llegó a convertirse, junto con la esperanza del regreso, en su principal sustento y alivio. Legitimaron su discurso en el convencimiento de su superioridad moral, y en ocasiones intelectual, sobre aquellos que les habían llevado a abandonar su patria, lo que provocó que su visión se viera en determinadas situaciones salpicada por las mismas interpretaciones perniciosas y maniqueas de las que acusaron a la versión “oficial” de la historia. En cualquier caso, la palabra fue el único medio eficaz de que dispusieron para llevar a cabo esta función, llegando a la paradoja de que, como ha explicado Michael Ugarte (1999: 20), “el exilio es uno de los escasos fenómenos en la historia en el que el lenguaje se considera un instrumento más eficaz para el cambio social que la acción política”.

² Así lo demuestran, en el caso de la literatura del exilio republicano español, casos como los de *La forja* o *Crónica del alba*, compuestas, respectivamente, por Arturo Barea y Ramón J. Sender tomando recuerdos de su infancia y juventud como base u obras, tanto autobiográficas como ficcionales, ambientadas en la Guerra Civil como *El cura de Almuniaced* –José Ramón Arana–, *La plaza del diamante* –Mercè Rodoreda–, *En aquella Valencia* –Esteban Salazar Chapela–, *El rey y la reina* y *Los cinco libros de Ariadna* –Ramón J. Sender–, *La llama* –Arturo Barea–, *El diario de Hamlet García* –Paulino Masip– o el inmenso fresco narrativo, formado por novelas y relatos, de “El Laberinto Mágico” –Max Aub–.



manifiesto la dualidad de la carencia de aquellos que se han visto obligados a abandonar su patria, pues el exilio no sólo implica una pérdida física identificada con un espacio concreto, sino que también constituye el abandono definitivo de una época determinada. De ahí que se suela hablar tanto de destierro como de “destiempo”. Cuando un escritor exiliado intenta imaginar el presente de su país de origen lo hace a partir de unos recuerdos que proceden tanto de lugares abandonados como de momentos ya perdidos. El desconocimiento de la realidad y la falta de elementos de referencia a los que recurrir para mostrarla intentan ser compensados por las imágenes que de su país quedan en la memoria. José Ramón Marra-López (1963: 124) señaló la importancia catalizadora que estos textos tuvieron para sus autores, que consiguieron con ellos regresar, a través de palabras e imágenes poéticas, a su patria soñada:

La única manera de estar en España es escribir sobre ella, como si continuara allí –está todos los días, a todas horas, recorriendo mentalmente su ciudad, sus viejas calles, aquel lugar...! Se trata de relatar España tal como se imagina que es ahora. Así surgen los “relatos de la España inventada”, mezcla de angustia y necesidad, de añoranza e invención, de repulsión y atracción al mismo tiempo.

La obsesión por el país perdido encuentra en este tipo de obras una nueva forma de manifestarse literariamente. Autores de la diáspora republicana como Segundo Serrano Poncela, Ramón J. Sender, Francisco Ayala, Arturo Barea o Max Aub situaron la acción de algunas de sus producciones en la España de posguerra, de la que sólo tenían datos indirectos y que no era sino un espacio de quimeras y espacios imaginarios. Así, Segundo Serrano Poncela fue autor de una serie de relatos –*Amore amaro*, *La puesta de Capricornio*, *Un susto* y *El incubo*– en los que recreaba el mundo intelectual madrileño de la década de 1950, del que apenas tenía referencias. Ramón J. Sender escribió tres novelas –*La tesis de Nancy*, *Nancy, doctora en gitanería* y *Nancy y el Bato Loco*– cuya protagonista, estudiante estadounidense, viajaba a España y mostraba, a través de un ingenuo y estereotipado punto de vista, una pintoresca visión del país. Por su parte, Max Aub “inventó” España en varias obras de teatro, en cuentos como *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* y en *El teatro español sacado a la luz de las nieblas de nuestro tiempo*, texto de carácter ucrónico en el que imaginaba cómo hubiera sido su ingreso en la Academia Española de la Lengua si la guerra y todas las consecuencias que conllevó jamás se hubieran producido³.

3 Titulado *El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, el discurso fue editado imitando la tipografía y el diseño habitual de las publicaciones de la institución. En la Academia imaginada por el autor –que, evidentemente, no podía ser real en ninguno de los sentidos– se sentaban Federico García Lorca, Juan Chabás, o Ramón J. Sender junto a Ernesto Giménez Caballero o José María Pemán. Vencedores y vencidos, muertos y vivos, se daban la mano en una sociedad imaginaria que no había sufrido los horrores de la guerra. Aunque todos los personajes que aparecen en el texto son históricamente reales, muchos de sus rasgos biográficos aparecen alterados, siendo sus vidas ficticiamente alargadas, adquiriendo sus obras una continuación que nunca tuvieron y convirtiéndose en académicos autores que jamás lo fueron.

Dentro de las obras que se ocupan de recrear la realidad de España desde fuera del país aparecen una serie de novelas –denominadas “libros de desexilio” (Benedetti, 1994: 8), “libros del problemático regreso” (Marra-López, 1963: 124) o “textos del ‘si-no’ de volver” (Naharro-Calderón, 1996: 179)– protagonizadas por exiliados que, por diversas razones, volvían a la patria de la que antaño se vieron obligados a marchar. Su existencia demuestra el carácter supranacional y universal del fenómeno del exilio y de sus manifestaciones literarias, pues están estrechamente conectadas con una de las más grandes fuentes argumentales existentes para la ficción, según han reconocido Jordi Balló y Xavier Pérez (1999: 28-41). Desde el texto homérico que narraba la vuelta a casa de Ulises y los intentos de recuperación de su identidad fragmentada a través del regreso, la utilización del tema del retorno ha sido constante en la historia de la literatura.

Los textos de los autores que desarrollaron esta temática coincidían en mostrar una visión pesimista y dramática del regreso⁴. Más que mostrar la alegría por la vuelta al hogar, los protagonistas de estas obras ponían de manifiesto cómo las sensaciones de desarraigo inherentes al exilio no terminaban con el fin de éste. El recuerdo se centraba en un lugar que fue pero que ya había dejado de ser –o que, al menos, ya no era como antaño–, por lo que la vuelta no podía jamás terminar con el trauma del exiliado, sino, más bien, acrecentarlo mucho más.

La salida al exilio pasaba a ser considerada de este modo un punto crucial en la vida de cualquier persona, una huella indeleble incapaz de ser trascendida que, consecuentemente, hacía imposible retomar aquello que se dejó en el momento de marchar. La honda marca dejada por la experiencia del destierro provoca la conversión en “exiliado perpetuo” de todos aquellos obligados a dejar su patria por causas ajenas a su voluntad, tal y como señaló Adolfo Sánchez Vázquez (Carvajal y Martín, 2002: 20):

El exiliado descubre con estupor primero, con dolor después, con cierta ironía más tarde, en el momento mismo en que objetivamente ha terminado su exilio, que el tiempo no ha pasado impunemente, y que tanto si vuelve como si no vuelve, jamás dejará de ser un exiliado.

Esta sensación de “exilio sin fin” se observa en las obras literarias que han tratado el tema de la vuelta a casa de los expatriados. El “desexilio” es, por tanto, una experiencia tan dura como la del exilio. El reencuentro produce un choque entre los recuerdos sublimados en el extranjero y la verdadera imagen del país que inevitablemente lleva al desencanto y a la frustración. La dureza de esta situación se acrecienta si se tiene en cuenta que todo exiliado piensa que su estancia en el extranjero es eventual y que el regreso le devolverá al

⁴ En el ámbito de la literatura universal, uno de los autores que más ha tratado el tema del “desexilio” y del “traumático regreso” ha sido Mario Benedetti. En sus narraciones *Primavera con una esquina rota* y, sobre todo, *Andamios* –protagonizada por un exiliado que vuelve a su país de origen– aparecen reflexiones sobre el tema, también analizado por el autor uruguayo en su obra ensayística y periodística.



mismo punto en que abandonó su vida antes de marchar. El individuo que vuelve siempre intenta encontrar aquello que dejó en su partida, sin aceptar que el tiempo que él ha pasado en el extranjero también ha transcurrido en su patria natal, que ha cambiado sin que lo haya hecho, evidentemente, la imagen mental que se tenía de ella. El conocimiento que los exiliados tienen de su país es siempre indirecto, por lo que no son capaces de adaptar los cambios que en él se producen a su imagen mental. Para ellos, su país –aquel con el que se identifican y de cuyo proyecto colectivo se sienten partícipes– es el que dejaron, no al que regresan.

La experiencia del exilio provoca, pues, un traumatismo en la vida de quien lo sufre que ni siquiera el regreso es capaz de solventar, una condición irrenunciable a la que diversos pensadores se han referido a lo largo de la historia a través de expresiones como “exiliado en patria propia” o “muerte en vida”.

De forma paradójica, durante toda la estancia fuera del país se sueña con el retorno y cuando por fin se consigue llevarlo a cabo, éste –único estímulo de la existencia durante años– resulta ser tan frustrante y decepcionante como la propia ausencia de la patria. Además, el exiliado comprobaba a su regreso cómo todos aquellos valores por los que había luchado –cuya defensa había cambiado su vida de forma radical– apenas tenían importancia ya para los ciudadanos que habían permanecido en el país, evidenciando así de forma irónica y trágica que su marcha sólo a él parecía haber importado y que el exilio había quedado reducido a una imagen fantasmal oscilante entre el mito y el desconocimiento. Marra-López (1963: 126) explicó las razones de esta decepción al referirse a los autores republicanos:

La causa es que ésta ya no es “su” España, la tierra pensada idealmente durante tantos años y que se había convertido en la razón de su vida. Ha transcurrido demasiado tiempo y sobrevenido excesivos cambios para encontrarse a gusto en plena decepción de lo único que le había servido para soportar los largos años de exilio.

La traumática experiencia del “desexilio” no sólo se produce por el hecho de que los personajes exiliados son incapaces de efectuar una mirada virgen sobre su país al estar condicionados por sus vivencias y recuerdos, sino también por la marginación de la que son objeto por gran parte de la población al regresar. En el caso español, la sensación de desplazamiento se incrementaba por la imposibilidad de sentirse integrantes de una sociedad que de forma masiva había interiorizado la identificación entre nación e ideología.

La oposición política que todo exiliado simboliza con su estancia fuera del país le hacía imposible reconocerse como miembro de pleno derecho de la sociedad⁵.

Dentro de la bibliografía del “desexilio” destacan una serie de textos compuestos por escritores que aún no habían experimentado las amargas sensaciones del regreso. Su importancia no sólo reside en la lucidez con que muestran la perpetuidad de la condición de exiliado sin haber llegado a sentirse extraños en la propia patria, sino también en la forma en la que describen la sociedad española, tan deseada como ignorada, a través del filtro de un personaje protagonista sobre el que parecen proyectar sus deseos y angustias.

Arturo Barea, que jamás volvió a pisar suelo español tras su marcha a Inglaterra después de la guerra, mostró esa exclusión en su novela *La raíz rota*, en la que se narra el dramático reencuentro con la patria de un exiliado. La obra, publicada en 1952, fue concebida por Barea como un ataque al régimen franquista y a su poder destructor sobre la sociedad de la época, descrita como un conjunto de seres alienados sin capacidad de crítica ni decisión. La intencionalidad política de la novela, así como las maniqueas y estereotipadas descripciones que de la realidad española de la posguerra efectúa su autor, son dos de las lacras que hacen que la obra haya de ser considerada como un ejercicio fallido, en el que, sin embargo, puede detectarse un perfecto análisis del fenómeno del exilio. Toda la ilusión esperanzada con la que el protagonista de la obra afronta su retorno se convierte pronto en decepción al comprobar que la ciudad que permanecía en su imaginación poco tiene que ver con el espacio urbano que se encuentra y que los propios miembros de su familia se han convertido, de forma paradójica, en “cuatro extranjeros que, por otro lado, son mi mujer y mis hijos” (Barea, 1955: 145). De este modo, la incompreensión mutua –pues ni él comprende la realidad de España ni los españoles le comprenden a él, convertido en extranjero y enemigo a ojos del régimen– generada por la toma de contacto con el contexto que dejó en 1939 evidencia la absoluta desubicación del exiliado:

No es verdad que en Londres fuera infeliz. Lo era a medias, mitad feliz, mitad miserable, porque siempre estaba pensando si no me sentiría menos solo entre gente que hablase mi lengua. Esto se acabó. Claro que voy a ser toda la vida un extranjero en Inglaterra; pero aquí [en España] también soy un extranjero y esta clase de soledad es peor y me hiere mucho más, porque me hiere en la propia carne (Barea, 1955: 261).

Francisco Ayala volvió a España en repetidas ocasiones desde la década de 1960, aunque jamás llegó a instalarse en él país de forma definitiva. Resulta curioso comprobar cómo

⁵ Ayudaron a tal ausencia de integración la feroz política represiva llevada a cabo por el régimen franquista y la continua degradación a la que fueron sometidos los simpatizantes de la II República, relegados a la categoría de “antiespañoles”. Ambas medidas impidieron, en general y salvo lógicas y dignas excepciones, cualquier tipo de interacción cómplice entre la sociedad franquista y los exiliados. De hecho, en cierto modo, se puede afirmar que la guerra civil no finalizó hasta 1975, pues no hubo durante toda la dictadura medida alguna destinada a favorecer la reconciliación entre los dos grupos de españoles enfrentados.



las sensaciones experimentadas por el protagonista de su cuento de 1949 *El regreso* –un español instalado en Buenos Aires que decide retornar después de haberse cerciorado de que no correrá peligro alguno ni nadie le acusará por nada derivado de su participación en el conflicto– son similares a las sentidas por el propio Ayala cuando, más de veinte años después de su salida y diez años más tarde de la composición del relato, volvió a pisar suelo español. En su libro de memorias *Recuerdos y olvidos*, el autor explicó el desánimo que le invadió al descubrir una sociedad “sumida en una total abulia, en el nihilismo [a la que] parecía que [...] el régimen había conseguido aniquilar” (Ayala, 2002: 464). La adopción de la indiferencia como actitud vital generalizada provocó, según el autor, que la España de la época ofreciera un “espectáculo sórdido” (Ayala, 2002: 461):

Las caras que uno veía por la calle expresaban fatiga; las palabras que uno escuchaba, malhumor. En los ademanes y gestos podía percibirse una extraña combinación de impaciencia y dejadez [...]. Creo que la desmoralización que la derrota produjo en la España sometida y oprimida se duplicaba con la inmoralidad fomentada por el régimen (Ayala, 2002: 464).

Para expresar la desagradable sensación que el retorno a España le produjo, Francisco Ayala insistió en describir de forma casi naturalista la apariencia externa de las calles de Madrid, repletas de mendigos y llenas de suciedad, baches y todo tipo de incomodidades. De forma análoga, el personaje principal de su relato definió de forma frustrante su primer contacto con España tras el exilio. Tras desembarcar en el puerto de Vigo, el protagonista y narrador de *El regreso* afirmaba encontrarse “desamparado” en una ciudad “sucias y desoladora” (Ayala, 1993: 141).

Además, en *El regreso* se pone de manifiesto una de las características básicas de la narrativa del exilio republicano español: la referencia a la forma en la que la Guerra Civil influyó en el desarrollo vital de quienes la sufrieron. El protagonista del relato narra no sólo cómo el conflicto acabó con su estable vida anterior en Santander y la modificó por la incógnita del exilio, sino también de qué forma hubo de cambiar su probable matrimonio con su novia de entonces por una relación con una enigmática mujer en el territorio que le acogió. Además de este efecto perturbador –que puede ser interpretado como una condena al régimen franquista–, el cuento expone de forma gráfica la sensación de “desexilio” que acompaña a quienes abordan el regreso al país soñado y son incapaces de reconocer nada a pesar de llevar años obsesionados con ello:

Llegaba con esto al café Nacional, antes Cosmopolita. Entré, y derecho, me encaminé al rincón donde solíamos reunirnos: allí me instalé, solitario, junto a la ventana. Que nada había cambiado, decía Castro el barbero. Por lo pronto, ninguno de los dos mozos me era conocido; al menos, ninguno de los dos que andaban por allí. Las paredes, si mal recuerdo, tenían un color cremoso; ahora, azules; había, creo, unos zócalos que ya no se veían; y hasta diríase que el salón mismo hubiera encogido y achicado (Ayala, 1993: 161-162).

Al mismo tiempo, el protagonista y narrador de la obra relata sus problemas para adaptarse a la vida en España, evidenciando así el carácter de apátrida al que parece verse condenado todo exiliado, incapaz de reconocer su verdadero país lejos de su imaginación y de ubicarse en un contexto muy distinto del que él habitó años antes. De hecho, el cuento termina con su vuelta a Buenos Aires, consciente de que para nada ya servirá el regreso y de que todo aquel derramamiento de sangre fue absurdo y generador de sufrimiento para todos. De ahí que en el relato también pueda detectarse cierta voluntad de Ayala de superar el conflicto e intentar fijarse más en el futuro que el sempiterno pasado:

Lo que entonces [durante la guerra] me parecía tan natural: que quisiera exterminarse al adversario, que eso fuera considerado como un acto de legítima defensa, más aún, como un deber sagrado [...], ahora me producía, ya no repugnancia, sino verdadero asombro (Ayala, 1993: 164).

Max Aub fue uno de los autores que con más insistencia recreó la imaginaria realidad del país que hubo de abandonar en 1939. La mayoría de las veces lo hizo a través de obras cuyo protagonista era un exiliado que, después de años de ausencia, volvía a España. Sin embargo, en su vasta y heterogénea producción también puede detectarse la existencia de textos que muestran la sociedad de posguerra en los que los personajes principales son españoles que han permanecido en el país tras el conflicto bélico y que luchan para derrocar al régimen franquista, como las tres breves piezas dramáticas –*Los guerrilleros*, *La cárcel* y *Un olvido*– agrupadas bajo el sintomático título de “Teatro de la España de Franco”. Estas composiciones han de ser interpretadas como una forma de homenajear a todos aquellos que continuaron luchando después de la guerra por la legitimidad del gobierno depuesto por las armas en 1939. Son, por tanto, una muestra del compromiso del escritor con la memoria histórica de la causa republicana y con todos los hombres que se implicaron en ella.

Como en el caso de Ayala, Aub terminaría por volver a España en dos viajes efectuados en 1969 y 1972. De la experiencia del primero nació su diario *La gallina ciega*, en el que expuso su sensación de desarraigo y desubicación al comprobar que nada ya quedaba de la patria que tantos pensamientos, sueños, ilusiones y palabras le había ocupado en su exilio mexicano. Y es que Aub fue siempre consciente de la inutilidad del regreso como elemento sanador de las heridas causadas por el exilio. De hecho, en las obras escritas antes de su retorno protagonizadas por exiliados que regresaban, mostró cómo ni la vuelta ni el cambio político en España podrían servir para remediar el eterno sentimiento de pérdida del desterrado. En su producción teatral hay una serie de piezas breves, agrupadas bajo el nombre de *Los transterrados* y *Las vueltas*, que se encargan de plasmar esa sensación. Mientras que en *Los transterrados* se insiste en la eterna e irrenunciable condición de



exiliado, en *Las vueltas* se pone de manifiesto que “estar fuera del país comporta la construcción de una imagen ideal que, desde luego, no corresponde a la realidad, pero que sirve [...] para aguantar su situación en espera de su fin” (Monti, 2004: 31).

En la producción narrativa *aubiana*, sin embargo, el tema del retorno del exiliado no ha merecido tantas páginas como en su obra teatral. En ocasiones, como en *Librada*, el viaje a España no supone para el protagonista ningún choque con la sociedad, pues es un recurso que aparece únicamente al servicio de la intencionalidad política del relato, estructurado a través de varios textos epistolares y periodísticos escritos desde diversos puntos de vista con los que se quería obtener la verdad sobre un suceso concreto: la muerte de un exiliado comunista al que el partido había ordenado volver a España para colaborar con las acciones clandestinas que se estaban llevando a cabo contra el gobierno de Franco. El tema de la narración no es, por tanto, el de la vuelta y lo que ésta supone para quien la experimenta, sino, más bien, la crítica del totalitarismo estalinista. También parte de la acción del cuento *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* transcurre en la capital de España, lugar al que acude el protagonista mexicano de la obra para matar al dictador. A pesar de que Aub se muestra pródigo en detalles a la hora de describir el Madrid de la década de 1950, con constantes alusiones a calles y establecimientos concretos, la vuelta al país no deja de ser un recurso argumental tangencial en el que se apoya el autor para conformar su relato.

La obra *aubiana* en la que de forma más clara y rotunda se ponen de manifiesto los sentimientos de pesimismo y derrota que apareja el regreso es *El remate*, relato en el que, paradójicamente, no llega a producirse el retorno físico al país. El cuento narra el encuentro entre dos exiliados españoles en el sur de Francia veinticinco años después del final de la contienda. Uno de ellos se identifica con la instancia narrativa y relata como el otro, llamado Remigio, ha viajado desde México para reencontrarse con su hijo, que permaneció tras la guerra en España, aunque se niega a entrar en el país por considerar que su vuelta supondría una concesión al poder franquista contra el que luchó⁶:

Entrar en España no era concebible: se lo impedía su conciencia, toda la vida dedicada a una causa: “¿Ir yo a España? Sería como faltar un voto. No que me prometiera nada ni a nadie. Pero me sentiría disminuido, deshonrado, humillado, esclavo” (Aub, 1994: 464).

Ante esta negativa, la cita con su familiar tendrá lugar en la misma frontera, en el túnel de Cerbère, de indudable valor simbólico para el colectivo exiliado republicano, pues muchos

⁶ El protagonista de *El testamento*, otro de los relatos *aubianos*, exige ser enterrado en México, país al que se exilió después de la Guerra Civil, si al morir continúa la dictadura franquista en España, mostrando así una fidelidad a la causa republicana similar a la de Remigio y a la del propio Aub, quien llegó a manifestar que “mientras reine Franco, no [quiero] morirme en España ni por casualidad. Cualquier otro lugar sería bueno” (Aub, 1998: 529).

de sus miembros, Max Aub incluido, abandonaron a través de él España. En ese mismo lugar se suicidará el protagonista al darse cuenta de las dimensiones del drama personal que le ha supuesto el exilio. El encuentro con su hijo tiene el mismo valor que el retorno a la patria en otras narraciones similares, pues sólo a través de él Remigio se da cuenta no sólo de que nada queda ya del país que durante todo su exilio ha permanecido en su corazón y en su cabeza sino también de que su misma existencia ha quedado sumida en el más profundo de los olvidos y que, por tanto, ha dejado de importar a la sociedad española. Al volver del encuentro con su hijo el personaje expresa con tristeza esta sensación. “[Mis hijos] –afirma con resignación– son españoles. Por lo visto el que ya no lo es soy yo” (Aub, 1994: 446). Se manifiesta así, sin que llegue a producirse el retorno físico a la patria, el trauma del “desexilio”. El encuentro entre padre e hijo evidencia la “tragedia del desarraigo, de la identidad escincida” (Aznar Soler, 2003: 375).

Todo el trauma que sufre el protagonista del cuento procede del anquilosamiento histórico y de la idealizada sublimación de la realidad española que ha ido componiendo durante sus años de exilio. Las constantes ansias de regresar conforman una imagen paradisiaca que se desvanece al constatar los cambios producidos en el país por el paso del tiempo y por el gobierno de Franco. Este choque entre lo imaginado y lo real se manifiesta con mayor virulencia en Remigio, exiliado mexicano, que en el narrador del relato, que permaneció en Francia tras el conflicto bélico. Cuanto mayor es la distancia geográfica de la patria, y, por tanto, menor la información que de ella se tiene, más pequeña es la capacidad de asimilación y de resignación ante los cambios sucedidos en el país.

Sin embargo, más que ser incapaz de reconocer a España, personificada en la figura de su hijo, lo que le duele a Remigio es la imposibilidad del país para rememorar lo ocurrido antes de 1939. El olvido al que fueron sometidos todos los relacionados con la lucha de la causa republicana resulta especialmente duro para el protagonista del relato por su condición de escritor. Al igual que a su creador, a Remigio le duele el desconocimiento de su obra literaria en su país⁷, producto del olvido al que han sido sometidos los exiliados por las omisiones históricas propias de un sistema de gobierno excluyente como el franquista.

La interpretación partidista de los acontecimientos impuesta por el régimen como verdad irrefutable a la población es criticada con dureza en toda la producción *aubiana*. En el texto, la destrucción de la memoria histórica republicana que se llevó a cabo durante la dictadura es opuesta al ensalzamiento de todos aquellos que colaboraron para llevar a Franco al poder. Este colectivo es personalizado en el relato en la figura del general sevillano Queipo de

⁷ Aub siempre se quejó de las dificultades que su obra tuvo para ser difundida en su país: “Uno se ha pasado la vida escribiendo para ser leído en España, y, por lo visto, no se ha salido con la suya. La gloria póstuma no deja de ser una perspectiva agradable, pero no estaría mal palpar algo de ella un poco antes. Desgraciadamente, no alcanzo la manera de publicar en la Península por el momento” (Fernández y Soldevila, 1999: 238).



Llano, cuyo laudatorio obituario leen los dos exiliados en un periódico. *El remate* supone, por tanto, la evidencia de que la escritura de la historia es siempre obra de los vencedores y que el olvido es el destino de los vencidos.

A través del somero análisis efectuado en estas páginas puede observarse cómo las obras que recrean la realidad presente de España desde el exilio a través del personaje prototípico del desterrado que regresa⁸ no sólo comparten su voluntad de recrear un espacio tan perdido como soñado, sino que también y sobre todo son manifestaciones literarias creadas como respuesta a un mismo trauma. Volver a la patria a través de las palabras se convierte en una liberación catártica para los autores, que proyectan en sus obras sus deseos y obsesiones, y, al mismo tiempo, en una forma de denunciar su sufrimiento. Alejados del país que les vio crecer y marginados de su proyecto colectivo nacional, los autores conciben estas obras como una forma de ataque al régimen responsable de su situación. Por eso la visión de España es negativa y sórdida, porque la España que ellos ansían es la que simboliza el país del que fueron expulsados, no la representada por el franquismo.

BIBLIOGRAFÍA

- AUB, Max (1998): *Diarios (1939-1972)*, ed. Manuel Aznar Soler, Barcelona, Alba.
- _____ (1995): “El remate”, en *Enero sin nombre. Los relatos del Laberinto Mágico*, ed. Javier Quiñones, Barcelona, Alba, pp. 461-492.
- AYALA, Francisco (1993): “El regreso”, en *La cabeza del cordero*, ed. Rosario Hiriart, Madrid, Cátedra, pp. 185-134.
- _____ (2001): *Recuerdos y olvidos*, Madrid, Alianza.
- AZNAR SOLER, Manuel (2003): *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra en el exilio de Max Aub*, Sevilla, Renacimiento.
- BALLO, Jordi y Xavier PÉREZ (1999): *La semilla inmortal*, Barcelona, Anagrama.
- BAREA, Arturo (1997): *La raíz rota*, Madrid, Bibliotex.
- BENEDETTI, Mario (1994): *Articulario: desexilio y perplejidades. Reflexiones desde el sur*, Madrid, El País.
- CARVAJAL, Pedro y Julio MARTÍN (2002): *El exilio español (1936-1978)*, Barcelona, Planeta.
- FERNÁNDEZ, Dolores e Ignacio SOLDEVILA (1999): *Max Aub: veinticinco años después*, Madrid, Complutense.

⁸ Además de en las aquí citadas, el trauma del regreso está presente también en relatos de la literatura española como *El retorno* –Segundo Serrano Poncela– o en novelas como *Señas de identidad* –Juan Goytisolo–, *Estos son tus hermanos* –Daniel Sueiro– o *Las ruinas de la muralla* –Jesús Izcaray–.

MARRA-LÓPEZ, José Ramón (1963): *Narrativa española fuera de España*, Madrid, Guadarrama.

MONTI, Silvia (2004): *Max Aub de la farsa a la tragedia*, Verona, Fiorini.

NAHARRO-CALDERÓN, José María (1998): “La pesadilla del ‘infraexilio’ y las ilusiones de vueltas”, en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH)*, ed. Aengus M. Ward, Jules Whicker, Derek W. Flitter, Trevor J. Dadson y Patricia Oober de Baubeta, Volumen IV, Birmingham, AIH, pp.176-193.

UGARTE, Michael (1999): *Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo*, Madrid, Siglo XX.



**REALIDAD MUTANTE:
EL MUNDO AFETERPOP DE NOCILLA DREAM**

Luis Miguel Garcerán Vázquez
Universidad de Salamanca

Palabras clave: Realidad Aumentada, hipertexto, rizoma, docuficción.

Paradigma de la “narrativa española de última generación”, *Nocilla Dream* de Agustín Fernández Mallo constituye la punta de lanza de una nueva sensibilidad estética que lucha por distanciarse de los postulados tardomodernistas y posmodernos. Ya sea *afterpop*, pangéica o mutante, lo cierto es que la literatura actual –por su vinculación con una sociedad envuelta también en un ininterrumpido proceso de cambios– difiere de la de hace 20 años. Fernández Mallo nos acerca en su “novela” fragmentaria la posibilidad de una Realidad Aumentada, no tanto como una recuperación del su(per)realismo vanguardista, sino como un reajuste de la dicotomía entre realidad y representación: la posibilidad de recuperar un insospechado cúmulo de información perdida al combinar el mundo físico y el virtual.

1.- Introducción. Una estética de frontera

Ante todo, fronteriza. Así podría definirse *Nocilla Dream*, la punta de lanza de una nueva sensibilidad estética de una generación nacida, como otras, mucho después de que los postulados borgeanos –y por tanto posmodernos– del gusto por la fragmentación, la brevedad, la metaliteratura y el escepticismo radical se tornaran clásicos. Porque si bien la posmodernidad retoma la tradición, precisamente esa “vuelta irónica” a la tradición es moderna –ya que trata de ser novedosa postulando que la ruptura ya no es factible, que el Fin de la Historia ya ha acontecido y proponiendo una literatura bien de palimpsesto bien del silencio por agotamiento. En definitiva, el factor revulsivo de reescritura lúdica posmoderna se devalúa cuando reescribir se torna tradición y pierde su originalidad.

¿Pero qué puede haber después de la posmodernidad? Si bien, a lo largo de este texto aflorarán términos como *afterpop*, mutante o literatura pangéica, lo que forzosamente debe

hallarse tras la posmodernidad es su propia frontera. Una frontera estética en cuanto a la representación y entendimiento —por cuanto ambos tienden a retroalimentarse de forma mútua— del mundo. En la descripción de esos ámbitos fronterizos que acotan nuestra realidad de principios de siglo se detendrá esta comunicación; para tal fin me centraré en la exposición de ciertas recurrencias que a mi entender aclaran la captación de la realidad en la “novela” de Agustín Fernández Mallo y, en cierto modo, trazan un mapa de interpretación posible.

2.- *Nocilla Dream* en el mundo

Nocilla Dream es la primera novela de una trilogía compuesta también por la recién publicada *Nocilla Experience* y la futura *Nocilla Lab*, que narra, esta última, el proceso de escritura de las dos anteriores. La idea de la obra, según Mallo,

surge de la conjunción de la lectura del artículo El árbol generoso (de Charlie LeDuff, The New York Times, 10-06-2004), con el fortuito hallazgo en un sobre de un azucarillo de un restaurante chino, del verso de Yeats, ‘Todo ha cambiado, cambió por completo/ una belleza terrible ha nacido’, y la también fortuita reaudición ese mismo día de la canción ¡Nocilla, qué merendilla! De Siniestro Total (DRO, Discos Radioactivos Organizados, 1982) (2007: 221)

El artículo del *New York Times* podría tratarse de una crítica del libro de Shel Silverstein *The giving tree*; las otras dos referencias operan por contraste: por un lado un representante de la alta cultura —aunque leído en un medio desacostumbrado y de carácter abiertamente comercial y desmitificador—, por el otro un grupo de punk rock que comparte la ascendencia gallega del autor —Agustín Fernández Mallo nació en La Coruña, y Siniestro Total procede de Vigo.

En noviembre de 2007, los críticos Julio Ortega y Juan Francisco Ferré publicaron la antología *Mutantes. Narrativa española de última generación*, que incluía los primeros capítulos de *Nocilla Dream*, donde trazaban un prolijo inventario de lo que se ha dado en llamar la Generación Nocilla: Germán Sierra, Flavia Company, Manuel Vilas, Carmen Velasco, Javier Pastor, Juan Francisco Ferré, Jordi Costa, David Roas, Javier Fernández, Mercedes Cebrián, Braulio Ortiz Poole, Javier Calvo, Imma Turbau, Isaac Rosa, Mario Cuenca Sandoval, Jorge Carrión, Robert Juan-Cantavella, Eloy Fernández Porta y Vicente Luis Mora. Los dos últimos han publicado sendos trabajos teóricos que tienen como nexo común destacar un cambio de paradigma estético: hay autores que siguen escribiendo como hace 20 ó 30 años, pero hay otros —entre los que se incluyen— que han dejado de hacerlo. En *La luz nueva. Singularidades de la narrativa española actual*, Vicente Luis Mora distingue la narrativa tardomoderna —una modernidad agónica entre la que se encuentra el grueso



de la narrativa española actual, por ejemplo Enrique Vila-Matas y José María Merino—, la mutante —en plena transición de moderna a posmoderna, como Rodrigo Fresán— y la pangéica —la narrativa actual adaptada al nuevo estado de cosas que no podía haber existido en la historia “paleotecnológica de la humanidad”, en la que se incluye, finalmente, Agustín Fernández Mallo. ¿Es irreconciliable la adhesión de *Nocilla Dream* al ejército de la antología *Mutantes* con su naturaleza pangéica? No del todo. Supone, cuanto menos, la asunción por ambas partes de su plena condición posmoderna, y también el estatuto fronterizo del texto: es una obra de transición —en este sentido mutante—, pero no de la modernidad a la posmodernidad, sino de una posmodernidad incuestionable hacia un estadio nuevo en el que ciencia y tecnología juegan un papel clave.

3.- El mundo en Nocilla Dream

3.1.- Un árbol más que generoso

Una de las recurrencias más frecuentes de *Nocilla Dream* es el álamo de los zapatos, un árbol situado a un lado de la carretera US50, en el estado de Nevada. Dicha carretera comunica dos municipios, Carson City y Ely, y además da cabida a un buen número de prostíbulos. No obstante, es el álamo el lugar elegido por algunas parejas para consumir infidelidades o simplemente desatar sus instintos¹. Este árbol constituye una interrupción del horizonte que, según el narrador, en Estados Unidos simboliza la esperanza, en Europa la melancolía y en China la muerte (2007: 56). Otros dos árboles aparecidos en la novela guardan cierta analogía: por un lado el que, en Mozambique, tiene huesos colgados de sus ramas (2007:51), y por otro el genko-bilova, una raza de árbol milenario en el que los presos de una cárcel china cuelgan sus excrementos secos atados con hilos de seda y del que se dice que sacan el ginseng, un ingrediente revitalizante (2007: 70). Por lo tanto tenemos tres elementos: el desierto-horizonte, un elemento inerte que representa nuestras propias vidas (2007: 200, cuando tenemos 3,5 años poseemos “la identidad de un desierto de 3.5 (sic) años de longitud”); el árbol, una generosa ruptura con lo anodino; y los zapatos, huesos y excrementos colgados, que no son sino pequeños exorcismos de los males que desertizan nuestras vidas. Así lo entiende Billy The Kid cuando repara en el zapato que su madre ha dejado en plena carretera tras un encuentro con su amante (2007: 126, “aquel zapato marrón tan quieto y tirado en mitad del asfalto por fuerza no podía ser bueno”), y también un personaje llamado Hans que renuncia a sus planes homicidas tras quitarse los

¹ En este sentido se asemeja al libro *The giving tree* de Solerstein, en el que el protagonista talla en el árbol un corazón a la chica que le gusta. A lo largo de su vida el árbol le ofrecerá sus ramas para que construya una cabaña y finalmente, le ofrecerá de forma desinteresada su tronco para que talle un bote.

zapatos y observar la blancura de sus pies. En el fondo, esos pequeños exorcismos son las historias personales de los personajes que encuentran en las ramas del árbol un equivalente físico de las ramificaciones del destino (2007: 100 “ha soñado con una red de información que hibridaba lo orgánico e inorgánico, a la que, como si fuera un árbol, se le iban colgando las historias de cada habitante”). Esta estructura arborescente y rizomática con cruces, vínculos y desvíos puede ser un árbol, Internet o incluso un libro; parafraseando a Deleuze y Guattari, Juan Bonilla lo expone ya en el prólogo de la novela “un rizoma no comienza y no termina, siempre está en medio, entre las cosas, es un ser-entre, un intermezzo. El árbol es filiación, pero el rizoma es alianza, únicamente alianza” (Mallo, 2007:7). El álamo de los zapatos es cualquier cosa menos un árbol, acaso un rizoma en pleno desierto incapaz de distinguir sus ramas de sus raíces.

3.2.- Ciencia y tecnología como gramáticas posibles: “una belleza terrible ha nacido”

En *Hacia un nuevo paradigma: poesía postpoética* (2007), Mallo destaca que “en toda obra de arte, si lo es, hay una poética”. *Nocilla Dream*, que según el propio autor no es sino el resultado de trasladar a la prosa algunos de sus postulados postpoéticos, se configura voluntariamente como testamento estético de sí misma. Como el poemario de Hannah, uno de los personajes del libro, esta compilación rizomática bien podría llevar por título *New Directions*, un título que el autor parece haber rescatado de un artículo de dos miembros de la Universidad de Stanford: *New Directions in Cryptography* —aunque en *Afterpop* (2007:223) Eloy Fernández se refiere a *New Directions* como a una editorial “indie”—. La mención de la criptografía subraya la necesidad de una labor hermenéutica que analice las “nuevas direcciones” que Mallo pretende emprender en su manejo de la prosa. Pero el autor no sólo nos brinda las claves de interpretación, sino que incluso se atreve de un modo más o menos velado a parodiar a sus futuros críticos (2007: 224), sobre todo a los hispano parlantes: mientras críticos extranjeros de revistas de economía, arquitectura, música, informática o incluso cocina lo alaban — “Un lujo”, “pura mística”, “un internet portátil” ... —, los críticos españoles, todos ellos desde revistas “especializadas” en literatura, lo denostan — “pedantería”, “tontería”, “manejo de harapos” Sin embargo, el poemario de Hannah, al igual que *Nocilla Dream*, tuvo una gran acogida por parte de la crítica y “el ámbito académico”.

Entre las críticas favorables, encontramos una especialmente llamativa: “internet portátil”. *Nocilla Dream* se configura como un hipertexto con vínculos —o *links*— en los que unos fragmentos remiten a otros. La estructura rizomática de la que habla Juan



Bonilla en el prólogo, a la que ya me he referido. Pero no sólo eso, en el fragmento dedicado al Efecto-Kuleshov (2007: 211) se nos habla de las propiedades que el montaje cionematográfico puede ejercer: una misma secuencia puede cambiar completamente su significado yuxtapuesta a otras; de un modo similar los fragmentos de *Nocilla Dream* atesoran, unidos, un significado sinérgico que trasciende la mera suma de sus partes. A lo que ayuda el desenmascaramiento paulatino de las connotaciones que ciertos objetos, como los zapatos —a los que ya hemos aludido— que tiñen ciertas escenas de una simbología especial. Bonilla se refiere a “las técnicas de collage —y es evidente la huella de Walter Benjamín—, el zapping” (Mallo, 2007: 8).

Pero la tecnología no supone sólo un forma de ampliar el léxico, ni de “modernizar” artificialmente el relato, sino un medio para esquivar al Naturalismo decimonónico basado en el realismo ingenuo que pretende la existencia de una realidad común externa a la mente que la percibe. ¿Cómo? Pues por medio de la representación que del mundo hacen las ciencias. Éstas, precisamente por su carácter representativo o de simulacros, se constituyen en ficciones —por lo que Mallo cree que el término ciencia-ficción es redundante. Citando a Enzensberger, Mallo afirma que toda narración científica se fundamenta en el discurso metafórico —de ahí la importancia del desierto, el árbol, los zapatos— y que a su vez la metáfora nunca termina de definirse, por lo que carece de finalidad y de fin —cualidades que comparte con el rizoma. Lo que le interesa a Mallo es la representación de los fenómenos por ordenador de la que se vale la investigación científica y que según los filósofos de la ciencia ni es experiencia —laboratorio²—, ni teoría sino otra cosa más poderosa que ambas y entre las cuales flota. En definitiva, Mallo busca el uso de una Realidad Aumentada que en la frontera entre el mundo físico y el virtual —Internet, la simulación por ordenador— descubra verdades que se le escaparían a un realista ingenuo. Como la realidad está configurada por el lenguaje, a mayor riqueza de recursos, mayor información, de ahí que en los Créditos de *Nocilla Dream* el autor escriba:

algunas historias y personajes han sido directamente extraídos de esa ‘ficción colectiva’ a la que comúnmente llamamos ‘realidad’. El resto, de aquella otra ficción personal a la que solemos denominar ‘imaginación’ (2007: 220).

En la mezcla, entonces, no ya de realidad y ficción, sino de distintos niveles de ficción, Mallo sitúa su docuficción.

² Véase la similitud con los títulos *Nocilla Experience* y *Nocilla Lab*.

3.3.- No sólo pop. Nocilla, hamburguesas y magdalenas —citas, marcas, “docuficción”

Otro rasgo distintivo de *Nocilla Dream*, que se acentúa aún más en *Nocilla Experience*, son los fragmentos “prestados”, citas reales y/o apócrifas de Félix de Azúa, Thomas Bernhard, Luis Arroyo o Richard P. Feynman. Junto a estos retazos de docuficción, más o menos erudita, encontramos esparcidas a lo largo del texto referencias pop que van desde series de televisión como *El equipo A*, *El coche fantástico*, *Autopista hacia el cielo*, *La casa de la pradera* o *Star Trek* hasta marcas como la que aparece en el título, Nike, Coca-Cola, Gordons, Moulinex, CEPSA, CAMPSA o Adidas. *Nocilla Dream* refleja el mundo afterpop, cuya literatura puede reflejar elementos del *mainstream* sin complejos, ¿o no? Marco Kunz pone como ejemplo una novela cuyo protagonista se come una hamburguesa y otra en la que el mismo personaje se toma una magdalena y afirma que, lamentablemente, cierta parte de la crítica aún disocia alta y baja cultura en función de la aparición o no de ciertos elementos faltos de prestigio literario —u otras convenciones igualmente irrelevantes, pero más o menos establecidas. Clasifica varias formas del pop en literatura:

el high pop (la sofisticación del pop), avant-pop (la subversión del pop que le devuelve sus formas alteradas como virus informático), afterpop (la versión no popular del pop) o incluso antipop (el repudio del pop) (Kunz, 2008: 33).

Amén de la posibilidad de realizar una lectura sofisticada del pop basura como en “*Mitologías de Barthes*, o Ingmar Bergman mirando *Dallas*”. El pop ya no puede utilizarse más como un cajón de sastre monolítico que incluya toda referencia a la cultura de masas; quizá el célebre “todo vale” posmoderno no sea más que una mirada laxa a los procesos de mestizaje de la cultura incapaz, por ejemplo, de hallar distinguos entre *Star Wars* y *Blade Runner*. En cualquier caso, Agustín Fernández Mallo ha respondido, tras ser interrogado por la profusión de referencias pop en su novela, que “en el fondo no son tantas”.

Como sea, incluso su gusto por el lenguaje informático delata su fascinación hacia la cultura popular en la que se ha criado. Y sin embargo, su querencia por lo tecnológico es distinta al futurismo de Marinetti cuyo servicio al fascismo italiano conlleva la misma carga política que las novelas naturalistas, quizá se acerque más al ciberpunk por su inclinación hacia los *outsiders* en plena era tecnológica.



4.- Conclusiones

Nocilla Dream, de Agustín Fernández Mallo, es una obra “de fronteras” tanto por sus personajes *outsiders*, como por su configuración rizomática, que enfatiza un montaje a modo de *collage* textual con múltiples referencias pop. Afianzando la noción jakobsoniana de que el mensaje poético es aquel que incide sobre sí mismo, *Nocilla Dream* incorpora las herramientas necesarias para su propio desciframiento y explica mediante recursos metaliterarios su naturaleza hipertextual, capaz de generar significados por yuxtaposición, es decir, la novela es más que la mera suma de sus partes. El ensayo de nuevas direcciones en el lenguaje y la representación de la realidad se apoya en una ciencia posmoderna que apuesta por la simulación informática en detrimento del realismo ingenuo. Dichas direcciones, tratan de superar la posmodernidad, que preconiza el fin de todo cambio, a través precisamente de una tecnología en constante avance y que ha inspirado a una nueva hornada de talentos que, por el carácter fundacional de la obra, han sido bautizados como Generación Nocilla.

BIBLIOGRAFÍA

- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2007): *Nocilla Dream*, Barcelona, Editorial Candaya.
- _____ (2007): “Hacia un nuevo paradigma: poesía postpoética”, 21 de Marzo de 2008, <http://eibar.org/blogak/volga/archive/2008/01/19/agustin-fernandez-mallo>, http://www.circulolateral.com/pdf/mallo_1.pdf
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2007): *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Córdoba, Berenice.
- KUNZ, Marco (2008): “Ni hamburguesa ni magdalena”, en *Quimera*, enero de 2008.
- MORA, Vicente Luis (2007): *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*, Córdoba, Berenice.
- ORTEGA, Julio y FERRÉ, Juan Francisco (2007): *Mutantes. Narrativa española de última generación*, Córdoba, Berenice.

TEATRO Y CIBERCULTURA: MARCEL.LÍ ANTÚNEZ

Teresa López Pellisa
Universidad Carlos III de Madrid

Palabras clave: Teatro, Cibercultura, Marcel.lí Antúnez, Nuevas tecnologías, Tecnohermetismo.

La irrupción de las nuevas tecnologías en los escenarios contemporáneos ha transformado el concepto tradicional de teatro, proponiendo puestas en escena *mutantes* que dan lugar a híbridos dramáticos ¿Podemos considerar a este tipo de representaciones artísticas teatro? A través de la obra del catalán Marcel.i Antúnez nos acercaremos a las fronteras entre el texto, el teatro y el ciberespacio.

1.- Su obra

Marcel.i Antúnez fue uno de los fundadores de *La Fura dels Baus*, y actualmente trabaja en solitario representando lo que él mismo acuñó como *performances mecatrónicas*. Este tipo de representaciones ha sido denominada por otros autores como *performances mediadas* (Matthew Causey) o *escenas electrónicas* (Laura Gemini). Personalmente me inclino por utilizar el término de Teatro Digital, para referirme al tipo de acciones dramáticas que utilizan el *software* y el *hardware* como una parte consubstancial de la representación. En este caso hay un actor y un público que comparten un mismo espacio escénico, y la mediación entre ambos son las nuevas tecnologías. La interacción es la base ontológica de este tipo de teatro.

Podemos considerar la obra de Marcel.lí Antúnez como la metáfora de la hibridación entre lo corporal y lo tecnológico en la sociedad contemporánea. La crítica ha definido su trabajo como narraciones interactivas barrocas, influidas por Goya, Dante, Valle Inclán y Buñuel. Para acercarnos a los entresijos de su obra, utilizaremos la terminología que él mismo acuña y que puede consultarse en www.marceliantunez.com. Me parece fundamental



su concepto de Sistematurgia¹, surgido de la contracción entre Sistema y Dramaturgia. Lo utiliza para referirse a la dramaturgia de los sistemas computacionales. Y considera que la clave de la dramaturgia de los sistemas computacionales se encuentra en el diagrama *Interfaz-Computación-Médium*.

Con la **sistematurgia** aparece otra forma de producción y ejecución escénica. El diagrama Interfaz, Computación y Médium transforma de raíz la situación. Primero, la interfaz lee el gesto de los usuarios y por extensión del mundo; segundo, la computación gestiona esos gestos a partir de un código preestablecido en un marco dinámico, complejo, y polisémico. En tercer lugar, el resultado de este procedimiento cobra forma a través del médium, es decir medios como la luz, los mecanismos, la imagen y los sonidos interactivos (Marcel.lí Antúnez, 2006).

Un *interfaz* es la conexión física entre dos cosas. La pantalla del ordenador nos sirve como interfaz con el ciberespacio cuando nos conectamos a Internet, el ratón es otro tipo de interfaz, el *dataglove*, el *datasuite*, etc. La interfaz nos permite relacionarnos con el espacio digital traduciendo las órdenes de los actuantes, el público y/o el usuario, en imagen, sonido, mecánica o movimiento robótico. Marcel.lí Antúnez utiliza tres tipos de interfaces en sus representaciones, y algunas son de creación propia. El *Dreskeleton* es una de sus interfaces más espectaculares. Con este nombre hace referencia al exoesqueleto² que popularizó el gurú del *body art* cibernético Stelarc. Se trata de un traje metálico con sensores corporales que perciben los movimientos del performer y se los transmiten a un computador para que los transforme en sonido, imagen y movimiento. Hay interfaces corporales exoesqueléticas que detectan los gestos involuntarios, como la *Camiseta Sensible* y la *Máscara Táctil* de *Protomembrana*, que captan los movimientos de la digestión, el corazón o el flujo vaginal, transformándolo en música. Sus otras interfaces son los *Parazitebots*, que son robots de control corporal y su *Plataforma de Software Pol (MIDI)*³.

1 “La sistematurgia es como llamo a la herramienta que utilizo para producir y ejecutar mis performances mecatrónicas y algunas de mis instalaciones. La sistematurgia, neologismo que adhiere los términos sistema y dramaturgia reproduce, amplificándolo, el marco técnico que se da alrededor de cualquier ordenador: interfaz, CPU y periféricos. De tal forma que las interfaces traducen, a través de la computación, las órdenes de los actuantes y/o el público a los medios de representación, tales como la imagen, el sonido, la mecánica y la robótica. Lo que diferencia la sistematurgia de otras formas de creación escénica, es que la computación y las interfaces son elementos consubstanciales” (Marcel.lí Antúnez, 2005).

2 Elizabeth Marcus elaboró un dispositivo dermatoesquelético –mas complejo que el *dataglove*–, mientras estuvo en la compañía de Arthur D. Little y luego formó su propia compañía Exos, Inc. para comercializarlo bajo el nombre de *Exoesqueleto*. En 1965 Shuterland crea el casco de datos (HMD) y en 1982 Jaron Lanier y Zimmerman presentan el *Dataglove*.

3 El MIDI, Interfaz Digital de Instrumentos Musicales (*Musical Instrument Digital Interface*) es un protocolo industrial que permite a las computadoras y otros dispositivos musicales electrónicos comunicarse y compartir información para generar sonido. El primer MIDI aparece en 1983.

La *Computación* modifica los sistemas tradicionales de producción escénica, ya que la creación de contenidos es más laboriosa y necesita de una mayor planificación para crear los *softwares* y *hardwares* específicos para cada representación. Al utilizar interfaces, el actor se convierte en un performer multifuncional que necesita bailar, actuar y manipular objetos interactuando con las tecnologías y el público.

El último concepto del diagrama que compone la sistematurgia de Marcel.lí Antúnez es el *Médium*. Con este término hace referencia a los medios de representación que se ponen en marcha para expresar las órdenes que el lenguaje computacional le indica. Son los que representan las acciones dramáticas en la escena:

El Médium es la manifestación objetiva de la representación, consecuencia del gesto de las interfaces y del procedimiento computacional. El *Médium* se puede manifestar a través de diferentes ámbitos o lenguajes, como por ejemplo la imagen, el sonido o la robótica; pero en la *Sistematurgia*, y creo que en cualquier otra forma de dramaturgia, adquieren todo su sentido con su interacción polisémica. Es decir, los lenguajes que conforman la obra emergen juntos como un único objeto (Marcel.lí Antúnez, 1996).

Desde 1985 Marcel.lí Antúnez utiliza robots en sus espectáculos. Él mismo comenta que a pesar de que considera a los robots un género bastardo e híbrido, los utiliza de diversas formas. *Automàtics* (1985-88) son seis mecanismos sonoros no antropomórficos que utilizó para la performance *Suz/o/Suz* de *La Fura dels Baus*. En la performance *Tier Mon* (1998), utilizó *soundbots* que ejecutaban composiciones sonoras electrónicas. Aunque será con *L'Home de Carn* (1992) con el que empezará su trabajo personal con este tipo de material escénico. Este *carnebot* [como él lo denomina] consiste en una figura masculina forrada de carne de cerdo a escala natural introducida en una vitrina. Tiene la peculiaridad de responder con movimientos a los estímulos del público gracias a una interfaz- micrófono que recoge los gritos, voces o palabras de los espectadores. Mueve el brazo, la cabeza, el hombro y el pene según la intensidad con la que el *software* procese el ruido. Algo parecido ocurre con sus máquinas de placer de 1993 para la instalación *La vida sin amor no tiene sentido*, con dos esculturas carnecánicas y mecánicas no antropomórficas. Son numerosas las utilizaciones que hace de los robots, pero me interesa especialmente centrarme en los que utilizará tras *Epizoo* (1994).

Su primera performance de sistematurgia mecatrónica es *Epizoo*⁴ (1994). Lo inédito de esta representación es que la acción corporal del performer está bajo el control del espectador. A través de un videojuego el público controla el cuerpo del performer. Marcel.

⁴ Con esta performance mecatrónica, el contacto corporal entre el actuante y el público está medida por la tecnología, denunciando de este modo la problemática de las relaciones sexuales en la época del SIDA.



lí lleva encima un *bodybot*⁵ (exoesqueleto corporal al uso pero controlado por el público y no por el actuante). *Epizoo* abre un profundo debate sobre el papel y la responsabilidad del espectador que Barthes, Derrida y Foucault habían propiciado.

2.- Afasia⁶

La performance que me interesa para que podamos ver las características, elementos y funcionalidad de este tipo de teatro digital es *Afasia* (1998). Roland Olbeter construyó y diseñó los *soudbots* de *Afasia*. Estos robots son cuatro instrumentos de aluminio y neumáticos:

La guitarra es un brazo de madera articulado en su base, con tres cuerdas (dos de guitarra y una de bajo) y sesenta y nueve pistones que tañen las cuerdas. El tambor consiste en un cilindro de aluminio con un parche de timbal sobre el que percuten dos baquetas neumáticas. Las Grallas las forman tres perchas articuladas en su base que sostienen en su extremo superior tres punteros de gaita que son tocados por veintiún pistones. Y el violín es un brazo rotatorio y basculante con una cuerda permanentemente excitada por un Ebow (arco electrónico) y dotada de un pulsador móvil que permite glisandos (Marcel.lí Antúnez, 1999).

Estos *soudbots* son una muestra de la interactividad sonora que responde a los estímulos que le proporciona el *deskeleton* (exoesqueleto/interfaz para controlar al robot) que lleva el actuante encima. Desde los años 60 se utilizan este tipo de robots en el escenario, como el Robot k-456 de Nam June Pak, o los robots de Pauline, MacMurtrie (fabrica músicos y acróbatas) y Brett Goldstone, que han utilizado repuestos y desechos electrónicos de la industria informática y aeroespacial para montar tecnoespectáculos, con o sin actores, evidenciando la desaparición de lo humano en un entorno cada vez más tecnológico (véase Mark Dery, 1995). El teatro y los robots están incluso unidos etimológicamente [si me permiten la expresión] ya que el propio término fue engendrado por el dramaturgo Karel Čapek en 1921 con su obra teatral *R.U.R.*, y hoy estos personajes dramáticos han pasado a ser los actores de su propio drama a lo Pirandello.

Afasia, es una performance mecatrónica, de acción multimedia que recupera el mito de Ulises como hilo conductor del espectáculo. Al utilizar un medio interactivo, la historia de la *Odisea* de Homero ayuda a la navegación ya que “A menudo, el lenguaje interactivo se acerca más a la metáfora de un espacio geográfico o arquitectónico que a una secuencia temporal” (Marcel.lí Antúnez, 1998), y la historia de Ulises colabora como

⁵ El *bodybot* es un robot de control corporal, de naturaleza exoesquelética. Consiste en un casco y un cinturón de aluminio fundidos a partir de moldes sobre los que están soldados una serie de reumatismos.

⁶ *Afasia* se estrenó en noviembre de 1998 en la sala *Tallers* del *Teatre Nacional de Catalunya* de Barcelona.

guía para el espectador/usuario. No podemos entender esta obra de Marcel.lí Antúnez Roca sin interiorizar conceptos ciberculturales hoy tan populares como el de *hipertexto*⁷, *hipermedia*, *multimedia*, *computación*, *tecnociencia*, *nuevo orden* y *teatro visual*. El propio título de la obra, *Afasia*, quiere poner de manifiesto la pérdida de la función del lenguaje, y la transformación de lo textual hacia lo visual en el siglo XXI. El artista nos define este espectáculo como “una acción unipersonal, sin palabras, que investiga las posibilidades interactivas e hipermediáticas de los lenguajes multimedia, los robots y las interfaces corporales” (Marcel.lí Antúnez, 1999).

3.- Teatro

Actualmente hay un debate abierto sobre si la contaminación que las nuevas tecnologías están produciendo en las artes escénicas han transformado hasta tal punto el teatro, que lo han mutado hasta hacer desaparecer su esencia teatral. Yo considero que la utilización de las nuevas tecnologías informáticas en las representaciones contemporáneas no es algo rupturista, sino el fruto de una evolución. Si consultamos el *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis encontraremos conceptos como el de *teatro experimental* para referirse a todas aquellas representaciones fuera de las fórmulas artísticas burguesas y comerciales que comenzaron con el *Teatro Libre* de André Antoine en 1887. Sobre el *teatro mecánico* nos explica que Herón de Alejandría en el siglo I utilizaba figuras animadas sustituyendo a los actores, así como máquinas y autómatas, igual que Marcel.lí Antúnez utiliza sus *parazitebots*. El *teatro visual* se basaba en la idea de Freud sobre la preeminencia de la imagen para dar forma a los procesos inconscientes que el propio lenguaje no conseguía concretar. Y Marcel.lí Antúnez nos dice que algunos de los procedimientos de composición del *teatro visual* son muy parecidos a los que utiliza para desarrollar sus obras multimedia. Desde principios del siglo pasado, de 1911 a 1927, la utilización del cine y la tecnología es habitual en los escenarios, como ha dejado constancia la representación de *R.U.R* dirigida por Frederik Kiesler en 1922, y las de otros famosos directores como Piscator o Robert Edmond Jones. El *teatro de marionetas* también ha influido en el teatro digital, ya que los performers mueven los ‘hilos’ de los robots, y de sus avatares. Pero hasta los años 60 no se utilizarán las nuevas tecnologías informáticas, y considero ése el momento en el que el teatro pasa del mundo analógico al digital (véase Steve Dixon, 2007).

El propio Patrice Pavis muestra ciertos reparos en considerar como teatrales algunas representaciones mediadas por las tecnologías multimedia. Para establecer un criterio que

⁷ Desarrolla el significado que para él tienen estos conceptos en “Reflexiones sobre Performance Afasia después de su estreno” (1999).



nos ayude a diferenciar lo que es teatral de lo que no sería teatral, nos habla de “*belleza formal, autenticidad de la experiencia*, carácter gratuito del juego y *comunicación dirigida a un espectador*”⁸ (Pavis, 1998: 304). Estas características tan generalistas nos permiten englobar, con facilidad, como fenómeno teatral las performances mecatrónicas de Marcel. lí Antúnez. El propio artista explica que “a Afasia la mueve un anhelo, arañar, aunque sea de lejos, un fragmento de aquello que llamamos vida” (Marcel.lí Antúnez, 1999), y considero que en este caso podemos hablar de *belleza formal, autenticidad de la experiencia y comunicación dirigida al espectador*.

Hay algo que debemos tener en cuenta, y es la diferencia sustancial entre el teatro digital, la *sistematurgia*, y otras formas escénicas que utilizan proyecciones de video y otros elementos digitales. Esta diferencia se basa en la *interactividad*. En algunas representaciones se utilizan las nuevas tecnologías como recursos escenotécnicos, y por lo tanto son una parte más del atrezzo y la escenografía, pero no parte integrante y actuante del espectáculo: no interactúan con el performer y el público. Algunos críticos no consideran teatro a todas aquellas representaciones en las que hay cierta interactividad entre los espectadores y los actuantes. Pero, ¿qué es el teatro? En el *Diccionario del teatro* de Pavis no encontraremos esta definición, pero sí una referencia sobre qué es el arte teatral

El arte del teatro no es ni el arte de la interpretación actoral, ni la obra de teatro, ni la comparsaría, ni la danza. [...] Es el conjunto de los elementos de los cuales se componen estos diferentes hábitos. Está hecho del movimiento, que es el espíritu del arte del actor, de las palabras, que forman el cuerpo de la obra, de la línea y del color, que son el alma del decorado, del ritmo, que es la esencia de la danza (Craig en Pavis, 1998: 53).

Esta propuesta estética de Craig en 1905 que considera que el arte teatral debe disponer de todos los medios artísticos y tecnológicos de cada época, nos hace deducir que las performances mecatrónicas de Marcel.lí Antúnez ponen en práctica la concepción estética de Craig y están influenciadas, como hemos visto, por la tradición del teatro experimental, visual, de marionetas, mecánico y postmoderno.

Incluyo la referencia al postmodernismo porque al comienzo de esta comunicación dije que haría referencia al texto dramático de estas representaciones. La performance es la forma que adquieren estos textos escénicos que se basan en la asociación de ideas, teatro, danza, música, video, poesía y cine utilizando el cuerpo⁹ del actuante hablando en nombre propio, y no en nombre de un personaje. La concepción asociativa que la performance de las artes plásticas y teatrales plantea es hipertextual porque se trata de una propuesta textual

⁸ La cursiva es mía.

⁹ Aunque no tienen que poner sus cuerpos en peligro como ocurre con el *body art*, como ejemplo cito a Stelarc y Orlan.

no secuencial. De ahí que algunos teóricos afirmen que desde los años 60 podemos hablar de un tipo de teatro post-dramático. El texto escénico ya no muestra la estructura clásica aristotélica. Estas son representaciones en código abierto que llevan a Laura Gemini a hablar de “juego de incertezas” (Abuin Anxón, 2006). No se busca la catarsis del público sino su confusión y su participación. Con la interacción del espectador las secuencias escénicas se convierten en algo impredecible, fruto de la relación entre el espectador, la máquina y las combinaciones binarias de su base de datos; ya no hay una historia secuencial clásica. Hans-Thies Lehmann (1999) habla del teatro postdramático como aquel que no busca significados sino huellas, el proceso es rizomático y el cuerpo adquiere relevancia. En este tipo de teatro “davantage présence que représentation, davantage expérience partagée qu’expérience transmise, davantage processus que résultat, davantage manifestation que signification, davantage impulsion d’énergie qu’information”¹⁰(Hans- Thies Lehmann, 1999:134). Hablamos de un tipo de teatro en el que la mezcla de estilos, la contradicción, la interacción, el sonido, lo discontinuo, lo fluido y lo audiovisual tienen una preeminencia que deberá ordenar el desconcertado espectador tomando la responsabilidad que le deja Barthes al proclamar que el Autor ha muerto, en pro de la resurrección del público/lector/usuario.

Para volver al ejemplo de *Afasia*:

Afasia se puede considerar como otra forma de escritura escénica, radicalmente nueva y diferente a las precedentes. Tradicionalmente la complejidad del hecho escénico ha quedado comprimida en el texto escrito, y éste se ha convertido desde los trágicos griegos en el único protocolo de transcripción de la obra teatral. De este modo, la literatura teatral condensa la polisemia de la obra escénica en “una escritura de diálogos entre diferentes personajes”. Para recuperar su forma, el espectáculo teatral se somete a una reinterpretación, a una descomposición de las disciplinas que la conforman y en la que intervienen, entre otros, actores, técnicos y directores. En mis últimos trabajos, esta descomposición ya no es necesaria, el programa informático controla la totalidad de los contenidos que intervienen en su puesta en escena (Marcel.lí Antúnez, 1999).

Como nos dice Marcel.lí Antúnez: ahora el texto es la propia obra, como en el cine, aunque en este caso es una obra interactiva¹¹.

4.- Cuerpo

Probablemente el performer mecatrónico (por utilizar la terminología de Marcel.lí

¹⁰ “Más presencia que representación, más experiencia compartida que transmitida, más proceso que resultado, más manifestación que significación, más pulsión de energía que información” (la traducción es mía).

¹¹ Ver Janet Murray en *Hamlet en la Holocubierta*. En este ensayo desarrolla su concepto acerca de lo que son las tramas multiformes (interactivas) en cine, literatura y teatro.



Antúnez) más conocido es el gurú del *body art* cibernético Stelarc¹² que utiliza prótesis tecnológicas desde los años 70. Estos artistas utilizan su cuerpo para amplificarlo y extenderlo a través de las nuevas tecnologías, y es precisamente el resultado y el proceso de esa amplificación del cuerpo lo que representan en escena. En su performance *Manos escritoras* (1982) escribía con sus tres manos simultáneamente la palabra *evolución* y Mark Dery nos dice que “Stelarc da cuerpo a la profecía de MacLuhan de que, con el advenimiento de la cibercultura, ‘el hombre está empezando a llevar su cerebro fuera de su cráneo y sus nervios fuera de su piel; la nueva tecnología engendra un nuevo hombre’” (1998: 182). Stelarc se convierte en un cyborg a lo *Star Trek* con ojos láser, extensiones y amplificaciones de su cuerpo, brazos y piernas metálicas que le llevan a expresar su idea de que *el cuerpo está obsoleto*. Considera al cuerpo no un objeto de deseo sino de diseño y promulga que “Ya no tiene sentido considerar el cuerpo como un receptáculo del espíritu del vínculo social, hay que verlo más bien como una estructura por controlar y por modificar” (Mark Dery, 1999: 184).

Stelarc se refiere a su cuerpo como un objeto de diseño independiente a su consciencia, y por lo tanto a su pensamiento. De este modo retoma la clásica dicotomía cartesiana y neoplatónica entre cuerpo y alma. Recupera y revitaliza el concepto del cuerpo como máquina y receptáculo mejorable gracias a la ciencia y prescindible para el ser humano, al margen de una conciencia que puede desprenderse de su cerebro, pulsaciones y arterias coronarias. De este modo las nuevas tecnologías ocupan el lugar de la religión para convertirnos en seres posthumanos o postorgánicos que nos liberarán de nuestro corrupto cuerpo bípedo, blando y de 1400 centímetros cúbicos cerebrales, que hasta ahora nos impedía convertirnos en cuerpos celestiales. La ciencia será la encargada de llevar a cabo *La Física de inmortalidad* (1994) de Frank J. Tipler, y Stelarc será su representante artístico. En el pensamiento cibercultural a estas corrientes científico-místicas, se las ha denominado tecno-hermetismo por autores como Andoni Alonso e Iñaki Arzoz (*La Nueva Ciudad de Dios*, 2002).

Lo curioso es que el propio Stelarc defiende que sus performances no son ideológicas, sino *la puesta en práctica de una serie de ideas*, y declara que como artista se sitúa fuera del poder. Quiere ser poético y no político. Resulta escandaloso e incoherente este discurso, ya que todo texto y todo discurso, por muy poético que sea, no deja de ser político. Si entiende su trabajo como *la puesta en práctica de una serie de ideas*, es llamativo que pretenda que esas ideas estén descargadas de toda connotación. Por otro lado, también llaman la

12 En su espacio web oficial encontraremos toda la información referente a su trabajo:
< <http://www.stelarc.va.com.au/photos/index.html> >

atención sus ideas postevolutivas, sobre que la evolución acaba cuando la tecnología invade el cuerpo, ya que se basan en la cultura tecnológica como medio de posthumanismo, y considero que no hay nada más social que la elaboración de la tecnología (Khun). En contraste con Stelarc, el grupo de trabajo *Comfort/Control* de D. A. Therrien tiene una clara conciencia política y social en sus performances. Therrien está considerado el “sacerdote de la alta tecnología”, y trabaja precisamente con la idea de que la tecnología permite que la minoría domine a la mayoría, y que la tecnología funciona como un mecanismo de poder igual que la religión.

De ahí que considere la concepción corporal y tecnológica de Marcel.lí un ejemplo de expresión teatral por su conciliación realista entre el mito, lo ritual, lo tecnológico y lo social: “Soy un cuerpo. Para mi no hay diferencia entre el cuerpo y la mente, es decir no se trata de dos cosas distintas, son una sola cosa” (Marcel.lí Antúnez, 2006b).

Lo mío no es una causa de negación del cuerpo para trascenderlo. Esta es una idea del pasado. El cuerpo no está obsoleto. Ya que sin el cuerpo no es posible la conciencia, sin conciencia no es posible ningún axioma, ni aquel que dice que el cuerpo está obsoleto. El paso del tiempo modifica el cuerpo y estos transforman nuestra conciencia. No obstante acepto que el encaje de elementos biotecnológicos en el interior de nuestro cuerpo induce a pensar en la posibilidad de la fabricación de un robot humano, un cyborg. Pero acaso no alteramos nuestro cuerpo desde antaño con procesos químicos (fármacos) y sociales (el vestir por ejemplo) y no por ello somos máquinas químicas o sociales. Con todo pienso que las máquinas pueden desarrollarse en torno a ciertos elementos orgánicos, adoptando estrategias de la genética e incorporando materiales autorreparables y capaces de reproducirse. Quizás representen este tipo de máquinas un nuevo estadio en la evolución biológica (Marcel.lí Antúnez, 2006b).

Marcel.lí Antúnez cree que lo escénico nace de la necesidad del hombre para interpretar el mundo, por lo tanto, si el mundo cambia y se transforma debido al advenimiento de las nuevas tecnologías informáticas, su interpretación escénica también muta, pero no deja de ser representación, simulación: un evento teatral. Si Stelarc entiende sus actuaciones como historias de ciencia ficción sobre la simbiosis hombre-máquina, y como una simulación más que como un ritual, quiero contestar con una frase de Mark Dery en la que nos dice que “la simulación informática no es más que el ritual de la cibercultura” (1999: 190). Y que estas representaciones, por hacer alusión al lema de este congreso, no son más que la puesta en escena de lo real imaginado y soñado por el ser humano.



BIBLIOGRAFÍA

- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo (2006): *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- ANDONI, Alonso y ARZOZ Iñaki (2002): *La nueva ciudad de Dios*, Madrid, Siruela.
- ANÚNEZ ROCA, Marcel.lí: (1996): “Manifest Art Robòtica”, 1 de marzo de 2008, http://www.marceliantunez.com/tikiwiki/tiki-index.php?page=Txts_Home
- _____ (1998): “Conversación entre Marcel.lí Antúnez Roca y Claudia Giannetti”, 1 de marzo de 2008, http://www.marceliantunez.com/tikiwiki/tiki-index.php?page=Txts_Home
- _____ (1999): “Reflexiones sobre Performance Afasia después de su estreno”, 4 de abril de 2008, http://www.marceliantunez.com/tikiwiki/tiki-index.php?page=Txts_Home
- _____ (2005) “Sistematurgia. Autor: Marcel.lí Antúnez Roca. Escrito: Barcelona, mayo 2005. Tema: Teoría de la Sistematurgia”, 1 de marzo de 2008, http://www.marceliantunez.com/tikiwiki/tiki-index.php?page=Txts_Home
- _____ (2006a): “Protomembrana. Conferencia/Performance Interactiva”, 1 de marzo de 2008, http://www.marceliantunez.com/tikiwiki/tiki-index.php?page=Txts_Home
- _____ (2006b): “El Dibuijant notal al film documental, Enero 2006”, 1 de marzo de 2008, http://www.marceliantunez.com/tikiwiki/tiki-index.php?page=Txts_Home
- _____ (2007): *El Dibuijant*, Benecé Produccions SL
- DERY, Mark (1998): *Velocidad de Escape. La cibercultura en el final del siglo*, Madrid, Siruela.
- GIANNETTI, Claudia: *Marcel.lí Antúnez Roca. Performances, objetos y dibujos*, MECAD, Barcelona.
- PATRICE, Pavis (1998): *Diccionario de Teatro*, Barcelona, Paidós.

REMITOLOGIZACIÓN PUBLICITARIA DE PROMETEO

María Grandío Montes

Universidade de Santiago de Compostela

Palabras clave: Mito, Prometeo, Publicidad, Remitologización, Retórica

Para hablar sobre mitos o sobre algún mito en concreto debemos, en primer lugar, posicionarnos y seleccionar una de sus múltiples y variadas definiciones. Nosotros hablaremos de los mitos en cuanto que relatos que condensan una situación o realidad humana de validez universal¹. Teniendo en cuenta esta definición podemos imaginarnos que, aun siendo literatura en gran medida, los mitos van más allá de este lenguaje. En cierto modo están incardinados a la vida. Por esta razón el mito emerge en cualquier tipo de discurso humano, en cualquier lugar en el que los hombres pongan sus esperanzas o sus inquietudes en juego. Y es en este punto donde surge la publicidad. En ella “la similitud de sus formas con la realidad misma, hace comparecer a la imagen, más que como un proceso de significación, como una especie de ‘revelación’ de la realidad representada” (Castelló, 2004: 81). Funciona, así, como una suerte de hierofanía, al igual que el mito.

Además la publicidad, escudada en una serie de cualidades artísticas cada vez más evidentes, en la posibilidad de resultar sorprendente y desautomatizadora de la realidad, pone en juego todos sus recursos para conseguir persuadir como sea a sus receptores. La publicidad es un arma potente a la que la sociedad actual ha asignado un papel central tanto a nivel económico como político y social. Al igual que el mito está en todas partes, no hay código que no sea susceptible de sostener un mensaje publicitario. Incluso el arte no ha podido sustraerse a ella y se aprovecha de la publicidad, que funciona como canonizadora de gustos, géneros y lenguajes. La publicidad, por su parte, hace uso de los recursos artísticos para configurar su lenguaje —ambas emplean lenguajes simbólicos— y para fortalecer su capacidad persuasiva. En esta doble dirección de intercambio podemos situar la relación que une al mito y a la publicidad. El mito resurge y toma nueva vida en el discurso publicitario, en el que los poderes míticos siguen intactos: el poder fascinador I Trousson define el mito como “une représentation symbolique d’une situation humaine exemplaire” (1976: II). Asimismo, el mito como tema literario es, para Brunel “un sujet de préoccupation ou d’intérêt general pour l’homme” (Brunel, Pichois et Rousseau, 1983: 125).



y embrujador, el poder catártico y sacro.

En esta comunicación nos proponemos resaltar la importancia concreta de un mito como el de Prometeo en lo que respecta a su remitologización publicitaria por medio del análisis de un anuncio.

Presentamos un spot² seleccionado no sólo por su transparencia a la hora de analizar elementos míticos sino por su marcado carácter estético y su cuidada elaboración. Nuestra intención no es hacernos eco de simples reproducciones de elementos concretos del mito en un discurso tan actual como el publicitario, sino establecer conexiones simbólicas y semióticas más profundas entre los textos. Tomaremos para ello una serie de mitemas de la leyenda prometeica, es decir, de unidades semánticas mínimas en que se puede segmentar un relato mítico (Durand, 1993: 32). Al tiempo, analizaremos el texto publicitario³ para poder reconocer algunos de estos mitemas actualizados en un nuevo discurso. En este análisis será útil el aparato teórico de la retórica dado el carácter eminentemente persuasivo de la publicidad.

En el anuncio se suceden varios planos en blanco y negro. Sobre el fondo negro van surgiendo de la nada una serie de líneas que se enlazan formando engranajes y mecanismos. El receptor del anuncio no sabe de qué clase de máquina forman parte hasta que, gracias a una apertura de plano, se puede ver el todo al que corresponden. Ese entramado tecnológico es el mecanismo interno de un corazón, que comienza a latir, y de un ojo que derrama una lágrima. Finaliza el spot con un conciso eslogan en letras blancas sobre fondo negro: “Diseñado para emocionar”.

En el siguiente plano aparece especificado un modelo de coche, un producto del que se sabe poco incluso de su apariencia. Por último se resuelve la incógnita, pero no explícitamente mediante la presentación icónica del producto, sino por medio del logo de la marca, único elemento que aparece dotado de color en todo el anuncio.

Es necesario hacer referencia a la función que la música posee en la dotación de significación emocional al anuncio. Éste se podría incluir claramente en la llamada publicidad emocional que “se centra ante todo en cubrir deseos y anhelos profundos de manera real o simbólica” (López Vázquez, 2007:32). La música crea un clima apropiado para este fin.

² El anuncio que presentamos es creación de la agencia publicitaria DDB (Barcelona) y fue galardonado, entre otros, con el León de Plata en el Festival de Publicidad de Cannes, en el año 2006. Una de sus versiones cinemáticas se puede ver en la dirección <http://es.youtube.com/watch?v=BRiOk8PeUr8>.

³ Tomamos el texto en sentido lato teniendo en cuenta que, según Fresnault-Deruelle, “la imagen [...] puede ser legítimamente considerada como un texto [...] en la medida en que sus constituyentes (y su distribución en el espacio de la representación) van a solicitar por parte del espectador una serie de ajustes, de los que se podría decir que se resumen en lo que suele llamarse, precisamente, la lectura” (Adam y Bonhomme, 2000:240).

Hecha esta breve descripción debemos centrarnos ya en aspectos más profundos de carácter temático que vinculan el spot con el mito de Prometeo y observar aquellos recursos retóricos que contribuyen a hacer más vívidas estas significaciones.

En primer lugar, nos fijamos en que el anuncio representa el proceso de una *creación*, de la construcción de algo. Un conjunto de líneas surgen de la nada y, al unirse, van conformando los mecanismos de una maquinaria que, gracias a un engranaje perfecto, comienza a funcionar. En un primer momento todo remite a una creación o construcción tecnológica. Los números y las figuras, como si surgieran gracias al trabajo de un delineante o un arquitecto, van constituyéndose en dibujos más complejos que toman vida gracias al movimiento. La máquina, aún desconocida, comienza a funcionar. El anuncio refleja un proceso creador que abre la significación a dos interpretaciones virtuales. Por una parte, hace referencia a la creación artística en el sentido clásico de arte como técnica (τεχνη), esto es, la creación de un mecanismo tecnológico siguiendo una serie de reglas con una finalidad práctica. Por otra parte, remite a la creación humana, pues al descubrir el todo del que forman parte los mecanismos concretos observamos que se trata de órganos humanos, dos órganos especialmente significativos y que, simbólicamente, remiten al sentimiento y la emoción. Comprobamos, pues, que en el anuncio se lleva a cabo una espiritualización de lo material: los mecanismos tecnológicos se humanizan al convertirse en parte de dos órganos humanos y éstos, a su vez, codifican gracias a su funcionamiento —el latido y la lágrima que se derrama— significaciones relacionadas con la emoción.

La imagen saca el máximo partido a los distintos niveles de significación⁴. En lo que se refiere al nivel icónico destaca la dilogía: la imagen representa, a la vez, la máquina —los mecanismos— y el cuerpo —el corazón y el ojo—. En cuanto al nivel iconográfico, la imagen funciona como un sistema semiológico segundo: el significante es, a su vez, un signo. La imagen del corazón y la del ojo responden a una codificación “histórica” (Adam y Bonhome, 2000: 226) según la cual el corazón es el órgano de la emoción y los sentimientos y las lágrimas se consideran efecto de una descarga emocional.

Al hablar de creación nos acercamos ya a Prometeo. Él da existencia a la raza humana en varias versiones del mito y es hacedor artesano en muchas otras —no son pocas las manifestaciones que le atribuyen el origen de la estatuaria—. Ya en las *Fábulas* de Esopo aparece esta doble virtud creadora del Titán: “Prometeo, por orden de Zeus, modeló los hombres y los animales” (1998: 144); “Un día Prometeo, alfarero de una raza nueva, escogió la más fina arcilla para dar vida a la Verdad” (1998: 224). En estos ejemplos sustraídos de

⁴ Estos niveles se corresponden, a grandes rasgos, con algunos de los que forman el modelo estratificado que Eco propone para el análisis semiótico de la imagen. El nivel icónico refleja los datos concretos de la imagen, mientras que el iconográfico agrupa sus manifestaciones connotativas (Adam y Bonhomme, 2000:226)



algunas fábulas hay una presencia constante del mitema de la creación de los hombres. Pero Prometeo no es un creador a partir de la nada, sino un creador artesano, que trabaja con sus manos, que confiere figura y “modela” a sus criaturas. Esta faceta prometeica no se limita a las fábulas esópicas. También la descubrimos en obras tan significativas para la evolución del mito como el drama de Goethe, donde el Titán aparece como un único y verdadero demiurgo que desafía el poder absoluto de Zeus imprecándolo de este modo:

PROMETEO.- [...] ¡Yo tengo aquí mi puesto,
y hombres formo
a imagen mía;
una raza que en todo me semeja,
que sufre, llora,
goza y se divierte
y de ti no se cuida para nada
Como yo! (*Prometeo*, 1893: 116).

Prometeo no sólo crea al hombre. Le da además ciertos dones que le permiten instaurar la civilización humana; ésta se basa en el progreso tecnológico y científico, un progreso que procede del conocimiento⁵, verdadero don del Titán. Él da a los hombres el fuego robado a los dioses que es, a la vez, *fuego del conocimiento*, de la *ciencia* y de la *tecnología*. Así se nos muestra en la versión de Esquilo:

PROMETEO.- [...] el número, el más notable de los saberes, inventé para ellos, y las combinaciones de las letras, una memoria universal, productora matriz de las artes. Y fui el primero que unció bajo el yugo a las bestias de carga [...]. Y ningún otro sino yo inventó los que cruzan la mar, los vehículos de alas de lino de los marineros [...] ¡qué técnicas y recursos me inventé! [...] En breve frase apréndelo todo resumidamente: Todas las artes a los humanos les vienen de Prometeo (*Prometeo encadenado*, 1979: 86-87).

En el anuncio constatamos la presencia de este don prometeico de la tecnología que

⁵ Para Esquilo el conocimiento que Prometeo da es la base de la civilización humana, es el don que aparta a los seres humanos de la oscuridad en que se encontraban: “las penurias de los humanos escuchad, como de niños que antes eran los he hecho inteligentes y capaces de reflexión” (*Prometeo encadenado*, 1979: 86). Para Boccaccio existen dos Prometeos. Uno, creador del hombre a partir de barro, coincide con el Dios creador cristiano; el otro, mucho más importante para lo que nos ocupa, es “el segundo Prometeo, es decir, el hombre civilizado” que toma a los hombres y “casi como si los creara de nuevo, los enseña e instruye y con sus demostraciones los convierte de hombres naturales en civilizados [...], eminentes por su ciencia y sus virtudes” (*Genealogía de los dioses paganos*, 1983: 269). Calderón continúa con esta concepción de un “homo duplex” y presenta a Prometeo como el hombre sabio y el científico que debe transmitir su conocimiento para ayudar a los demás. Por medio de la transmisión de los conocimientos el hombre es recreado (Cfr. Boccaccio). Así, las facetas formativa y benefactora de Prometeo van unidas a la creadora: “Que quien da las ciencias, da / voz al barro y luz al alma” (*La estatua de Prometeo*, 1986: 282). En la versión del mito de Gide se recoge igualmente la idea de que Prometeo ha ayudado a formar a los hombres: “Caballeros, he querido apasionada, desesperada y deplorablemente a los hombres. Y tanto he hecho por ellos, que podría decir que les he convertido en lo que son; porque antes, ¿qué eran? Eran, pero no tenían conciencia de ser. Y esta conciencia, caballeros, como un fuego para iluminarles, con todo mi amor por ellos la creé” (*Prometeo mal encadenado*, 1974:58).

se hace patente en los planos cortos en que los se muestran líneas, mecanismos, engranajes, números, flechas, muelles... en fin, todo un conjunto de imágenes que forman parte de un repertorio concreto dentro del lenguaje del *logos* tecnológico. Y si algo nos interesa de este texto es precisamente su capacidad para presentar claramente cómo la tensión entre *mythos* y *logos* se resuelve a favor del mito. El *logos* da paso rápidamente al mito cuando se desautomatiza la visión de los objetos técnicos por medio de la apertura de plano para mostrar el todo constituyente de esa sinécdoque tecnológica. El mito aparece en el instante en el que la maquinaria del automóvil se convierte en un corazón y en un ojo. El lenguaje mitopoiético hace su aparición, y con él Prometeo.

La presencia de la tecnología hace entrar en juego la idea de *progreso*, que tan relacionada ha estado siempre con el mito que nos ocupa. En efecto, son muchas las manifestaciones de la leyenda prometeica que recogen esta cuestión, ya presente de algún modo en Esquilo en la idea de progreso civilizador de los mortales. También lo encontramos con cariz negativo en obras como la de Gide, en la que, a pesar de la diferencia con la historia clásica, se retoman mitemas de la leyenda antigua:

No satisfecho con darles la conciencia de su ser, quise también darles una razón de ser. Les di el fuego, la llama y todas las artes que tienen una llama por alimento. Inflamando sus espíritus hice nacer en ellos la fe devoradora en el progreso. Y me alegraba extraordinariamente que el hombre perdiera la salud por conseguirlo. — En vez de una fe en lo bueno, una esperanza insana en lo mejor. La fe en el progreso, caballeros, era su águila. [...] La felicidad del hombre fue disminuyendo cada vez más, pero no me importó: había nacido el águila [...]. Se acabó para mí una humanidad sin historia... La historia del hombre es la historia de las águilas, caballeros (*Prometeo mal encadenado*, 1974: 59).

La historia de la humanidad es, en definitiva, la historia del progreso iniciado por el Titán y qué mejor que la tecnología, su verdadera propulsora, para dar cuenta de éste. La publicidad aprovecha la fuerza argumental de la tecnología, bien sea para venderla por su valor mismo o aprovechando el lenguaje técnico para fundamentar promesas de carácter emocional. En este caso, son pertinentes ambos usos: se anuncia un automóvil, la máquina que es imagen por antonomasia del progreso tecnológico y, además, se emplea para fundamentar una argumentación menos evidente que relaciona la máquina —y, por ende, la tecnología — con la emoción, dando un paso más en la promesa publicitaria y ofreciendo un beneficio que va más allá del valor de uso del objeto anunciado. Spang observa que esto sucede especialmente con ciertos productos:

La publicidad pseudotécnica, tal como se elabora a menudo para la presentación de automóviles, [...] es un caso aparte. La acumulación de términos técnicos, cifras, abreviaturas, abruma al lector no especializado, lo impresiona aprovechando el mito del progreso y de la técnica, elevando el producto a esferas sobrenaturales y convirtiendo al propietario potencial en copartícipe de bienes metafísicos (1991: 95-96).



Una vez más nos topamos con la dicotomía *mythos / logos*. El automóvil, “primer objeto tecnológico que marca el tránsito a un mundo nuevo, mecanizado” (López Suárez, 2002: 103), debería apropiarse por completo del lenguaje del *logos* tecnológico. Sin embargo, se apropia del lenguaje del mito. Esto sucede por necesidad teniendo en cuenta que desde la Antigüedad la historia de Prometeo ha funcionado como explicación etiológica del avance tecnológico y científico. Los lenguajes racionales de la ciencia y la tecnología se integran, de este modo, en el lenguaje mítico y se expresan a través de él.

Aunque estamos ante el anuncio de un automóvil y este tipo de producto destaque por la originalidad generalizada de las campañas que lo publicitan no podemos decir que se trate de un anuncio convencional. Se nos presenta el objeto desde una nueva perspectiva. Al igual que en la expresión poética, aquí se emplea un lenguaje visual desautomatizador. Se pone en marcha una argumentación por medio de la imagen, pero se huye de la argumentación basada en el *docere* retórico, que pretendería demostrar rigurosamente unos argumentos por medio del dato. La nueva publicidad emocional huye de este tipo de argumentaciones y se emplea a fondo para conseguir deleitar (*delectare*) por medio de recursos artísticos sorprendentes y llegar de esta manera a conmover al espectador (*movere*). Las estrategias afectivas son mucho más impactantes y dejan un poso mayor en el recuerdo del receptor: su efectividad persuasiva es muy superior a la de las argumentaciones racionales, incluso en casos como el que nos ocupa, en el que éstas podrían parecer más apropiadas.

En primera instancia, se da una perspectiva del automóvil poco frecuente. La imagen metonímica de su parte interna, de sus mecanismos, de la tecnología que subyace al exterior del vehículo: se desentraña su interior. Antes de presentarse la máquina misma, antes de saber siquiera de qué se trata, se da un rodeo expresivo. En ningún momento se observa externamente el producto. Entonces se lleva a cabo un procedimiento de personificación logrando así un fuerte sincretismo tropológico. La maquinaria y los engranajes dan lugar a un mecanismo perfecto, funcional y tecnológico, pero éste no es un automóvil. Son las entrañas de un cuerpo: un corazón que late con fuerza, gracias a la perfección de sus elementos constituyentes, y un ojo que derrama una lágrima. Ambos órganos funcionan gracias a la ligazón perfecta que se supone a la maquinaria del automóvil. La publicidad recurre a la paradoja en casos como este. La marca presenta el producto como algo nuevo, individualizado y original, siempre gracias a la nueva perspectiva del anuncio. Se propone una mirada no convencional, favorecida por la amplificación, que ofrece un descubrimiento.

A todos estos rasgos subyace la figura del Titán, pues como observó Jünger “Para Prometeo [...] todo era nuevo. Era consciente de ello, se sentía como un creador. Su mirada

poseía una fuerza transformadora” (2006: 76). Además, estas características que se resaltan en el producto tienen una función argumental muy significativa. Se incluyen dentro de los llamados lugares de cualidad (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 2006: 153-160): el objeto aparece individualizado, marcado con el sello de originalidad que le confiere la nueva perspectiva y revalorizado gracias a la promoción del automóvil como mercancía única⁶. La marca tiene visión de futuro pues es capaz de observar de una manera nueva y original el desarrollo tecnológico y el progreso.

Este nuevo modo de mirar el progreso y la tecnología permite ver una máquina humanizada. Gracias a un proceso de personificación conseguido por el efecto visual del juego de planos que provoca una asociación metafórica entre los engranajes y los órganos que éstos conforman, se hace de la máquina un ser vivo. Prometeo merodea de nuevo por estos lugares, y lo hace en forma de una de sus versiones modernas más atrevidas y renovadoras. La máquina personificada que toma forma de una gran mole autónoma nos recuerda la figura del monstruo que Víctor Frankenstein crea, como un nuevo Prometeo. Aunque los anuncios que, como este, emplean la personificación de las máquinas como recurso con un doble valor emotivo y argumental abandonan totalmente la visión negativa que se presenta en la obra de Mary Shelley, nos parece adecuado mostrar puntos de contacto muy evidentes:

La vida y la muerte me parecían fronteras imaginarias que yo rompería el primero, con el fin de desparramar después un torrente de luz por nuestro tenebroso mundo. [...] si podía infundir vida a la materia inerte, quizá, con el tiempo [...] pudiese devolver la vida a aquellos cuerpos que, aparentemente había entregado a la corrupción (*Frankenstein o el Moderno Prometeo*, 2004: 57).

La publicidad se nos presenta con ese afán de ir más allá de los límites, siempre proyectada al futuro cumpliendo un rol visionario. En este caso también vemos que la marca asume los presupuestos que podemos extraer del texto de Mary Shelley: busca romper fronteras imaginarias y quiere ser la primera en hacerlo. Además, asume que puede dar vida a la materia inerte, pues presenta un objeto dotado de animación. Esta capacidad de proyección de la publicidad se vende, no obstante, cargada de promesas y connotaciones positivas, algo que no ocurre con el Dr. Frankenstein, que rompe unos límites que no debería haber tentado y causa la destrucción y la muerte por ese afán de ir más allá de lo permitido. La publicidad por razones evidentes obvia la moraleja negativa del relato de *Frankenstein*.

6 En este sentido Perelman y Olbrecht-Tyteca observan que “el valor de lo único puede expresarse por su oposición con lo común, lo banal, lo vulgar, valores que constituirían la forma despectiva de lo múltiple opuesto a lo único. Lo único es original, se distingue y, por consiguiente, destaca y agrada incluso a la multitud” (2006: 156). Podemos comprobar la operatividad de las teorías argumentativas, como en este caso la Nueva Retórica, en el análisis de textos publicitarios. La base retórica de este tipo de discurso así como sus fines persuasivos son garantía suficiente de la efectividad de esta disciplina en la base del análisis discursivo publicitario.



Esta visión de futuro que lleva a la publicidad a prometer cambiar el mundo y la vida de las personas con cada producto que anuncia es posible gracias a la conciencia de superación de la precariedad de la vida. Igual que Prometeo, la publicidad transmite constantemente un mensaje de inmortalidad y proyecta la mirada hacia nuevos horizontes. Ya en Esquilo, el Titán descubre cuál es el secreto para hacer que los hombres sigan adelante y se hagan eco de su mensaje liberador: “Evité a los humanos el ver ante sí un fatal fin [...]. Fundé en ellos ciegas esperanzas” (*Prometeo encadenado*, 1979: 79-80). Del mismo modo el discurso publicitario contribuye a crear esa constante sensación de potencialidad, de virtualidad, añadiendo a la argumentación el valor del cambio: se abre la promesa publicitaria hasta el punto de presentar mundos utópicos.

Pero el aspecto que más destaca en este anuncio, unido en muchos puntos con los temas anteriormente tratados, viene a relacionar el mito prometeico con una de las manifestaciones más significativas del siglo XX en lo que se refiere a la relación de Prometeo con el mundo moderno. En su *Prometeo en los infiernos*, Camus observa que el Titán está absolutamente presente en el mundo actual, aunque no se quiera oír su voz. Lo está en todos los ámbitos de un mundo donde la contradicción es la tónica dominante y en el que conviven los aparentemente irreconciliables campos de la técnica y el arte. La primera supone un desarrollo constante de los instrumentos del progreso, y provoca la voracidad de una *ciencia* que fagocita otros aspectos del hombre contemporáneo; la segunda atañe a la *belleza*, a la riqueza espiritual que el hombre consigue gracias al arte en sus distintas manifestaciones, parte irrenunciable de su ser pero más frecuentemente descuidada u olvidada. Es en este mundo donde entra Prometeo:

Prometeo es ese héroe que amó tanto a los hombres para darles al mismo tiempo el fuego de la libertad, las técnicas y las artes. Pero la humanidad hoy ya no necesita ni se preocupa más que por la técnica. La humanidad se rebela en sus máquinas en tanto que considera el arte y todo aquello que él supone como un obstáculo y un signo de servidumbre. En cambio lo que caracteriza a Prometeo es el hecho de que no puede separar la técnica del arte. Prometeo cree que al propio tiempo pueden liberarse los cuerpos y las almas. El hombre actual cree que es menester primero liberar el cuerpo aun cuando el espíritu tenga momentáneamente que morir, pero, ¿es que el espíritu puede morir momentáneamente? (Camus, 1986: 13-14).

Es esta dualidad, reivindicada por Prometeo, la que el hombre actual necesita recuperar. La evolución científico-tecnológica supone, para Camus, una relegación total o parcial de la parte espiritual del hombre. Podemos comprobar cómo en este anuncio el discurso publicitario, como si se tratase de un nuevo Prometeo, viene a recuperar esa segunda parte más espiritual. Y lo hace presentando un producto que procede exclusivamente del ámbito tecnológico. La publicidad prometeica sabe muy bien lo que necesita el hombre actual. Lo que le hace falta pero es fácil de alcanzar: el automóvil y la tecnología; y lo que necesita

pero ni posee ni sabe cómo conseguir: la recuperación espiritual, la extasiada contemplación de la belleza del arte, el alma que ha perdido en el proceso de desarrollo tecnológico, cegado por la máquina. Sale a relucir de nuevo el poder visionario de la publicidad, esa continua previsión que, como Prometeo, le permite adelantarse a la necesidad del hombre absorbido por el progreso y recuperar para él lo que había perdido. Esto hace de la marca una benefactora, cuyo carácter filantrópico nos recuerda tanto al Titán amigo de los hombres.

Al final, el logo de la marca aparece como un *deus ex machina* que, junto al eslogan, resuelve todos los conflictos que se plantean en el anuncio. La emoción recuperada y la humanidad que la máquina había relegado están aquí muy presentes. Esa emoción y esa humanidad se presentan gracias a una hipotiposis⁷ pues, ante nuestros mismos ojos, la máquina se transfigura en cuerpo y emoción. Es más, esa emoción que procede del latido y de la lágrima se transmite al espectador gracias a los diversos recursos: desde la música hasta la personificación de la máquina, pasando por la metáfora del coche como cuerpo. El anuncio implica un argumento pragmático: la tecnología es la causante de la emoción. Nos resultan, así, más claras estas palabras muy próximas al final del breve ensayo de Camus:

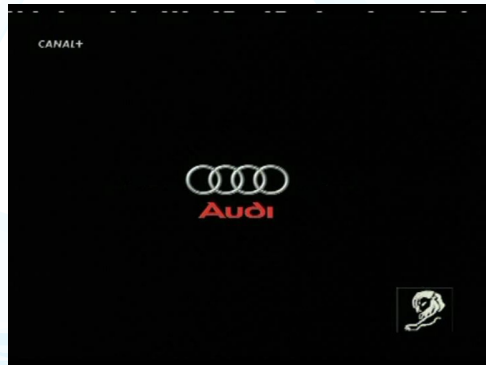
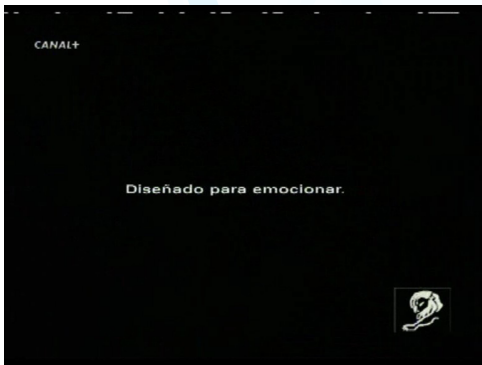
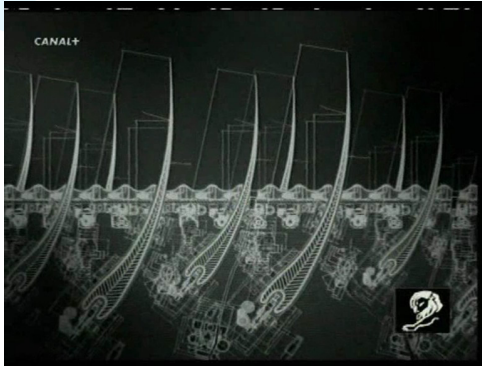
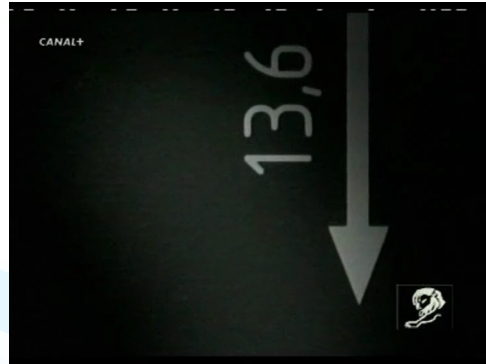
Si nosotros tenemos que vivir sin la belleza y sin la libertad que ella significa, el mito de Prometeo es uno de aquellos que siempre nos recordarán que cualquier mutilación del hombre no puede ser sino transitoria y que nada puede aprovechar el hombre si no es provechoso a todo su ser (1986: 17).

Camus confía en un Prometeo que mantenga su fe en el hombre y lo ayude a recuperarse de esta mutilación del alma. Hoy, aquí, ese mito se realiza en la publicidad. Una publicidad que ofrece todos los beneficios del Titán y que, a su vez, esconde la ferocidad del sistema libre de mercado bajo una piel de cordero tejida, en parte, con retazos de los mitos que en su continuo devenir tan sólo necesitan nuevas realidades en las que encarnarse:

Los mitos no tienen vida por sí mismos. Aguardan a que nosotros los encarnemos. Basta que un solo hombre en el mundo responda a su llamada para que nos ofrezcan su savia intacta. Tenemos que preservar este mito y hacer que su sueño no llegue a ser mortal, a fin de que sea posible la resurrección (Camus, 1986: 16-17).

La publicidad se adelanta, posee un papel visionario, emulando a Prometeo. Recupera lo perdido, ofrece al hombre lo que parece que ella misma ha contribuido a hacer desaparecer. La publicidad ha dejado de anunciar productos útiles para convertirse en un medio de recuperación emocional. Para ello se ha apoderado del mito, el más antiguo y más actual de todos los relatos humanos.

⁷ A propósito de la hipotiposis, Rodríguez Fontela señala que, además de su función como figura que consigue presentar las cosas tal como si pasasen ante nuestros ojos, “leva un engadido de iluminación derivada da actividade fantasmática, do entusiasmo e da modalización subxectiva” (2004:220). Este hecho refuerza el valor emocional del anuncio al aportar patetismo a la descripción y funciona, así, con valor argumental, potenciando el significado del eslogan.



BIBLIOGRAFÍA

- ADAM, Jean-Michel y Mark BONHOMME (2000): *La argumentación publicitaria. Retórica del elogio y la persuasión*, Madrid, Cátedra.
- BOCCACCIO, Giovanni (1983): *Genealogía de los dioses paganos*, eds. M. C. Álvarez y R. M. Iglesias, Madrid, Editora Nacional.
- BRUNEL, Pierre, Claude PICHOS ET André-Michel ROUSSEAU (1983): *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris, Armand Colin Éditeur.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1986): *La estatua de Prometeo*, ed. M. Rich, Kassel, Edition Reichenberger.
- CAMUS, Albert (1986): *El verano; Bodas*, Barcelona, Edhasa.
- CASTELLÓ, Enrique (2004): *La producción mediática de la realidad*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- DURAND, Gilbert (1993): *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Edición Antropos.
- ESOPPO (1998), *Fábulas de Esopo y Fedro*, Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- ESQUILO (1979), "Prometeo encadenado", *Prometeo: mito y tragedia*, ed. C. García Gual, Madrid, Peralta Ediciones.
- GIDE, André (1974), *Prometeo mal encadenado*, Barcelona, Editorial Fontana.
- GOETHE, Johann W. (1983), *Teatro selecto*, Madrid, Librería de la Viúda de Hernando.
- JÜNGER, Friedrich Georg (2006), *Los mitos griegos*, Barcelona, Herder.
- LÓPEZ SUÁREZ, Mercedes (2002), "Tecnos/mitos: el automóvil", *El mito, los mitos*, ed. C.



Alvar, Madrid, Edición Caballo Griego para la Poesía, pp. 103-116.

LÓPEZ VÁZQUEZ, Belén (2007), *Publicidad emocional*, Madrid, Editorial Trotta.

RODRÍGUEZ FONTELA, M^a Ángeles (2004), “Fundamentos de tipología discursiva”, *Elementos de crítica literaria*, ed. A. Casas, Vigo, Xerais, pp.207-263.

SPANG, Kart (1991), *Fundamentos de Retórica literaria y publicitaria*, Pamplona, Ediciones Universitarias de Navarra.

TROUSSON, Raymond (1976), *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*. Ginebra, Librairie Droz.

LA ÉTICA DEL ESPACIO EN *LA TIERRA SERÁ UN PARAÍSO*, DE JUAN EDUARDO ZÚÑIGA

Mario López González
Universidad Complutense de Madrid

Palabras clave: Franquismo, Espacio, Ética, Zúñiga, Exilio interior.

En 2003 un libro de cuentos ambientado en (y protagonizado por) el Madrid de la guerra civil gana el Premio de la Crítica. Por esas fechas, el Partido Socialista Obrero Español ultima su programa electoral de cara a las elecciones generales del 13 de marzo de 2004, en el que se incluye la creación, dentro del ámbito de un hipotético Ministerio de Cultura y Educación, de un Centro Estatal de Documentación e Investigación Histórica sobre la Guerra Civil y el Franquismo; este proyecto sería ampliado hasta la promulgación, en 2007, de la llamada Ley de Memoria Histórica. Más allá de la mera coincidencia cronológica y de la interrelación entre política y mercado editorial (cuyo análisis excede el propósito del presente ensayo), lo cierto es que en los últimos años el interés por la historia reciente de España ha aumentado en instancias académicas e institucionales: la rápida adaptación del país al ritmo político y económico de los estados desarrollados iba dejando unos frutos demasiado ansiados como para arriesgarse a mirar atrás y que se convirtiesen en estatuas de sal. Entrado el nuevo siglo, la situación era ya lo suficientemente estable como para abordar tan necesaria empresa.

Tal coyuntura histórica fue lo que permitió que *Capital de la gloria* obtuviera el Premio de la Crítica. Sólo así se explica, por un lado, que se premiara a un libro de cuentos (un género generalmente despreciado, considerado por muchos como campo de entrenamiento de novelistas) con tan ilustre galardón; por otro, que se premiara la obra no de un nuevo y prometedor nuevo narrador, sino de un autor octogenario apreciado únicamente en reducidos ambientes literarios, Juan Eduardo Zúñiga, y no como reconocimiento a toda una carrera literaria, sino por una sola obra. Sólo la pertinencia temporal hizo que *Capital de la gloria* consiguiera lo que habría resultado impensable para las otras dos colecciones de cuentos que conforman la trilogía del Madrid de la guerra y la primera posguerra. A la idoneidad del momento se suma el tratamiento no partidista que Zúñiga hace del tema (Longares,



2003: 36): “Me propuse describir la guerra civil, no sus enfrentamientos armados sino la vida diaria”, declara acerca de *Largo Noviembre de Madrid*, la primera colección de la citada trilogía, propósito que continuaría en las otras dos. En efecto, el problema que aborda Zúñiga “no es el meramente ideológico, sino el de la crisis de las conciencias en una situación límite” (Núñez, 1980: 12).

Esa “situación límite” anula el costumbrismo y sitúa la obra de Zúñiga, por el contrario, en el terreno de la ética. Las páginas que siguen son un análisis de la dimensión ética de la memoria en *La tierra será un paraíso* y de la importancia que el espacio cumple en ella. He escogido esta colección de cuentos, la segunda de la mencionada trilogía, porque está ambientada no en el Madrid de la guerra civil, sino en su inmediata posguerra: el ambiente sigue siendo de excepcionalidad, pero sin carácter extremo (la destrucción, el asedio, los valores positivos asimismo extremos que brotan para contrarrestar a aquellos), y quizá por ello ha merecido tan escasa atención. En cuanto al papel del espacio, he creído que era importante un estudio específico del tema, teniendo en cuenta, por un lado, que en ella se habla de la reconfiguración espacial de la ciudad tras la destrucción originada en el asedio de la capital; y, por otro, que la ciudad es el auténtico protagonista colectivo de la obra, una ciudad-signo que se configura como una “geografía moral” (Gómez Redondo, 1995: 234).

Llegados a este punto, creo necesario realizar una precisión terminológica: para los propósitos de este trabajo, distinguiré *moral* de *ética*: “la ética se distingue de la moral, en principio, por no atenerse a una imagen de hombre determinada, aceptada como ideal por un grupo concreto [...] el tránsito de la moral a la ética implica un cambio de *nivel reflexivo*” (Cortina, 2007: 30). Esto es, la moral es prescriptiva, normativa, dice lo que está bien y lo que está mal; por su parte, la ética se sitúa en un plano exterior y analiza la moral, haciendo uso de la razón: “la moral es, antes que nada, cuestión de consultar a la razón” (Rachels, 2007: 33). He calificado de “ética” la postura de Zúñiga porque, como ya he señalado, no toma partido por ninguna ideología:

ni una sola vez, a lo largo de sus páginas, se explicita la menor alusión política, el más mínimo alegato por unos o contra otros [...] Decir que en estas páginas sólo se habla de los vencidos republicanos sería simplificar mucho, los vencidos son todos, el país entero” (Naval, 1990: 21).

Así pues, Zúñiga se sitúa al margen y se coloca en el plano del observador reflexivo¹.

¹ Tal decisión, tal independencia, la misma que ahora le ha devuelto a las librerías, envió al ostracismo editorial a Zúñiga, cuando, siendo afín, por edad e intereses, a los autores de la llamada generación social-realista, Carlos Barral rechazó en 1962 su novela *El coral y las aguas* por ser, a su juicio, estilísticamente inapropiada para los propósitos políticos de tal generación: “dado el predominio del realismo directo de entonces, el libro no fue entendido y creo que hasta se recibió con recelo” (Longares, 39). Zúñiga no volvió a publicar creación literaria hasta *Largo Noviembre de Madrid*, en 1980.

Esa reflexión no la realiza o, mejor, no la plasma literariamente sino hasta muchos años después de que lo observado haya tenido lugar; es decir, Zúñiga reflexiona sobre la *memoria* que tiene de esos hechos, esas sensaciones, esas vivencias: “La Literatura ayuda a hacer memoria, a fin de entender cómo fueron o cómo pudieron ser quienes no dejaron apenas rastro” (López de la Vieja, 2003: 15). El autor nos habla del día a día de los que perdieron la guerra y se perdieron en ella precisamente porque fueron silenciados, bien activamente bien por silenciamiento; al recuperarlos, esas cotidianidades no se nos presentan como mejores o peores: no está en el ánimo de Zúñiga el plantear la vida diaria como un acto de resistencia creativa, como sugirió Michel de Certeau; simplemente nos ofrece un cuadro más completo de la realidad para que sea el propio lector quien realice juicios, si quisiera. En ese afán diríase arqueológico² que es no la expresión de la memoria sino la narración de la “gestión de la memoria” (Beltrán, 2000: 374), en esa preocupación por dar voz a quien no la tiene, reside en última instancia el aspecto ético de Zúñiga, por cuanto no se pone del lado de nadie, sino que colabora a establecer las bases para un nuevo juicio moral, más completo y, por tanto, más justo.

La batalla contra el olvido se presenta, así, como el eje articulador no sólo de la colección de cuentos, sino de la trilogía entera: así comienza *Noviembre, la madre, 1936*, primer relato de *Largo noviembre de Madrid*:

Pasarán unos años y olvidaremos todo; se borrarán los embudos de las explosiones, se pavimentarán las calles levantadas, se alzarán casas que fueron destruidas. Cuanto vivimos parecerá un sueño y nos extrañará los pocos recuerdos que guardamos; acaso las fatigas del hambre, el sordo tambor de los bombardeos, los parapetos de adoquines cerrando las calles solitarias... (Zúñiga, 2007: 103)³.

Y así lo hace *La dignidad, los papeles, el olvido, de La tierra...*:

Pasarán unos años y lo olvidarás todo, te quedará vacía la cabeza, no recordarás nada de estos meses tan negros, pero te librarás de ellos no porque tú lo quieras; poco a poco perderás lo sabido, un día no te acordarás de una fecha, otro, del nombre de una aldea o de una carretera por la que huías como un lobo y te parecerá que te has librado de ellos (p. 334).

En ambos casos se predice el olvido, que se anuncia involuntario, como involuntaria es la cicatrización de heridas; esto es, olvidar es un remedio terapéutico frente al dolor que supone la recreación de un dolor pasado, su permanente traslación al presente por medio del recuerdo. Sin embargo, el paso del tiempo ya ha demostrado que el olvido no cura heridas, sólo alivia el dolor, y la herida mal cicatrizada se malforma en rencor, el previsible rencor de los humillados y ofendidos que se remonta a oscuros momentos de un pasado cada vez más lejano:

² “la filosofía podría llamarse también arqueología o, mejor, tratado de la *arkhé* o principio” (López Aranguren, 2006: 15).

³ A partir de este punto, cuando cite algún fragmento de la trilogía, lo haré desde esta edición.



Este rencor no nace en mí, me viene de mis abuelos, que pasaron sus años recogiendo basura, o sopla de más atrás, de gente encadenada y azotada, de hambres y profundas heridas y humillaciones que se asoman a mis ojos cuando me encolerizo y en mi voz, cuando discuto, se reconoce el sufrimiento de otros que yo hago mío para lanzarlo contra los que odio de esta maldita sociedad de triunfadores, orgullosos de su derecho a todo, de su riqueza y la impunidad de sus decisiones (p. 350).

Para extinguir ese rencor Zúñiga propone un ejercicio de memoria: el rencor sobrevive agazapado bajo el olvido, y sólo abordando de nuevo las circunstancias que lo generaron es posible derrotarlo. Por eso Zúñiga siguió indagando en la historia de España, en busca de la raíz de los problemas contemporáneos, llegando, en *Flores de Plomo* (1999), hasta Larra y ciertos románticos, claves en el devenir histórico posterior: “el interés de Zúñiga se ha decantado por una serie de escritores románticos (Iván Turguéniev, Iván Vásov, Peiu Yávorov, Antero de Quental, Mariano José de Larra...) a los que ha dedicado traducciones y estudios” (Escrig Aparicio, 2003: 23). Sin embargo, en ese camino hacia atrás Zúñiga se detiene especialmente en el momento y lugar que ahora nos ocupan, porque explican de manera directa el presente y porque emocionalmente el asedio de Madrid durante la guerra civil y la represión de los primeros años de la posguerra marcaron la totalidad de su juventud (nació en 1919): Zúñiga narra la destrucción de su idilio.

Precisamente, Beltrán (2000: 360) denomina “estética del idilio” a la que impregna la trilogía de la guerra civil, “la estética de los valores de la tierra natal y de la familia”. Es decir, es una po-ética del espacio. Volveremos sobre esto más adelante. Antes, creo conveniente señalar el riesgo que Zúñiga asumió al volver su mirada al marco de su juventud: el idilio (la casa) es un espacio amado, ensalzado (Bachelard, 2005: 28), cuya destrucción deja al hombre como un ser disperso (Bachelard, 2005: 37). En estas circunstancias, la memoria, carente de referentes materiales, ha de hacer un uso especialmente importante de la imaginación creadora. Esto, que en principio no tendría que resultar problemático, pues es precisamente lo que distingue –al menos, *a priori*– a la literatura del periodismo, podría desvirtuar la función cognitiva que he comentado si está impregnado de un fuerte componente emocional. Creo, no obstante, que Zúñiga pasa la prueba con éxito: por un lado, no cae en un fácil costumbrismo sentimental y pintoresco; por otro, no utiliza el texto como arma política.

La destrucción de este idilio no se produce únicamente en la guerra civil, sino también en la primera posguerra, porque en ella se generan las nuevas pautas vitales que van a marcar las décadas siguientes. Las nuevas normas morales vienen de la mano de la nueva reconfiguración espacial. No en vano, la palabra “ética” procede del vocablo ἦθος (*êthos*), que en su sentido primero y más antiguo significaba “residencia”, “morada”, “lugar donde se habita”; a partir de ese significado, se adhirió el de “modo de ser” o “carácter”, impreso

en el alma por hábito (López Aranguren, 2006: 21-22). En otras palabras: la casa, el hogar, la patria, es el lugar en el que, a fuerza de repetir actos, se construye un hábito que es a la vez carácter (esencia) y fuente de futuras acciones (norma, moral). El espacio posee, pues, un valor ético indudable, y resulta especialmente iluminador reflexionar, como Zúñiga lo hace, sobre las normas y los valores que se van conformando en la creación de un espacio nuevo, como es el Madrid de la posguerra.

La novedad en el entramado urbanístico madrileño reside no en el centro histórico de la ciudad, sino en los arrabales, en las afueras de la ciudad de principios de siglo que fue escenario en ocasiones de batallas durante el asedio y donde se van a construir barrios nuevos o reconstruir barrios devastados, o anexionar pueblos cercanos; van a ser habitados por quienes no pueden vivir en el centro, por haber perdido propiedades o estatus social; es decir, por quienes han perdido la guerra (insisto una vez más en la ausencia de connotación política en el término “perdedores de la guerra”). Es precisamente ahí a donde va a dirigir su mirada Zúñiga, a los barrios de Vallecas, de La Elipa, Usera... A la “planicie estéril del sur de Madrid” (p. 261), y también al este. En definitiva, en las zonas de menor valor, en los terrenos más inútiles, donde son enviados los desahuciados de la sociedad: “lo que antes eran terrenos baldíos o vertederos” (p. 276), “aquel amontonamiento de casas en áridas llanuras con vertederos secos bajo un sol de plomo”. La analogía entre la valoración del suelo y la estima que le merecen a las autoridades del régimen franquista determinadas personas no puede ser más demoledora: amontonamiento, árido, estéril, vertedero.

Esa ordenación urbanística que nació en los primeros años de posguerra aún pervive: muchas de esas zonas siguen siendo hoy día aún fronteras entre la ciudad y el campo; otras lo son entre la ciudad y sus herederas, construidas a partir de los flujos migratorios de los años sesenta: barrios como Orcasitas, la Colonia de Los Ángeles y pueblos como Coslada, San Fernando de Henares en el este, o Getafe, Leganés y Parla en el sur, a punto de ser absorbidos por la gran urbe; Vallecas sigue creciendo hoy día con un nuevo Plan de Ampliación Urbanística (P.A.U.). Por el contrario, el norte y el oeste han quedado para las más pudientes zonas residenciales de Mirasierra, Las Rozas, Majadahonda, Pozuelo de Alarcón o, más recientemente, Montecarmelo y Sanchinarro.

Muy significativamente, estas zonas se comunicaban razonablemente bien con el centro, pero entre sí era complicado el transporte, respondiendo a una concepción centrípeta; así, por ejemplo, la comunicación entre los contiguos barrios de La Elipa, Moratalaz y Vallecas casi exige pasar por el centro, una situación que en buena medida continúa hoy en día. Es esta una manera de aislar a la población que allí vivía, o de subordinarla al centro, donde residían las clases dominantes⁴. Esta decisión responde al temor del régimen de que estos

4 De un modo similar a como se organizó, casi al mismo tiempo (años cuarenta), el crecimiento urbanís-



barrios se constituyesen en núcleos de resistencia, como de hecho se pretendió desde la oposición en el exilio; así lo reflejan dos de los siete cuentos de la colección: en *Sueños después de la derrota* el enlace dice que “los suburbios son la cantera de donde saldrán los mejores luchadores del pueblo, donde se está formando una juventud que será vanguardia de la clase obrera” (p. 332); también en *La dignidad, los papeles, el olvido*: “estaban las casitas de un solo piso en calles sin pavimentar habitadas por familias en lucha con la suerte y en aquel escenario a él le pareció que se tramaba un acto político muy serio” (p. 341).

En ocasiones, el enclave de los suburbios, antiguos frentes de batalla, traen a la memoria el dolor de la guerra y de la derrota:

una mañana anduvo por Carabanchel y se perdió por las calles pueblerinas y salió a unos amplios descampados y se fijó en unos surcos que se alejaban y comprendió que eran los restos de antiguas trincheras cuya hondonada iba desapareciendo con el tiempo, las lluvias y la labor del viento y en sus bordes, en lugar de sacos terreros, habían crecido hierbas y su hendidura le recordaba la cicatriz del brazo y súbitamente se precipitaron los recuerdos (p. 342).

A veces, incluso, la guerra daba sus últimos coletazos en los arrabales: “todas las noches en las tapias del cementerio, en el lado del barrio de La Elipa, se fusilaba a muchas personas” (p. 305). Una presencia constante que recordaba lo que podía ocurrir si a alguien se le ocurría rebelarse.

Sin embargo, la mayoría de las veces Zúñiga presenta a los suburbios como zonas donde por fin, tras una larga jornada de trabajo duro y vejaciones, se alcanzaba la paz. Los derrotados habían hecho su hogar en esas zonas repudiadas, despreciadas por la clase dominante: “ha de viajar en ‘metro’ y luego pasar por muchas calles, alejarse de sitios habitados para llegar a lo que él llama su casa: habitación vacía, con una yacija y botella vacías y una maleta igualmente vacía porque él pertenece al vacío en el que duermen muchos en habitaciones realquiladas” (p. 320). Allí alcanzaban su pequeña ración diaria de pequeña felicidad: el “espacio sosegado, limpio, tibio y aislado como esfera de cristal en un mar de confusión y errores” (p. 292); “cuando se sentía entre cuatro paredes y nada le recordaba su vida de hombre, se calmaba su desasosiego y conquistaba la serenidad” (p. 342). Si bien es cierto, como apunta Bachelard (2005: 58), que a las casas de las grandes urbes les falta la cosmicidad que sí tienen las casas de campo y de pueblo, y que por ello la vida íntima huye por todas partes, también lo es que esa intimidad, cuando es pequeña y frágil, es sencillo depositarla en habitáculos poco favorables.

Frente a la amenaza del exterior –“la calle estaba tensa, tendida de una red de peligro” (pp. 338-339)–, la casa es el descanso del cuerpo y el refugio frente al miedo: “en la casa

tico de una mega-urbe como Los Angeles, en Estados Unidos, en la que entre los guetos raciales (chicanos, negros) no era posible la comunicación directa, situando estratégicamente los barrios de clase media entre ellos, y entre ellos y las urbanizaciones de lujo, a modo de “cortafuegos”, ante posibles revueltas.

pacífica y preservada ahora de temores, llena de leves ruidos familiares y de palabras simples, en la atmósfera confiada de estar todos reunidos” (p. 336). La casa es el lugar donde aprender la vida: “se acostumbró a razonar en un húmedo y caluroso taller de pintura” (p. 323)⁵. Es, en definitiva, sinónimo de la misma vida: “la tarea de vivir, que no es sino construir un palacio magnífico” (p. 302). Esa protección no es sólo física frente a las injerencias del exterior hostil y agresivo, no es sólo una colección de muros alejados del mundo y que alejan aún más del mundo a quien cobijan; es también, y sobre todo, el único lugar donde el individuo puede volverse hacia sí, ser sincero, pensar, soñar: “la casa permite soñar en paz” (Bachelard, 2005: 36); fuera son limpiabotas, cerilleros o sirvientas, pero en casa, en ese cuartucho realquilado de los polvorientos arrabales, pueden recordar lo que fueron, soñar lo que quisieran ser. La casa es el refugio contra la desesperanza y la desesperación. Si la calle es la cárcel del cuerpo, la casa es el refugio del espíritu.

Precisamente por su condición de cobijo de los sueños, en las casas de Zúñiga no hay apenas mención de muebles o de objetos decorativos, pero sí una importante presencia de los llamados espacios liminares, esto es, puertas, ventanas y balcones. Bachelard habla del hombre como un ser “entreabierto” (2005: 261), en el que cabe la duda, la posibilidad; es, por tanto, un ser con capacidad de elección y, por ello, intrínsecamente moral: “el hombre es constitutivamente moral porque es constitutivamente libre, tiene por fuerza que hacerse (suficiente o deficientemente) su propia vida” (López Aranguren, 2006: 30). Las ventanas son, primeramente, un elemento tranquilizador cuando el mundo interior de la casa/alma no encuentra sosiego:

como otros tantos hombres, que se asomaban a las ventanas, sudorosos, buscando un alivio no sabían bien si del calor tórrido o acaso de un dolor sutil en el fondo de sus intranquilidades, y esperaban, respirando en la oscuridad, distrayéndose con la luz de un balcón enfrente (340).

La ventana es también “estimulante” (p. 338), un lugar por donde entra “un soplo de aire caliente con los olores del campo bajo el sol” (p. 337), esto es, por donde entraba el aire limpio, puro, no el viciado de la ciudad; por las ventanas, por los balcones, entra una tentadora seducción: “por encima del alero del tejado, el cielo ardía con sus torrentes de arbol en los que Lorenzo miraba como un único horizonte en aquel momento angustioso para tener la sensación de libertad” (p. 309). Libertad. Entonces, es imposible no volver la vista hacia el otro lado de la habitación y encontrar “una puerta entreabierta que le invitaba a la huida” (p. 310).

⁵ La referencia al taller de pintura no es gratuita: en los años cincuenta, Zúñiga llegó a estudiar Bellas Artes, sintiéndose especialmente atraído por la pintura, y asistió a las clases de dibujo del Círculo. De esa época “conservo el recuerdo de amigos pintores [...] Eran algunos de los pintores que formaron la segunda Escuela de Vallecas, como Núñez Castelo o Gregorio del Olmo, con los que íbamos a recorrer los campos de esa zona para captar los colores del paisaje austero que rodeaba Madrid” (Longares, 2003: 37-38).



El exilio es la gran decisión a la que se enfrentan los personajes de *La tierra será un paraíso*. Lo extranjero atrae y da miedo al mismo tiempo; provoca envidia y un (re) surgimiento del amor patrio. En dos cuentos el tema de lo extranjero es, incluso, axial. En el que abre el libro, *Las ilusiones: el Cerro de las Balas*, el doctor Dimov pone en marcha un grupo de búsqueda de Stoiánov, médico de las Brigadas Internacionales, para sacarle del país. En el relato central, *Camino del Tíbet*, un grupo de amigos, gente que alcanzó un nivel cultural e intelectual considerable antes de la guerra y ahora relegados a labores mundanas, se reúnen en un cuarto de las afueras para mantener “largas conversaciones que se trenzaban acerca de creencias, de países remotos, costumbres orientales, poderes de la mente superior, prácticas adivinatorias y experiencias sobrenaturales” (pp. 293-294). En ninguno de los dos casos los personajes españoles salen del país; ni siquiera lo intentan: en el primero ayudan a escapar a un extranjero, y en esos afanes se les presenta la huida en forma de tentación; en el segundo, la misma lejanía de los lugares soñados (Tíbet, India, Persia) hace implanteable la salida.

En ambos casos, es Oriente (europeo o asiático) y no Occidente, el destino que se plantea. Es cierto que escapar a destinos europeos era demasiado arriesgado en plena Segunda Guerra Mundial; pero entonces, ¿por qué no plantear una huida a América, como hicieron muchos de los exiliados? Creo ver una triple respuesta: primeramente, entiendo que hay un rechazo desencantado de Occidente, que permitió que ocurriese la guerra civil y que luego se auto-destruyó en la Segunda Guerra Mundial; segundo, creo posible que en el rechazo a América (México, Argentina, Estados Unidos) vaya implícito un rechazo a quienes se exiliaron en tales países: el hecho de que todos los personajes desechen la opción del exilio (tras habérselo planteado y, en algunos casos, incluso habiendo dispuesto de la posibilidad real) así me lo explica; y, sobre todo, considero que la predilección de Zúñiga por lo eslavo es decisiva: desde joven aprende de forma autodidacta varias lenguas eslavas, llegando a escribir libros de historia de Rumanía y Bulgaria, a publicar dos libros de filología sobre autores rusos (*Los imposibles afectos de Iván Turguéniev* y *El anillo de Pushkin*) y a traducir a escritores rusos, búlgaros, rumanos, casi desconocidos en España (Prados, 2007: 50-51).

Uno de estos escritores, Dimiter Dimov, es personaje en el citado cuento *Las ilusiones*. En la vida real fue amigo de Zúñiga, quien considera que “es hoy en Bulgaria uno de los grandes novelistas del siglo XX. Era biólogo y vino a España a especializarse en el Instituto Ramón y Cajal, su amistad fue para mí muy valiosa porque encontré un pensamiento europeo, racionalista y muy encariñado con España” (Longares, 2003: 38). Precisamente una nueva forma de pensamiento es lo que busca Zúñiga en el Este. Habla de “un país

ideal: Adyar, en la India de los brahmanes” (p. 307), pero también de Sofía, capital de Bulgaria y “sabiduría”, en griego,

una ciudad salpicada de lluvias, rodeada de aires puros, húmedos, que venían de montañas próximas [...] amplios parques, calles tranquilas, tejados de zinc, unas veces cubiertos de nieve, otras veces brillantes de lluvia (p. 266) ... No se refería a una capital bella, donde la riqueza de la arquitectura motivara en quien la recorría una admiración imborrable, sino a una ciudad pequeña, con casas rodeadas de jardines, y largas nevadas invernales, suburbios de humildes casitas donde habitaban gentes diversas, con varias formas de combatir el hambre, en intenso trabajo por ganarse la supervivencia (p. 270).

Zúñiga dibuja una ciudad “vivable”, plácida y acogedora, todo lo contrario de la imagen que ofrece de España:

todo lo que caracterizaba entonces a nuestra patria –los impunes negocios, los fusilamientos, las venganzas, el mercado negro, la imposición de creencias anticuadas [...] nos preguntábamos qué gran enemigo tendría dentro España para que miles de hombres hubieran huido de ella y nosotros soñaríamos con otros países, lejanos o no, pero siempre al otro lado de la frontera, tan cerrada y tan deseada, de tan difícil acceso, defendida por una cadena de montañas, desfiladeros, precipicios (pp. 269-270).

Una España a la que personifica en la figura de una gitana:

La gitana a pesar de las mejillas demacradas, quizá con señal de algún golpe, recorría con la mirada la taberna, midiendo a todos con la dignidad de quien sabe que no será fácilmente vencida [...] compararla con un país sometido que conserva reservas de dignidad, de altanería y oculto vigor, como una tierra agotada que aún puede dar cosecha (p. 267).

Zúñiga rechaza el exilio porque ama a esa mujer que es su país y no se ve capaz de abandonarla. Y es precisamente en esos momentos de derrota cuando con más fervor experimenta ese afecto: “jamás le había arrastrado un amor exaltado como aquél en la inminencia del hundimiento” (p. 344). Consciente de la imposibilidad de que las heridas que sufría el país no se restañarían en un plazo breve, y también de la imposibilidad de abandonarlo hasta que la situación fuera más favorable, Zúñiga manda a sus personajes a esperar en el desván de esa gran casa que es España, allá donde van los trastos viejos, los poetas y los locos: acuden a despejar la mente a las alturas del Cerro de las Balas, del cementerio en el alto de una loma desnuda, del viaducto (donde no se suicidan, sino que piensan, se relajan y regresan a la lucha)... Esas son las alturas visitadas; pero también hay alturas soñadas, colgadas de la pared como imágenes religiosas:

los paisajes de alta montaña, les gustaba detener allí la mirada y reconocer aquellas cimas del Himalaya a la vez que intuían que la liberación de las angustias cotidianas la lograrían si viviesen allí donde planea el espíritu con su vuelo de halcón en la transparente y fría atmósfera de las cumbres nevadas que hace traslúcidas las lejanías sobre las nieblas de los ríos, las selvas, las dolientes vidas humanas (299).



También sueñan “con la ciudad de las mil torres, de ventanas rutilantes como estrellas” (p. 274): la torre, símbolo de elevación por encima de la norma social, de comunicación entre la tierra y el cielo, de transformación en algo superior (Cirlot, 2000: 387). Quizá los personajes de la *La tierra...* se retiran a meditar y a esperar tiempos mejores en las alturas, o quizá simplemente miran tan arriba en su tiempo libre para compensar su mirada hundida en horario laboral:

su cabeza se inclina hacia el suelo, en aparente actitud resignada, y parece humillado por la curva pronunciada de su espalda (pp. 322-323).

estar plantado ante el edificio de Correos, ligeramente inclinado hacia adelante no por el peso de la caja plana colgada del cuello, donde llevaba caramelos, cerillas, papel de fumar y otras baratijas, pues no podía pesar más que el equipo de soldado o una taladradora, sino por una instintiva actitud que tomaba para anular la presencia gris de su persona (p. 348).

“La tierra será un paraíso”, promete el himno obrero por excelencia, *La Internacional*, en su versión socialista, coincidiendo con el título del libro que nos ha ocupado. La tentación de interpretarlo en clave política es fuerte, pero numerosas pruebas nos indican que no sería correcto: por un lado, no sólo es que Zúñiga no haya participado nunca en actividades políticas, sino que ni siquiera se ajustó a los dictámenes estéticos de quienes se arrogaron el estandarte de la oposición intelectual al régimen franquista; por otro, los personajes del libro son los derrotados *por* la guerra, no *en* la guerra; además, ninguno plantea una acción revolucionaria, ni tan sólo se le ocurre protestar o injuriar a nadie. Esta es la primera victoria ética de Zúñiga: despojar a una frase que expresa un sueño, un deseo, una esperanza, de los ropajes políticos partidistas que se le adhirieron. La segunda consiste, en mi opinión, en la reivindicación, rescatándola del olvido, de una actitud, la de la resistencia pasiva, la de quienes se quedaron en el país pudiendo haberse marchado; una actitud que fue primero humillada y después despreciada y tenida por pusilánime y cobarde. Zúñiga, autor “secreto”, “de culto”, minoritario, se erige así en voz de la mayoría silenciosa.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, Gaston (2005): *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2000): “Las estéticas de Juan Eduardo Zúñiga”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 25, pp. 357-388.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2007): *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- CORTINA, Adela (2007): *Ética mínima. Introducción a la filosofía práctica*, Madrid, Tecnos.
- ESCRIG APARICIO, José Antonio (2003): “Una lectura romántica”, *Quimera*, 227, pp. 22-26.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1995): *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, Madrid, Edad.
- LONGARES, Manuel (2003): “Una charla con Juan Eduardo Zúñiga”, *Quimera*, 227, pp. 36-40.
- LÓPEZ ARANGUREN, José Luis (2006): *Ética*, Madrid, Alianza.
- LÓPEZ DE LA VIEJA, María Teresa (2003): *Ética y literatura*, Madrid, Tecnos.
- NAVAL, Eduardo (1990): “*La tierra será un paraíso*, de Juan Eduardo Zúñiga”, *Ínsula*, 517, p. 21.
- NÚÑEZ, Antonio (1980): “Encuentro con Juan Eduardo Zúñiga”, *Ínsula*, 406, p. 12.
- PARTIDO SOCIALISTA OBRERO ESPAÑOL. “Programa electoral del PSOE para las Elecciones Generales de 2004”, en *PSOE Soria*, consultado el 10 de Febrero de 2008, <http://www.psoesoria.org/archivos/programaelectoralpsoe2004.pdf>
- PRADOS, Israel (2007): Introducción a *Largo noviembre de Madrid. La tierra será un paraíso. Capital de la gloria*, de Juan Eduardo Zúñiga, Madrid, Cátedra, pp. 11-92.
- RACHELS, James (2007): *Introducción a la filosofía moral*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ZÚÑIGA, Juan Eduardo (2007): *Largo noviembre de Madrid. La tierra será un paraíso. Capital de la gloria*, ed. I. Prados, Madrid, Cátedra.



¿SAINETE O REALIDAD? EL REALISMO EN EL TEATRO ESPAÑOL DE POSGUERRA

M^a Paz Cornejo Ibares
Universidad de Alcalá

Palabras clave: Sainete, Franquismo, Antonio Buero Vallejo, Generación realista.

1.- Introducción

Si acudimos a todas las historias de la literatura del teatro español de posguerra, estas se muestran unánimes a la hora de señalar el estreno de *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo como uno de los momentos claves de la renovación teatral. Hasta ese momento, por el paupérrimo panorama del teatro español de posguerra, deambulan los tipificados personajes del sainete y los refinados burgueses de la alta comedia. Conceptos como buen tono o carpintería teatral eran aceptados como sinónimos de buen teatro. Se sucedían los estrenos de comedias convencionales y anodinas que no hacían sino perpetuar modelos más que conocidos por el público, modelos que poco o nada tenían que ver con la realidad de la España de posguerra.

Historia de una escalera es considerada el punto de partida de la irrupción del realismo, y por lo tanto, modelo para los autores de la siguiente generación, la generación realista a la que pertenecen Lauro Olmo, José Martín Recuerda, José María Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz, Ricardo Rodríguez Buded, entre otros. La obra de Buero establecía un nuevo modelo. Su recepción y su rápida asimilación jugaron un papel fundamental en el desarrollo de los distintos “realismos” que fueron apareciendo: “social”, “ibero”, “expresionista”, “poético”, adjetivos que en muchos casos parecen distanciarse de una descripción mimética de la realidad para explorar otros campos expresivos. Por otra parte, desde un principio se reconoció la sintonía de Buero Vallejo con autores americanos como O’Neill, Tennessee Williams o Arthur Miller y también con el cine neorrealista italiano. Sin embargo, la crítica oficial relaciona su obra directamente con el sainete¹, negándole, en cierta manera, su apego a la realidad para situarla dentro de una de las más antiguas convenciones del teatro español. Esta denominación neutraliza el carácter crítico de la obra puesto que al convertirla en una actualización de los personajes y conflictos del sainete se anula su capacidad referencial concreta en relación con los problemas sociales específicos de la España de posguerra. La abstracción de personajes y sus conflictos confiere un carácter universal, repetitivo y convencional, lo que permitía una recepción menos problemática de la obra de Buero.

¹ Esta argumentación es defendida por, por poner un ejemplo, Alfredo Marquerie.

2.- Caracterización del sainete

El sainete tiene un recorrido histórico que hunde sus raíces en el siglo XVII en autores como Lope de Rueda o Quiñones de Benavente. En la segunda mitad del siglo XVIII reelaboraron el género Ramón de la Cruz y Juan Ignacio González de Castillo. A finales del siglo XIX y principios del XX, se convirtió en un elemento habitual del popular teatro por horas, como una de las formas más exitosas de lo que se denominó el *género chico*². En esta época, los hermanos Quintero fueron unos expertos en los cuadros de costumbres andaluzas. Carlos Arniches se convirtió en el maestro del género y algunos de sus títulos como *El santo de la Isidra* (1898) o *La fiesta de san Antón* (1898) se consideran paradigmáticos.

Sin duda, una de las características fundamentales del género no era otra que la comicidad, el humor y lo ridículo. El recurso más empleado para provocar dicho efecto era el manejo de los recursos cómicos del lenguaje coloquial. El verdadero éxito de estas obras residía en crear unos diálogos cómicos gracias a los cuales los actores pudieran explotar todos sus recursos interpretativos. No interesa tanto la veracidad de este lenguaje como su función para provocar la carcajada en el espectador. Es un catálogo de vulgarismos y regionalismos difíciles de tipificar como un habla real o propia de una región. En el caso del habla del chulo, típico de los sainetes madrileños de Arniches, ya Manuel Seco (1970) estableció cómo el autor había inventado un habla de Madrid que después los propios madrileños imitaban, produciéndose una retroalimentación³.

El segundo aspecto es la música, que juega un papel fundamental. La obra se dividía en hablados y cantables, muchas veces estos últimos claves para el éxito. De hecho, la crítica musical es la que más se ha interesado en este tipo de composiciones y sus músicos han adquirido una importante relevancia con nombres como Chueca, Chapí, Bretón, Valverde, por poner algunos ejemplos.

Una característica que condiciona al género es la brevedad. Son obras en un acto que necesariamente han de recurrir a argumentos esquemáticos, personajes tipo, y una ambientación tópica, por lo que se prescinde de cualquier desarrollo escenográfico. En cuanto a su intención ideológica apuestan por la sátira de costumbres pero se mantienen dentro de unos márgenes conservadores, adoptando una visión positiva, un final feliz. El optimismo es un rasgo fundamental.

Los autores se interesan por el costumbrismo y el ruralismo, por lo que características de sus obras son el tipismo, lo singular, el color local, lo folclórico, pero también lo permanente, lo tradicional, lo que ha sobrevivido intacto, el alma del pueblo. Más que pintar la realidad tal y como era, se trataba de configurar un madrileñismo o un andalucismo que funcionara como resorte cómico, exagerando su singularidad a la vez

2 El sainete lo podemos situar como una más de las formulaciones que componían el género chico. Entre ellas cabe citar la zarzuela en un acto o zarzuelilla, sainete lírico, revista, paso de comedia, pasillo, opereta, monólogo, propósito, juguete cómico, entremés lírico, humorada, ópera bufa, género ínfimo, comedia en un acto, farsa en un acto, pantomima, teatro de títeres (Huerta Calvo, 1992: 286). Si bien tanta variedad onomástica no siempre responde a una pertinente variación (muchas veces se trata de denominaciones con afán comercial), lo cierto es que muchas de estas composiciones comparten un gusto por lo popular y lo humorístico.

3 Este fenómeno no nos ha de resultar extraño si analizamos como estos mismos mecanismos de retroalimentación se producen con las series televisivas o los humoristas de moda en nuestros días.



que se pudieran identificar rasgos más o menos característicos de esas localizaciones particulares. Si bien se utilizan algunos modelos de la tradición del teatro clásico como el gracioso, asistimos a un verdadero catálogo de tipos populares: el chulo, el señorito, el soldado, el rata, el viejo verde, la chula, la prostituta, la vieja; sin olvidar los oficios tradicionales: el paragüero, el botonero, el sereno, el aguador, el guarda municipal, el organillero, la florista, la cigarrera, la lavandera, la modistilla⁴. En su mayoría se trata de personajes de baja extracción social. Tanto éstos como el público que abarrotaba los teatros tienen un carácter popular.

La mirada del autor está cargada de nostalgia. Igual que la de los costumbristas románticos, muestran una simpatía hacia lo rural y las costumbres tradicionales en detrimento de la nueva sociedad burguesa y urbana (Romero Ferrer, 2005: 41-42). Pero al mismo tiempo, desde una conciencia de clase, se burla de la vulgaridad, la incultura, y las limitaciones de sus protagonistas. Si bien es cierta la ternura con los que los trata, la ridiculización de sus actitudes y comportamientos aleja al autor de una identificación con la clase a la que estos pertenecen. En este sentido, Fernández-Santos afirma que el sainete: “[...] es una mistificación dramática por la que la burguesía española, y en especial, la madrileña, deforma a los tipos más despiertos del proletariado” (AA.VV, 1968: 26).

El *género chico* entró en decadencia ya en 1910 y el propio Arniches intentaría reconducir su trayectoria hacia el *sainete extenso* y la *tragedia grotesca*⁵. Los gustos del público cambiaron en los años veinte y se decantaron por unas comedias, farsas o melodramas de corte más moderno y burgués. No debemos olvidar que aunque muchos intelectuales admiraban su fuerza expresiva, al mismo tiempo, achacaban la crisis teatral a la mediocridad artística y literaria del género chico que se nutría de la vulgaridad sin ninguna preocupación artística, con un excesivo interés por el éxito y explotando un esquema repetitivo y convencional, en el que los recursos se convertían en tópico. Si bien se da por finiquitado el género en fechas tan tempranas del siglo XX, lo cierto es que la palabra sainete será empleada para denominar un heterogéneo número de producciones tanto teatrales como cinematográficas. De hecho, son muy comunes las apreciaciones de cierta continuidad y permanencia del sainete a lo largo de la pasada centuria e, incluso, nuestros días⁶.

3.- La recepción de la obra de Buero Vallejo y la reinención del género

Las palabras de Buero Vallejo en su *Autocrítica* (1949: 39) fueron empleadas para establecer una clara relación entre su obra y los géneros de corte popular. El autor declaró: “[...] pretendí hacer una comedia en la que lo ambicioso del propósito estético

⁴ Este gusto por lo popular, tal y como señala Romero Ferrer (2005: 46) relaciona el sainete con las novelas costumbristas de autores como José María de Pereda, Fernán Caballero, el padre Coloma o Juan Valera. Además que, a su vez, muestran una clara influencia del folletín y el melodrama.

⁵ El ejemplo más conocido de este cambio de orientación lo supuso *La señorita de Trévez* estrenada en 1916.

⁶ Como muestra de ello recogemos las palabras de Romero Ferrer:

Una pervivencia contemporánea que puede rastrearse en el llamado *sainete serio* de Buero, o el *nuevo sainete* de autores como Rodríguez Méndez o a través de algunas líneas sainetescas del cine de Berlanga, el drama de Paco Nieva o la comedia de Alonso de Santos (Romero Ferrer, 2005: 14).

se articulase en formas teatrales susceptibles de ser recibidas con agrado por el gran público” (1949: 49). Este intento de comunicación, en el que Antonio Buero Vallejo se proclamó como defensor, en la controversia con Sastre sobre el posibilismo teatral, acercaba al autor, según los ojos de la crítica, a los géneros mencionados. Morales Acevedo en su informe de censura señaló que: “se reduce a un bello y sutil sainete para minorías selectas” (Muñoz Cáliz, 2005: 76)⁷. Cuando se analizan los rasgos sainetescos de *Historia de una escalera* se destaca el origen popular de sus protagonistas pero se obvia, por ejemplo, uno de los rasgos fundamentales del sainete, el humor, que brilla por su ausencia en esta obra. Aunque existe un cierto carácter coral, lo cierto es que parece haber dos personajes principales, Urbano y Fernando. Al contrario de lo que ocurre en el sainete, ambos son perdedores, ninguno obtiene lo que pretendía. No hay ninguna solución mágica. No hay buenos ni malos. Desde una aproximación superficial se puede establecer la existencia de ciertos elementos coincidentes con el sainete, pero como señala César Oliva:

[...] no todos ellos están presentes en Buero ni, los que están, tienen similar función. Frente al humorismo verbal del género chico, el autor propone un lenguaje verista, sin concesión a la broma, aunque tan flexible como aquél. Frente al gag de situación, en donde el medio puede ser por sí mismo gracioso (patio, taberna, etc.), *Historia...* plantea, con una simple escalera de vecinos, una trágica situación general. Frente a la caracterización esquemática de los personajes de sainete, los habitantes de este inmueble bueriano son seres pensantes y contradictorios, que se casan con quienes no aman y sueñan con un imposible desclasamiento. Frente al “happy end”, en donde siempre hay un hombre bueno que remedia lo que un momento antes parecía irremediable, Buero aplasta al espectador con la trágica repetición de las mismas frustradas aspiraciones de una generación en la siguiente (Oliva, 1989: 235).

El gran error reside en identificar el sainete con realidad. En el sainete las situaciones y los personajes están manipulados para conseguir unos efectos. No se pretende una representación mimética sino la construcción de un universo popular y castizo en el que todo está mediatizado por la mirada del autor que escribe la pieza. El autor de sainetes no es un miembro de la clase que quiere reflejar, más bien, adopta una perspectiva un tanto paternalista, en la que se mezclan numerosos mitos culturales, entre ellos la mirada del costumbrismo romántico, la tradición del gracioso del siglo de Oro, la sabiduría del pícaro o el mito del buen salvaje. Esta perspectiva, de ningún modo, es la que adopta Buero a la hora de presentar sus personajes y su ambiente. Sin embargo, todos estos mitos perviven en el imaginario de la sociedad del Franquismo, especialmente entre los miembros que se benefician del sistema establecido. No debemos olvidar que el régimen perpetuaba una visión paternalista de la clase obrera, como podemos ver en la organización sindical que suponían los Sindicatos Verticales. Se pretendía mostrar una sociedad bucólica donde no existía la injusticia social ni, por supuesto, la lucha de clases, de ahí que patronal y obreros compartieran la misma organización. Por otra parte, lo folclórico tenía una especial relevancia dentro de la política cultural franquista que codificaba las expresiones regionales en el esquema rígido y adocenado de los Coros y Danzas de España.

El sainete se define por su carácter acomodaticio, lo que impide que se apueste por el enfrentamiento ideológico con los presupuestos morales, políticos y sociales de la

⁷ Sin embargo, el crítico no percibió la brutal contradicción que escondían sus palabras porque nunca existió algo tan popular, algo tan dirigido a gran público como las obras del género chico.



sociedad que reflejan. Esto resulta completamente contrario a los intereses de Buero. Los autores de la posguerra conocen perfectamente la debilidad ideológica del sainete y los efectos neutralizadores que provoca la recepción sesgada de sus obras. Sastre afirmó a este respecto que “el sainete es lo contrario de un arma de combate y las obras realistas son formas (atenuadas, descargadas, ay, por la irrisoria condición del arte legal) de combate” (Sastre, 1971: 14).

Sin duda, la renovación del teatro pasaba por el realismo. La generación de posguerra lo sabía y así lo demuestran intentos como el Manifiesto del Teatro de Agitación Social (T.A.S.) de Alfonso Sastre y José María de Quinto en 1950⁸. En sus líneas afirman: “LO SOCIAL, en nuestro tiempo, es una categoría superior a lo artístico” (De Quinto y Sastre, 1950). El compromiso se convierte en una categoría fundamental en el arte ya que “la intención del artista, entonces, es trascendente al efecto puramente ‘artístico’ de su obra” (Sastre, 1971: 32). Pero ese realismo no pasaba por el sainete. Carlos Muñiz se muestra contundente cuando afirma que “el sainete en cuanto que tal es una forma superada” (AA. VV, 1968: 25). No debemos olvidar que el sainete ya no era un género que obtuviera durante los años cincuenta un gran éxito de público, había entrado en total decadencia. Apenas se estrenaban títulos nuevos, no había autores que apostaran ni por el sainete o las variantes del género chico, ni tampoco por la zarzuela. No había novedades, se repetían hasta la saciedad los mismos títulos que cambiaban a diario, incluso en cada sesión, con el consiguiente menoscabo en su presentación escénica. El sainete era un teatro residual que pervivía gracias al nombre de un par de barítonos de prestigio y a las ayudas oficiales prestadas por el Estado⁹.

Por otra parte, esta recepción establecía una continuidad entre los autores de lo que se ha llamado Teatro de Identificación (Berenguer Castellary, 1996) o Teatro de los Vencedores (Oliva, 1989). La tradición común, en este caso el sainete, para la comedia convencional burguesa de autores como López Rubio, Ruiz Iriarte, Neville o Alfonso Paso, y la obra de Antonio Buero Vallejo y los realistas, dignifica y amplía el carácter aperturista de la literatura dramática de aquellos que escriben un teatro plenamente integrado en la estructura del régimen. Esta idea era esencial en la nueva política cultural de los años cincuenta que aspiraba a mostrar una España moderna y liberal, acorde con el resto de los países aliados junto a los que el Franquismo se quería posicionar¹⁰.

4.- La recepción de la generación realista

Independientemente de su relación directa o no con el sainete, lo cierto es que la recepción de la obra de Buero configura una estructura paradigmática a la cual los autores deben enfrentarse. Por su parte, Lauro Olmo no rechaza en absoluto esta vinculación: “digamos que recorro a esa vía de comunicación popular que viene del paso,

⁸ Este intento no articuló grandes logros, sin embargo, sus miembros no se dieron por vencidos y en 1961 volvieron a emitir un Manifiesto, esta vez el del Grupo Realista de Teatro.

⁹ Las ayudas que otorgaba el estado en materia de teatro eran subvenciones que facilitaban el desarrollo de campañas teatrales de género dramático, lírico e infantil por empresas de compañía. Una atención especial merecían las de género lírico (las que seguían reponiendo los sainetes y zarzuelas) que en numerosas ocasiones recibían aportaciones extraordinarias.

¹⁰ Parece que así lo consiguió si tenemos en cuenta la entrada en la UNESCO en 1952 y el ingreso en la ONU tres años más tarde.

del entremés, del sainete. En definitiva: del lenguaje común potenciado por el sentido artístico” (Medina, 1976: 25). Los autores de la generación realista experimentaron un verdadero interés por los géneros populares. Rápidamente se dieron cuenta de que era el único tipo de teatro que se había interesado por lo popular, por las clases desfavorecidas. A ellos acudieron para buscar anécdotas, giros coloquiales, situaciones, personajes, etc. Ahora bien, la nueva crítica, críticos como José Monleón, pronto determinaron la imposibilidad de establecer una correlación directa entre el sainete y *La camisa* de Lauro Olmo, por poner un ejemplo significativo:

Cualquier semejanza con el sainete acostumbrado es pura coincidencia. Aquí el pueblo no es un sujeto estético, sino un sujeto trágico sometido a unos condicionamientos económicos, que no sale precisamente a divertimos (Monleón, 1962: 3).

Si pretendemos analizar la reacción de los autores hacia el sainete resulta un documento muy valioso una entrevista¹¹ realizada a varios miembros de la llamada generación realista y a algunos de sus directores más significativos que apareció publicada en *Primer Acto* (AA.VV., 1968: 20-29). Por su parte el dramaturgo Rodríguez Buded destaca la adecuación entre el lenguaje del sainete y su público y, por lo tanto, su eficacia comunicativa:

[...] si, para nosotros, el hecho de hacer un teatro crítico suponía ya de por sí una seria dificultad, el incorporar nuevas formas absolutamente desconocidas aquí era como poner una nueva dificultad a nuestra ya muy incómoda situación (AA.VV., 1968: 22).

En esta idea incide Carlos Muñiz al determinar que “existe una exigencia de este teatro, quizá porque es cómodo de sentir y no demasiado complicado de entender” (AA.VV., 1968: 23). Sin embargo, Muñiz es consciente de las limitaciones que esto supone: “servir al público el teatro sainetero que pide es colaborar en alguna medida a su adocenamiento” (AA.VV., 1968: 23). Pero, sin duda la eficacia comunicativa es lo que más seduce a autores y directores. Entre estos últimos González Vergel declara que “tanto el sainete como el género chico, suponen en un momento de nuestro arte dramático unas formas teatrales que de algún modo sitúan al espectador frente a la realidad histórica, deformadora o no, de la sociedad en la que vive [...]” (AA.VV., 1968: 24).

El género *ínfimo* alcanzó una gran dignidad a finales de los sesenta, sobre todo cuando se sentó su relación con el teatro esperpéntico de Valle-Inclán. Desde esa perspectiva, se le consideraba un lenguaje a explorar, al percatarse de cómo el dramaturgo gallego había violentado las condiciones del género del sainete para trascender sus límites estéticos e ideológicos. Sirvan de ejemplo, las palabras del director Ricard Salvat cuando afirma: “La generación realista no supo descubrir sus verdaderas fuentes. Fue a parar a Arniches y se olvidó demasiado de la magistral lección de Lorca y Valle Inclán” (Oliva, 1989: 230).

Por su parte, los autores de las comedias convencionales, como el exitoso Alfonso Paso, no desestimaron el papel que podía cumplir lo sainetesco en sus obras. Se interesaron por incluir lo social en sus comedias, aunque, por supuesto, su planteamiento ideológico es bastante distinto. Podemos recordar obras como *Los pobrecitos* (1956) o *La boda*

¹¹ En ella intervinieron Ricardo Rodríguez Buded, Julio Diamante, Carlos Muñiz, Alberto González Vergel, José Monleón y Ángel Fernández-Santos.



de la chica (1960), donde se recupera el humor de lo sainetesco confundido con lo melodramático.

Por supuesto, la reacción de los autores realistas no se haría esperar. La necesidad de superación de lo sainetesco se veía ahora como un elemento imprescindible. De ahí la declaración de intenciones del manifiesto del GTR, Grupo de Teatro Realista. Se declara que aún no se ha alcanzado una verdadera estética realista por lo que, más que ofrecer una respuesta consolidada, lo que pretenden es alcanzarla a través de la investigación junto con los directores y actores. El sainete como modelo apropiado era algo absolutamente descartado, pero, en palabras de Rodríguez Buded: “si el sainete se trasciende, si se esperpentiza y se profundiza en el mundo, en los tiempos, en las situaciones que intenta expresar, entonces sigue siendo un sistema válido” (AA.VV., 1968: 27). Óscar Cornago Bernal destaca que el realismo ilusionista, aquel realismo mimético y costumbrista de los años 50, entrará en crisis en los 60. Los autores habían descubierto las limitaciones de un realismo naturalista, fotografía de la realidad y, al mismo tiempo, comprendían la abstracción que suponía el expresionismo de Brecht. De ahí, que exploraran las posibilidades del realismo expresionista (Cornago Bernal, 1997: 175-176).

La decadencia del Franquismo y su definitiva eliminación propició la recuperación de autores y tendencias no visibles hasta entonces en la escena española. Las vanguardias habían sido rechazadas por aquellos que apostaban por una idea conservadora del arte que perpetuará las formas tradicionales pero, también, por muchos de los que apostaban por el realismo. Si bien estos últimos no las deslegitimaban, sí que las consideraban un lenguaje no lo suficiente eficaz para llevar a cabo sus propósitos. El realismo imperante se enfrentó a la recuperación de los autores que se habían movido en el ámbito de la experimentación vanguardista y las nuevas generaciones se lanzaron a conocer esas nuevas posibilidades. El compromiso dejó de ser la medida de la renovación y se apostó por la experimentación (Cornago Bernal, 1997: 179). Había que darse prisa en incorporar todo aquello que había estado alejado de la escena española. El realismo perdió su fuerza actualizadora puesto que ya no se necesitaba un teatro combativo y de urgencia, y mucho menos panfletario.

5.- Conclusiones

El sainete durante el teatro español de posguerra es más un adjetivo que un género propiamente dicho. Las palabras de Ríos Carratalá aplicadas al cine nos parecen extensibles a la producción teatral. El sainete es una “palabra comodín de fácil y poco arriesgado uso” (1997: 10). Desde un posicionamiento que tiene mucho de burgués se adjetiva como sainetesco cualquier acercamiento teatral que tenga un cierto afán costumbrista y unos personajes populares, independientemente de que aparezcan o no otros elementos fundamentales para el género como el humor o la música. Ya se ha apuntado que para los autores que pretendían reformar el teatro desde una perspectiva crítica, los autores del Teatro de Reforma (Berenguer Castellary, 1996), el lenguaje realista era el medio más adecuado para plasmar sus planteamientos estéticos e ideológicos. La crítica teatral rápidamente intentó acabar con su capacidad de crítica convirtiendo el encorsetado universo del sainete en una referencia y antecedente claro,

puesto que era uno de los pocos géneros que había intentado reflejar la sociedad, aunque bastante codificado y estilizado.

Los autores de la otra tendencia, los autores del Teatro de Identificación (Berenguer Castellary, 1996), Alfonso Paso a la cabeza, rápidamente asumieron esa nueva orientación e incorporaron a su universo teatral elementos no usuales en las comedias de José López Rubio o Joaquín Calvo Sotelo, por poner dos ejemplos, como eran la ambientación popular, los tipos de las clases medias y bajas, el lenguaje coloquial, sus costumbres, problemas e intereses, etc. Posiblemente, alcanzaron el éxito porque rápidamente conectaron con la nueva sociedad capitalista surgida en la Época del Desarrollo (1959-1973). La revitalización de la economía, el desarrollo del turismo y la entrada masiva de divisas de los emigrantes había creado en España, por primera vez, una clase media que se sentía representada por la galería de tipos que autores como Alfonso Paso presentaban. Sus comedias de corte sainetesco volvían a explotar el humor como recurso efectivo de comunicación con el público, aunque no renunciaban a lo melodramático para conferir cierta seriedad y preocupación social. Sin embargo, en todas estas obras se da lo que Manuel Pérez (2004: 263) describe como una *dramaticidad atenuada*, es decir, un final conciliatorio, cierto tono idealizador y una problematización superficial. En realidad, es una línea teatral que no ha remitido en absoluto y, con ciertas modificaciones e incorporaciones, continúa vigente no sólo en el teatro sino también en el cine y en la televisión.

Esta asimilación del “realismo” provocaría que los autores de la generación realista fueran denostados, en cuanto cultivadores de un género imitativo, que no exploraba las posibilidades teatrales de los márgenes del realismo y se parecía en exceso al lenguaje innovador de los cultivadores de la comedia convencional. Sainete y trasnochado se hicieron sinónimos ya que los autores que querían convertir el teatro en un arma de combate comprendieron los límites ideológicos a los que les encorsetaba su clasificación como “saineteros”. Rápidamente se los dio por desfasados. Autores como Francisco Nieva, Miguel Romero Esteo, Luis Matilla o los grupos de teatro Independiente como los Goliardos o Cátaro se lanzaron a la exploración de lenguajes cercanos a Brecht, el expresionismo de Valle-Inclán o los lenguajes rituales de la vanguardia. Sainete se convirtió en una calificación peyorativa que pretendía nombrar a aquellos intentos poco arriesgados o incluso convencionales en el tratamiento de la materia social.

Sainete es, por lo tanto, una etiqueta perjudicial si queremos clasificar un tipo de teatro crítico con el sistema, puesto que, de alguna forma, establecemos su incapacidad para llevar a cabo su propósito. La generación realista silenciada por unos, rechazada por otros y constantemente olvidada, cargó con la responsabilidad de hacer un teatro realista que se desligase de la fragilidad ideológica del sainete, de una recepción inapropiada de sus valores y posibilidades. El esquematismo y comicidad de este género, no obstante, siguen vigentes como valores de éxito comercial asegurado. Pero no debemos engañarnos. El sainete esconde una acomodación con lo establecido, una perpetuación de valores comúnmente aceptados, en definitiva, no puede ser identificado con un fiel reflejo de ninguna realidad.



BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV (1968): “Coloquio sobre el naturalismo el costumbrismo, el sainete y el futuro de nuestro teatro”, *Primer Acto*, 102, pp. 20-29.
- BERENGUER CASTELLARY, Ángel (1996): “El diálogo político del teatro español contemporáneo”, *Teoría y crítica del teatro*, ed. A. Berenguer Castellary, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp.85-95.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1949): “Autocrítica”, *ABC*, 14 de Octubre, 1949, pp. 19.
- Cornago Bernal, Óscar (1997): “La crisis del realismo ilusionista en la escena española de los años sesenta”, *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 11, pp. 171-192.
- DE QUINTO, José María, y Alfonso Sastre: “Manifiesto del T.A.S. (Teatro de Agitación Social)”, *La Hora*, 10 de octubre de 1950, s.p.
- HUERTA CALVO, Javier (1992): “La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo XX”, *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, ed. D. Dougherty y M. F. Vilches, Madrid, CSIC / Fundación Federico García Lorca / Tabacalera S.A., pp. 285-294.
- MARQUERIE, Alfredo (1949): “En el Español se estrenó “Historia de una escalera”, de Antonio Buero”, *ABC*, 15 de octubre de 1949, pp. 23-24.
- MEDINA, Miguel A (1976): *Teatro español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2005): *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- OLIVA, César (1989): *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra.
- PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel (2004): “Aproximación conceptual al género contemporáneo de la comedia”, *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 20, pp. 261-272.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A (1997): *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- ROMERO FERRER, Alberto (2005): *Antología del género chico*, Madrid, Cátedra.
- SALINAS, Pedro (1985): “Del “género chico” a la tragedia grotesca: Carlos Arniches”, *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 126-131.
- SASTRE, Alfonso (1971): *Anatomía del realismo*, Barcelona, Seix Barral.
- SECO, Manuel (1970): *Arniches y el habla de Madrid*, Madrid, Alhambra.

LA IDEALIZACIÓN DE LA MUJER EN EL FRANQUISMO: *LA SEÑORITA ELVIRA DE LAURO OLMO,*

Paula Aguiar Moure
Universidad de A Coruña

Palabras clave: Educación, Opresión, Franquismo, Mujer, Miedo.

El papel de la mujer en la literatura ha sido fuente de importantes estudios sobre su valor como proyección psicogénica - o psico-mítica - en los que se abordan sus múltiples niveles de significación simbólico-alegórica. Así, desde sus primeras sacralizaciones arquetípicas en los *Vedas* - los cuatro textos sánscritos que forman la base del extenso sistema de escrituras sagradas del hinduismo -, hasta el Génesis, pasando por un sin fin de variopintas caracterizaciones más terrenales o domésticas, la mujer ha sido uno de los grandes prismas literarios a través del cual se ha refractado su esencia, valor y significado como figura poética – o más bien, metáfora de las más esenciales preocupaciones humanas. Sin embargo, esa inmensa y fecunda tipología femenina ha sido siempre mucho más una proyección de la psique masculina que de la psique femenina.

Por supuesto, si tenemos en cuenta que la literatura fue durante muchos siglos un feudo masculino, en el que a muy pocas mujeres se les permitía entrar, no hubiera sido lógico esperar otra cosa. Sin embargo, en los últimos cien años, con el advenimiento de la emancipación de la mujer – primero como ciudadana, en el sufragismo de principios de siglo XX, y luego más como persona o individuo, reflejada en los movimientos feministas o de liberación femenina que aún se justifican - por desgracia - a principios del siglo XXI la figura o persona literaria de la mujer ya es trasluz de una realidad más compleja - y por eso más fiel, íntima y profunda - de la psique femenina.

En nuestra literatura podemos apreciar una distinción muy clara en el tratamiento de la mujer, que tiene su concomitancia histórico-social o contextual definida por esos agentes externos a los que siempre se remite la lectura: el lector, su sociedad, sus valores, etc. Por eso, no es lo mismo leer *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín, perteneciente al siglo XIX, que una obra como la que vamos a analizar en el presente trabajo, perteneciente, ya, al siglo XX. La obra de teatro de Moratín nos muestra una sociedad que enseña a las



niñas a obedecer a sus padres bajo cualquier circunstancia, hasta el punto de que si la niña es obligada a casarse con un hombre de mediana edad, a pesar de tener ella dieciséis años, si ésta, en realidad, está bien educada tendrá que someterse a la decisión de sus padres. Por tanto, lo que en verdad aprenden estas niñas es a ser cínicas e hipócritas, ya que no se tiene en cuenta para nada su opinión.

Sin embargo, si exceptuamos los años más reaccionarios del periplo franquista, los que van desde 1939 a 1960¹ – momentos en los que se retrotrae a la mujer a unas circunstancias más propias del siglo XIX –, podríamos decir que mucho ha cambiado para la mujer, tanto en el plano social como literario. Por eso resulta tan importante entender ese momento del cambio, de transición o evolución psicogénica, en el que la literatura aborda la figura de la mujer como persona o individuo, a la par de otros personajes masculinos. En mi opinión, este es un fenómeno que comienza a manifestarse de manera clara y decisiva a partir los años cincuenta, y de manera clara y consciente en la obra de Lauro Olmo.

Este escritor perteneciente a la generación de los cincuenta, sigue la línea del realismo social en sus obras. Utiliza la literatura como ‘arma’ y con un gran compromiso con la realidad. Entre sus obras destaca *La Camisa*, “que es un compendio de toda una época” (Berenguer 2004: I, 25). Sin embargo en este estudio nos vamos a centrar en una obra que es calificada por muchos como una ‘bofetada’², debido a su brevedad pero no intensidad, ya que en muy poco nos dice mucho. *La señorita Elvira*, es una de las obras más breves de Lauro Olmo, pero que nos pone de lleno en el franquismo a través de este personaje femenino.

Es evidente que *La señorita Elvira* puede leerse hoy como una tragedia personal –algo que, sin duda, había previsto su autor para desviar la atención de la censura-, pero es igualmente obvio (al menos para quienes vivimos aquellos años oscuros del *Nacional-Catolicismo*) que la pieza venía a proponer entonces una dolorosa vivisección de la conciencia colectiva de la sociedad española de los años sesenta. Es una pieza de época, *escrita de cara al pueblo*, que surge del hondo del ser humano, solidario y social, y que utiliza la situación de la mujer como espejo sociopolítico, de la misma manera que lo haría *La pechuga de la sardina* (1963, sobre sexualidad y tabúes sociales) o *El cuerpo* (1966, sobre el machismo de la época), y en mayor o menor medida, toda su obra dramática. (L. Criado, 2004: I, 259).

1 Desde que el Caudillo se hiciese cruzado y valedor de la causa del nacional-catolicismo, la única mujer que podía contemplarse en la literatura era una mujer oprimida y reprimida, un vaporoso y casi intangible “ángel del hogar”, ya que no tiene más funciones que las de ser esposa o madre y atender las necesidades de su marido, tanto laborales -dentro de la casa-, como sexuales.

2 En los años 60, no lo olvidemos, la obra corta y eficaz políticamente, está a la orden del día en el teatro de todo el mundo. Tanto el *Teatro Journal*, el *Bread and Puppet* o el *Teatro Campesino*, así como los autores del absurdo, se interesan enormemente por estas fórmulas cortas y brillantes, como bofetadas sin causa aparente o gritos en la noche iluminada por el neón.

Esta breve obra, fue escrita para ser representada en televisión, de hecho es en 1963 cuando la escribe y este mismo año se presenta en TVE, en septiembre-octubre. En 1969 es publicada en *Informaciones* y en el 1971 la publica en la revista *Temas* de Construcciones Colomina y su grupo, volumen XIII; el 28 de junio de 1981 se televisa en el espacio de “Teatro Breve” una nueva versión de *La señorita Elvira*. Finalmente en 1986 la editorial Plaza y Janés publica *La pechuga de la sardina, La señorita Elvira y Mare Vostrum* precedido de un estudio de José Martín Recuerda.

La señorita Elvira nos pone en el lugar de toda la sociedad del franquismo, sobre todo de la mujer, ya que como iremos viendo ésta era anulada en todos los ámbitos. Lo primero que nos llama la atención es la rotunda negación de Elvira ante su nombre, Elvira Sánchez del Río, como reflejo de la negación a su vida.

VOZ.- ¿Su nombre? (*La SEÑORITA ELVIRA, abstraída, parece no darse cuenta de la pregunta. La voz en off insiste:*) ¿Quiere decirme su nombre?

ELVIRA.- (*Como despertando*) Elvira. Soy la señorita Elvira.

VOZ.- ¿Apellidos?

ELVIRA.- Le acabo de decir que soy la señorita Elvira.

Se nos presenta un rechazo a una vida anterior desdichada, ya que su persistencia a que su nombre es, señorita Elvira, es debido a una vida solitaria y virginal, ya que como ella bien dice:

ELVIRA.-Soy una mujer sola, y ya vieja, señor. Una mujer que hace algunos años que ya no espera. ¿Está usted solo...? Olvide, olvide la pregunta; pero si usted llega a mis años... ¿Sabe lo que le digo? Que hay que ofrecerse, ofrendarse. Posiblemente yo no lo hice bien. [...]

En realidad lo que nos muestra Elvira es un miedo a la vida, a vivir, a disfrutar, ya que se ha educada bajo la represión. En este momento las mujeres eran educadas como ‘objetos’ sin otra función que la de servir primero a sus padres, luego a sus maridos, y a su vez a los hijos³. Este servicio no sólo se ajustaba a las labores de la casa, sino que también a los placeres del hombre, de los cuales podía disfrutar cuánto y cuando le apeteciera. La mujer se veía, también, oprimida en esto, acabando así con su libido femenina, debido a que estaba mal visto que la mujer disfrutara del sexo, y mucho peor si éste era consumado en el hogar con otro hombre que no fuese su marido, ya que sería un delito, al contrario,

³ El principal objetivo de la Sección Femenina era el de implantar el modelo cristiano de mujer-madre, de la que era modelo la Virgen María. Toda su actividad se orientó, pues, hacia las exigencias del matrimonio (atención al esposo), la maternidad (atención al hijo) y el hogar (“sus labores”), todo desde una posición subordinada al hombre.



el hombre podría hacer esto incluso con una menor y no sería tratado como tal⁴. Debido a esto, las feministas lucharon por terminar con tópicos como la frigidez para reivindicar el derecho a la propia sexualidad de la mujer, derecho al placer. Para esto las mujeres tendrían que controlar su cuerpo, con respecto a la reproducción, fomentando así el uso de la píldora y la legalización del aborto.

Pierre-Joseph Proudhon afirmaba claramente que una mujer igual al hombre significaría “el fin de la institución del matrimonio, la muerte del amor y la ruina de la raza humana”. El lugar ideal para la mujer era el hogar. Para Proudhon las cosas estaban claras: “no hay otra alternativa para las mujeres que la de ser amas de casa o prostitutas”.

Elvira también ve frustrada su vida a través de lo que ve en sus padres “carecían de juventud y posiblemente crecieron sin enterarse de que el aire, el sol y la lluvia eran motivos de alegría [...]”.

A través de las referencias que Elvira hace de su madre, se ve como esa educación pasa de madres a hijas, y de cómo las mujeres en general pasan por la vida sin mucha importancia:

VOZ.- ¿Quiere usted decirme los apellidos de sus padres?

ELVIRA.- (*Matizando.*) A mi madre la casaron, tuvo una hija y se fue. Ni muy triste, ni muy contenta, ésa es la verdad. Pero algo dejó hecho, aunque ese algo sea yo. Es curioso, señor: a veces me pregunto si mi madre existió. ¡Cuándo no hay niños que le sirven a una de referencia!...

Sin felicidad “¿Mi primer apellido? (*Breve pausa.*) No, mi madre no fue feliz. Un hombre como mi padre no pudo hacerla feliz [...]”. Pero no sólo no hizo feliz a su madre sino que también llevo a su hija, Elvira, con sus ‘palabras’ a una vida desdichada, esas palabras que marcaron tanto la vida de Elvira, y quizás su soledad.

ELVIRA.- [...] ¡Aquellas palabras!...Sánchez, mi padre, las repetía una y otra vez en un machaqueo irritante. (*Cogiendo una máscara y mirándola.*) Aún suenan, ya como una condena, en mis oídos. Si yo tuviera una hija, le diría: desconfía del que te hable como si tuviera un micrófono delante. (*Dejando la máscara.*) ¿Usted sabe, señor, lo que cuesta vivir con dos o tres palabras importantes encima?

ELVIRA.- [...] Mi mano, hoy lo sé, fue impulsada por el peso de las palabras que mi padre tan a la ligera esgrimía. Y, sobre todo, por aquella que creyó hacer suya mi madre. ¡Aquella monstruosa palabra que le salía muerta, sin vida! ¡Aquella palabra que fue haciendo de su rostro una mueca sin posibilidad de llanto! (*Mordiente.*) ¡Aquella maldita palabra que hoy, ante usted, me condena!

4 El artículo 449 de nuestro Código Penal dice así: “Cometen adulterio la mujer casada que yace con varón que no sea su marido [...]” y el artículo 452: “El marido que tuviere manceba dentro de la casa conyugal o notoriamente fuera de ella [...]”. “Es decir a la mujer se la puede condenar hasta seis años de cárcel por yacer una vez con un varón que no sea su marido, y, sin embargo, para éste es necesario una reiteración del hecho para que incumpla el artículo y pueda ser penado por ello” (Roig Castellanos 1982: 430, 431).

(Cambiando el tono.) ¿O no es así?

En el terreno educativo es donde más se avanzó, el krausismo⁵ y la Institución Libre de Enseñanza buscaban un avance en la educación, la enseñanza y la cultura femenina. La educación casi siempre fue impartida por la iglesia, donde las mujeres no sólo recibían conocimientos intelectuales sino también hogareños, por lo que crecían con la enseñanza de ser sumisas con sus maridos, no debían de llevarle la contraria en ningún momento y mucho menos en público. En este ámbito también es muy acentuado el sexismo, y es que en un principio era muy raro que las mujeres terminaran unos estudios superiores para luego acceder a la Universidad. Fueron muy pocas las que consiguieron esto –Victoria Kent, Clara Campoamor, Concha Espina.

La mujer sentía miedo a su evolución, al rebelarse, a proclamar su liberación, porque si lo hacían se verían juzgadas por todo el mundo, por lo que en todo momento han tenido que cuidar su imagen, tanto en el ámbito de la educación, cultura, como en el ámbito de sus placeres.

Este miedo se nos muestra en Elvira muy claramente, porque en la obra nos hace un claro manifiesto de su pavor a sus padres y a la sociedad de lo que se pudiera ver desde fuera de sus relaciones con los hombres. Pues este miedo es lo que la ha condenado hasta su muerte. Vemos cómo se niega a dar su edad, dándole largas y contándole su historia al funcionario, pero es que ella quiere hacer saber al mundo que fue joven y que intentó de la forma que pudo ser feliz y encontrar un hombre con el que compartir su vida.

ELVIRA.- Hoy sé que aquellos diecinueve años, sobre todo los de él, eran verdad. Pero yo tenía miedo, sí. Un miedo pequeño, concreto, pero punzante hacia mi padre, hacia mi madre, hacia las gentes que me rodeaban. Y además... ¡Era todo tan cruel! (Pausa. Se levanta diciendo.) Después cumplí treinta años [...].

5. El krausismo español es un movimiento cultural que arraiga en el siglo XIX español en base al pensamiento de K. Ch. F. Krause (1781-1832), autor de escaso predicamento en el área germana, que aportó una personal versión al idealismo dominante en ella, quedando oscurecido por el prestigio de sus figuras principales: Fichte, Schelling y sobre todo Hegel. Muy distinta fue su suerte en el ambiente filosófico español, en el que tales autores no habían logrado profunda influencia. El krausismo acaba por atraer a los pocos representantes del incipiente hegelianismo. De entre los krausistas destaca Francisco Giner de los Ríos, que se erige en pieza clave de la realización práctica del espíritu krausista. La separación de Giner de la docencia oficial a raíz de la «cuestión universitaria», no fue sino la primera piedra de uno de los empeños educacionales y culturales de mayor significación en la historia de España: la Institución Libre de Enseñanza, que supone el surgimiento de un establecimiento privado de enseñanza superior, en el siglo en que la decadencia de las antiguas Universidades fue apuntillada por la estatalización dominante. Los grupos católicos, pese a sus esfuerzos, no lograron dar paso a una entidad equivalente. La Institución permitió llevar a la práctica muchos de los ideales pedagógicos krausistas, libre de las cortapisas oficiales, y sirvió de elemento de concreción de las simpatías despertadas por el grupo. Su labor universitaria fue efímera, pero su influencia perduró a lo largo de los años, ramificándose a distintos centros oficiales de enseñanza media y superior, dada la incansable labor elitista de los krausistas.



ELVIRA.- (Suplicante.) ¡No, no! ¡Tiene que escucharme! ¡Yo no tengo la culpa de estar sola! ¡Hice lo que pude, se lo aseguro! ¡Pero no hubo nadie, nadie que...! ¡Tengo miedo señor!

FUNCIONARIO.- (Duro.) ¡Estoy perdiendo la paciencia! Sus miedos no me incumben señorita. ¡Yo apunto, nada más!

ELVIRA.- Pero yo me ofrecí, ¡me ofrecí! No soy la única responsable de... ¿Me escucha señor? ¡Escúcheme, se lo suplico! Eran como sombras, como fantasmas, como... [...] Ella, él y los que me rodeaban. [...].

A continuación me gustaría hablar de un factor que considero importante dentro de la obra, incluso dentro de otras obras de Lauro Olmo, la primavera. Esta estación del año es muy mencionada en *La señorita Elvira*, pero también se hace mención a ella en *La pechuga de la sardina*, ambas obras muy ligadas entre sí por el tema.

La primavera es una estación del año que nos evoca libertad, salir, disfrutar de la vida. No sólo es un despertar del ser humano, sino también de la naturaleza en general y del resto de los seres vivos. Por tanto podríamos decir que para la gente partidaria del tradicionalismo es una estación ‘odiosa’, porque quizás la estación que mejor les define a ellos es el invierno, estación que nos evoca frío, encerramiento. Podemos ver un claro ejemplo de esto en una de las obras de Lauro Olmo, *La pechuga de la sardina* (2004: I, 212):

CONCHA.- (*Ausente.*) Miedo, sí. Y dice usted bien: algo que se adquiere, ¡y miedo! Y esto nos va haciendo tristes. Mientras tanto, por ahí cantan los pájaros y es primavera.

DOÑA ELENA.- (*Seria, raramente emocionada.*) Y luego verano; después, otoño, y por último, ¡no lo olvides!, invierno.

CONCHA.- ¡Y primavera otra vez!

DOÑA ELENA.- (*Sarcástica.*) ¡Pero siempre vence el erre y pe!

También podemos ver claros ejemplos de la importancia de este factor en la obra que estamos analizando, *La señorita Elvira*:

ELVIRA.- [...] (*Se queda mirándole, pensativa.*) Es raro, me da la sensación... ¿No nos hemos visto antes, hace algunos años...? Todavía corrían los ríos y los pájaros revoloteaban, alegres, como anunciando la posibilidad de una primavera permanente. Usted era alto, ¿o era bajo? Y en sus ojos... Sí, sí: ¡estaba vivo el paisaje! [...]

ELVIRA.- [...] Y cuando la primavera empezó a ser para mí una noticia honda, se hicieron más graves aquellas palabras importantes, que surgían de sus bocas sin naturalidad. Miedo, tengo miedo a darle mi segundo apellido; porque entonces, ¿todo habrá terminado, verdad?

La primavera, estación que hace referencia a la juventud pero como bien nos da a entender Elvira, cuando nos hacemos mayores representa ese anhelo de juventud, de no haber aprovechado el momento, en el caso de ésta. Y es que como bien dice el refrán “la primavera, la sangre altera”, no hay mejor connotación que esta para darnos el significado completo de todo lo que representa para nosotros esta estación.

La obra de Lauro Olmo nos refleja a través de miles de símbolos, que ahora podemos apreciar gracias a nuestro conocimiento de la época, como la caracterización de los personajes y la música. Los personajes, en este caso el de Elvira “entronca con algunas criaturas escénicas de Tennessee Williams⁶, y con no pocas mujeres del teatro español contemporáneo” (Martín Recuerda: 1986, 50). Mujer marginada, en la cual se refleja la realidad y el sueño, la realidad vivida por la sociedad del nacional-sindicalismo, y sueño de lo que ella siempre quiso pero su educación y, sobre todo, la influencia de la sociedad en ella le impidió.

En cuanto a la música, veremos una evolución a lo largo de la obra, ayudada por unas máscaras que Elvira utilizará junto con la música y sus vivencias con los hombres para darnos a entender el paso del tiempo y el cambio en la sociedad.

La obra está enmarcada por varios momentos dentro de la música, comienza con una primera referencia a la *Ramona*, junto con una máscara de jovencita que rejuvenece todos sus gestos, para enmarcarnos su primera experiencia frustrada con un hombre.

GALÁN 1.- (*Abrazándola*.) ¿Los oyes, Elvira? ¡Están cantando los pájaros y es primavera!

ELVIRA.- (*Rehuyéndole*.) No seas atrevido. ¡Si nos viese mamá o papá!

GALÁN 1.- ¿No la sientes? La vida nos rodea [...]

La segunda referencia a la música es, a un bolero de Machín⁷, que es el que mejor nos

6 Todo el teatro de Tennessee Williams, donde se ve la influencia de Faulkner y de D.H. Lawrence, está atravesado por los inadaptados, los marginados, los perdedores, los desamparados, por los cuales muestra todo su interés, como explica en sus Memorias. A través de todos sus personajes, en una mezcla de realismo y sueño, dentro del desastre o la fantasía, analiza la soledad, que fue la constante en su vida.

Sus trabajos se basan en la oposición entre el individuo y la sociedad, recurriendo a personajes casi arquetípicos: la aristócrata en decadencia, la joven débil y víctima del macho dominante, el joven sensible y con aspiraciones artísticas, el hombre emprendedor y agresivo. Este cuarteto, con sus sucesivas variantes, se insertan en una oposición más general entre los integrados que aceptan la hipocresía y los rebeldes, marginados que rechazan el compromiso.

7 Antonio Machín, nombre artístico de Antonio Lugo Machín, (Sagua la Grande, 11 de febrero de 1903 - Madrid, 4 de agosto de 1977), cantante cubano de boleros y de música popular en general. Basó su repertorio en la música cubana y la balada española.

Intérprete de reconocido prestigio en el ámbito hispanohablante, es famoso por sus recreaciones, entre otras, de temas como “El Manisero”, “Dos Gardenias”, “Angelitos negros”, etc. Su disco “El Manisero”, grabado en 1930 acompañado por la orquesta de Don Aspiazu para la compañía Victor de Nueva York, constituyó el



adentra en la experiencia vital de Elvira, la historia de una vida “que pudo haber sido y no fue”.

Se vive solamente una vez
hay que aprender a querer y a vivir
no quiero arrepentirme después
de lo que pudo haber sido y no fue.

Desde luego, con este pequeño fragmento del bolero, podemos decir que refleja con total precisión la vida soñada de Elvira, el sentimiento de que vida sólo hay una y tenemos que aprovecharla, cosa que Elvira no hizo y de lo que se estará quejándose durante toda la obra. Con esta canción podemos ver una nueva evolución de la experiencia de Elvira con el hombre, en este caso, podemos ver un notable cambio en la actitud del hombre, más lanzado, que sólo piensa en su deseo personal.

GALÁN 2.- No te pongas así, tontina. (*Atrayéndola.*) Anda, ven aquí. Sabes que te quiero. (*La aprieta contra su cuerpo.*)

ELVIRA.- (*Histérica.*) ¡Me deseas! ¡Sólo me deseas!

GALÁN 2.- (*Besándole el cuello.*) ¿Y eso es malo?

ELVIRA.- ¡Me dejaréis sola, lo sé!

GALÁN 2.- ¿Solita a ti, mi vida? ¿Con esta maravilla de cuerpo que, a pesar de tus “papis”, Dios te ha dao? (*Acariciándole el muslo al mismo tiempo que la besa.*) Vamos, no seas cruel contigo misma. No te lo consiento. ¡Estate quietecita!, ¿quieres? (*Le desabrocha la blusa y le besa un pecho.*) ¡Me siento bebé, mami! ¡Quieta, quietecita! ¿Y dónde están los muslitos de la niña?

El último estilo musical al que se hace mención es al rock⁸, en este estilo de música se refleja con totalidad la libertad de la mujer y de la sociedad en sí. Ritmo musical formado por una mezcla de distintos ritmos y que en sus orígenes proviene de la raza negra, los cuales sufrieron una gran opresión y esclavitud al igual que la mujer.

primer éxito millonario en ventas de la música cubana.

8 A partir de los años 60 el rock and roll tuvo un importante desarrollo y evolución que se expresó a través de una gran cantidad de bandas y variedad de ritmos y estilos que convirtió el rock and roll en un fenómeno cultural y musical que se extendió alrededor del mundo. El estilo es una conjunción rítmica que se cimenta esencialmente sobre la música negra. La popularización del rock and roll sirvió para que muchos músicos, pudiesen expresarse y llegar a difundirse en medios locales y nacionales. Esa es la historia de muchos rockeros negros, como el mismo Chuck Berry, quien plasma la realidad social de su entorno en la canción “Johnny B. Goode”.

No es sino a partir de los años 1960, cuando el rock and roll decae y deja de ser el ritmo que representaba a los jóvenes rebeldes en los 50, dando paso al género denominado rock o música rock, que marcaría un hito entre la naciente generación joven de los 60.

Finalmente me gustaría hacer una pequeña mención al personaje del funcionario, que al final de la obra nos sorprende revelándonos que es la muerte. Este personaje es descrito como un personaje kafkiano, cuando hablamos de este tipo de personaje estamos refiriéndonos a un personaje que vive en un mundo complejo que se basa en reglas desconocidas para él, que nunca llega a entender. Entendemos, entonces, que se caracterice al funcionario con este adjetivo, porque nos lleva claramente a lo que se vivió durante la dictadura del Generalísimo, una sociedad que creció bajo el yugo y las flechas del nacional-sindicalismo.

Como conclusión, la mujer ha sido siempre un ser desaventajado con respecto al hombre. Este ha sido la figura dominante a lo largo de los siglos, el que ha marcado la sociedad patriarcal en la que vivimos durante un tiempo. Sin embargo estos también han sido, en su gran mayoría, los grandes defensores de la mujer. Para muchos de ellos la mujer no era sólo un ser creado para las labores del hogar y para el cuidado del esposo y los hijos, sino que también era una persona dotada de una gran capacidad intelectual, hecho que se demostrará con el paso de los años.

La mujer ya no tendrá que dedicarse única y exclusivamente a las labores del hogar, podrá ejercer un trabajo no sólo ligado a su sexualidad, sino también trabajos relacionados desde siempre con el hombre. Así, al igual que la mujer puede ser madre y trabajar, el hombre, actualmente, también puede tener sus meses correspondientes de baja por su paternidad. Por tanto hombre y mujer a la larga se han ido igualando, a pesar de que aún queden ‘restos’ de tradicionalismo en algunas personas, puesto que aún hoy día existen hombres que piensan que la labor de la mujer es tener la casa recogida, la mesa puesta con la comida caliente sobre ella.

Debemos agradecer a esas mujeres y hombres que han luchado por nuestros derechos, a pesar de que por ello han recibido la muerte, ser expulsados del país o simplemente ser criticado por su actitud.

ELVIRA.- (Angustiada.) ¡Pero eso no es justo! ¡Eso es cruel! Y yo tengo, reclamo mi derecho a defenderme. ¿Acaso soy culpable de esta situación? ¿Y los que pasaron a mi lado? ¿Los que vivieron a mí alrededor? Este vacío no es sólo mío. Yo supe sonreír, y tener algunas palabras amables y hasta gestos anhelantes...

Las mujeres pasaban por esta vida como si cualquier cosa “Señorita Elvira: Anduvo por aquí, escuchó tres palabras importantes, y se fue, Requiescat in pace” (Lauro Olmo, Teatro completo, Tomo I, *La señorita Elvira*, pág. 270).



Me gustaría hacer una especial mención a Karl Marx⁹, Friedrich Engels¹⁰ y August Bebel¹¹, que establecieron las bases del pensamiento socialista sobre la “cuestión de la mujer”. Para Engels y Marx, la emancipación de la mujer sólo se haría realidad tras una revolución socialista que liquidara el capitalismo. Por consecuencia, la lucha de las mujeres debía subordinarse, o como mucho ir unida, a la lucha de clases.

Bebel, tiene el mérito de ser el primer teórico marxista que escribió de una forma específica sobre la mujer en su libro *La mujer y el socialismo* (1879).

La mujer de la nueva sociedad será plenamente independiente en lo social y lo económico, no estará sometida lo más mínimo a ninguna dominación ni explotación, se enfrentará al hombre como persona libre, igual y dueña de su destino (Bebel, *La mujer y el socialismo*, 1879).

Por último mencionar a una mujer perteneciente a la socialdemocracia alemana, Clara Zetkin¹², creadora de Día Internacional de la Mujer, que aún hoy día seguimos celebrando el 8 de marzo. Finalmente la mujer ha conseguido lo que siempre ha anhelado, su libertad.

9 Karl Marx (Tréveris, Prusia, 5 de mayo de 1818 – Londres, 14 de marzo de 1883) fue un filósofo, historiador, sociólogo, economista, escritor y pensador socialista alemán. Padre teórico del socialismo científico y del comunismo, junto a Friedrich Engels, es considerado una figura histórica clave para entender la sociedad y la política.

10 Friedrich Engels (Barmen-Elberfeld, actualmente Wuppertal, Renania, entonces parte de Prusia, 28 de noviembre de 1820 – Londres, 5 de agosto de 1895) fue un filósofo y revolucionario alemán. Amigo y colaborador de Karl Marx, fue coautor con él de obras fundamentales para el nacimiento de los movimientos socialista, comunista y sindical, y dirigente político de la Primera Internacional y de la Segunda Internacional.

11 August Bebel (1840-1913) fue un destacado dirigente socialdemócrata alemán. Comenzó trabajando duramente para salir adelante en diferentes lugares de Alemania, momento en el cual ya empezó su formación intelectual, entrando en contacto con personajes como [Wilhelm Liebknecht](#). Fue diputado de la Asamblea de la Confederación del Norte, siempre opuesto a la política de Bismarck y el posterior imperialismo. En 1869 participa en la fundación del Partido Socialdemócrata alemán (SPD), siendo desde entonces un importante dirigente y miembro del [Reichstag](#).

12 Clara Zetkin, de soltera Eissner (4 de julio de 1857 - 20 de junio de 1933) fue una política socialista alemana muy influyente, así como una luchadora por los derechos de la mujer. Militó en el Partido Socialdemócrata de Alemania hasta 1917, momento en el que ingresó en el Partido Socialdemócrata Independiente de Alemania (USPD), concretamente en su ala más izquierdista, la Liga Espartaquista, que acabaría formando posteriormente el Partido Comunista de Alemania (KPD). Fue miembro del Reichstag por este partido durante la República de Weimar desde 1920 a 1933.

En 1874, tras finalizar sus estudios para convertirse en profesora, Zetkin entró en contacto con el movimiento obrero y femenino en Alemania, uniéndose al Partido Socialista de los Trabajadores (SAP) en 1878. Este partido había sido fundado en 1875 por la unión de dos partidos anteriores: la Asociación General de Trabajadores Alemanes (ADAV) de Ferdinand Lasalle y el Partido Socialdemócrata de los Trabajadores (SDAP) de August Bebel y Wilhelm Liebknecht. En 1890 cambió su nombre al actual Partido Socialdemócrata Alemán (SPD). Se interesó mucho en la política sobre la mujer, la lucha por la igualdad de derechos y el derecho al voto, impulsando el movimiento femenino en la socialdemocracia alemana. Entre 1891 y 1917 editó el periódico “Igualdad” y en 1907 se convirtió en líder de la nueva Oficina de la Mujer del SPD. Fue ella la que decidió que a partir del 8 de marzo de 1911, dicha fecha se considerara el “Día Internacional de la Mujer” o “Día de la Mujer Trabajadora”.

BIBLIOGRAFÍA

BERENGUER CASTELLARY, Ángel (2004): “Introducción”, *Lauro Olmo. Teatro completo*, ed. Asociación de Autores de Teatro, tomo I, Madrid.

LÓPEZ CRIADO, Fidel (2004): *La señorita Elvira, Lauro Olmo. Teatro Completo*, ed. Asociación de Autores de Teatro, tomo I, Madrid.

LLYN-ZAZA, Wendy (2007): *Mujer, historia y sociedad: La dramaturgia española contemporánea de autoría femenina*, ed. Reichenberger, Barcelona

MARTÍN RECUERDA, José (1986): *La pechuga de la sardina, Mare nostrum y La señorita Elvira*, ed. Plaza y Janés, Barcelona.

OÑATE, María del Pilar (1938): *El feminismo en la literatura española*, ed. Espasa-Calpe, Madrid.

ROIG CASTELLANOS, Mercedes (1982): *A través de la Prensa. La mujer en la historia* (Francia, Italia, España) (Siglos XVIII-XX), ed. Instituto de la mujer, Serie estudios 3, Madrid.

<http://www.google.es/> (20 de febrero de 2008)

<http://es.wikipedia.org/wiki/Portada> (25 de febrero de 2008)



REALIDAD Y FICCIÓN EN *DESTINO*. LA NOVELA COMO ESPEJO

Blanca Ripoll Sintes
Universitat de Barcelona

Palabras clave: Novela, Poética, Posguerra, Crítica, Prensa.

La literatura es el prisma por el cual representamos el mundo con el medio más propio del hombre: la palabra. Siendo así, el canon literario de una época determinada es el espejo que muestra una particular visión de la realidad, una visión que explica, en mayor o menor medida, las consecuencias de los hechos pasados y las causas de los que están por venir.

En su prólogo a la novela *Le Rouge et le Noir*, en 1830, Stendhal afirmaba que “una novela es un espejo que se pasea por un ancho camino”, metáfora que anunciaría el realismo decimonónico, una doctrina estética que pretendía traspasar la realidad del mundo a la ficción literaria. Apenas tres décadas después, Lewis Carroll gestaría las aventuras fantásticas de *Alicia en el país de las maravillas* (1865) y de *Alicia a través del espejo* (1871): en ambas obras, el espejo será el umbral que pase de un mundo a otro, será el pórtico que balancee al lector entre la realidad y la ficción.

La novela se convierte, durante los siglos XIX y XX, en el receptáculo que recoge la intención del hombre hacia la realidad: ya sea la de retratarla de modo fidedigno, como en el caso stendhaliano, ya sea la de rehuirla, como en el caso de Carroll. Ahora bien, con el siglo XX, las fronteras entre los géneros empiezan a diluirse: la prosa memorialística, el ensayo y la narración novelesca se entremezclan en un solo resultado. La literatura empezó a tomar hechos reales y a volcarlos directamente en una obra: nace la literatura testimonial, que toma la realidad no sólo como referente, sino como objeto directo. El lector se halla entonces ante dos vertientes del género: la novela-documento, que ejerce de testimonio del hecho real; y la novela de evasión, que bien puede adoptar apariencia realista –el caso stendhaliano- o apariencia fantástica e irreal. En el primer caso, la novela documental, la objetividad será, en muchas ocasiones, una finalidad subordinada a las circunstancias ideológicas y morales del momento histórico que tratemos -y, más especialmente, en el marco cronológico que manejamos, la posguerra española: la novela se verá determinada por la ideología totalitaria del régimen franquista-. Nos hallaremos, entonces, ante novelas de guerra, basadas en hechos reales, que demonizarán al bando republicano. En el segundo

caso, la novela de evasión puede manifestarse bajo múltiples apariencias: lo que llamaremos novela ficcional, la novela de humor, la novela rosa o la novela histórica, por poner algunos ejemplos y encasillar un poco los resultados editoriales.

La crítica literaria en prensa será, en este caso, un instrumento idóneo para recoger este fenómeno novelesco en toda su complejidad, puesto que el canon que nos ha llegado es resultado de una criba de todo el caudal editado, y muchas obras –unas de escasa calidad artística, pero con importancia documental, y otras de notable calidad literaria pero anuladas por razones diversas- pueden haber quedado relegadas al olvido. En este breve sobrevuelo por la primera posguerra literaria en España, nos centraremos en la crítica literaria del semanario barcelonés *Destino* y en cómo la novela de ficción va a comprometerse con la Historia.

Porque, precisamente, el canon literario de una de nuestras épocas más oscuras –la guerra civil y su posguerra- no podría explicarse sin la presencia de *Destino* (1937 – 1980), semanario de origen falangista, que evolucionaría al compás de los sucesos, no únicamente españoles, sino también europeos. Tuvo su primera sede en Burgos (1937 – 1939), pero sería en Barcelona, tras caer bajo las tropas nacionales, cuando iría cobrando su máximo esplendor y acompañaría a la ciudad como foco cultural y como nexo de conexión con Europa. La miseria de la época condicionó su tirada y su complejidad, pero poco a poco creció en calidad y en tamaño: en 1942 se creó la editorial Destino y en 1944 se diseñaría el Premio Nadal de novela -que debe el nombre a Eugenio Nadal, uno de sus grandes redactores- y, más adelante, su homólogo catalán, el Premi Pla -nombre a su vez debido al escritor ampurdanés, gran fichaje de *Destino*-. El auge de la novelística de posguerra, con nombres como C. J. Cela, Carmen Laforet, Miguel Delibes, Joan Perucho, C. Martín Gaité, Ana M. Matute, Álvaro Cunqueiro, los hermanos Goytisolo o Francisco Umbral, va a ir siempre ligado a la existencia del semanario *Destino*, con su editorial y sus certámenes literarios.

Será reflejo de la evolución social, la evolución de la revista desde los orígenes falangistas -cabe recordar que tanto el título como el subtítulo del semanario, “Política de unidad”, hacían referencia a la frase de José Antonio Primo de Rivera “España, unidad de destino en lo universal”-, orígenes abandonados tempranamente, en el Burgos nacional, hasta la simbólica fecha de 1968, ya en Barcelona, con un carácter marcadamente europeísta y una línea liberal de tono catalán, sin ser catalanista.

Durante ese tiempo, *Destino* vivirá dos de las tres vidas que Geli & Huertas Clavería (1991) describen en su análisis, *Las tres vidas de “Destino”*. La primera de ellas, marcada por Ignasi Agustí, quien había crecido como periodista bajo las alas ideológicas de la



Lliga y en publicaciones a ella vinculadas, *L'Instant*, *Mirador* o *La Veu de Catalunya*. Por una senda marcada por las circunstancias, el semanario barcelonés se balanceará entre la opción de servir al régimen y la de servir a la sociedad media catalana, ávida de noticias y de una cultura mermada por las ruinas que conformaban la sociedad del momento. Usaron un anticatalanismo interesado para salvaguardarse las espaldas de una censura siempre vigilante, pero para lograr su principal fin –adquirir una gran difusión y alcance–, fue poco a poco acercándose al carácter liberal y europeísta de sus lectores potenciales, siendo de gran ayuda la presencia de figuras cosmopolitas como Josep Vergés y grandes humanistas como Vicens Vives.

La llamada segunda vida se iniciaría con el “proceso Verona y Argel”, las acusaciones y encarcelamiento de Santiago Nadal, y la vuelta procedente de Madrid de un Agustí increíblemente adulator del régimen. La batalla entre Vergés -acusado de masonería- y Agustí por la compraventa de las acciones mayoritarias de *Destino* -el otro gran socio era, nada más y nada menos, el Conde de Godó, propietario también del periódico *La Vanguardia*- se resolvió a favor del primero, Vergés. En ese momento, el articulista más polémico de la revista, Néstor Luján -con su columna “Al doblar la esquina”- tomó la dirección de *Destino* el 6-VI-1959 -cargo que mantendría hasta 1969. El personaje de Luján y su labor directiva marcarán un punto de inflexión en la revista: esta segunda etapa presentará ya una faz totalmente liberal y de cara a las novedades no sólo de Europa sino de todo el mundo occidental. Las polémicas con la censura iban a sucederse de modo continuo.

Ligado a la producción en prosa y especialmente a la novelística, el semanario determinó los criterios seleccionadores del canon debido a su gran difusión y a la existencia de un escaparate impresionante de analistas literarios. Críticos que situarían en primera línea de fuego a los nuevos nombres de la Literatura Española. Todos ellos configuraron entre sus páginas la nómina de novelistas que habrían de llegar a la posteridad, así como, algo de extrañar en los tiempos que corrían, las novedades editoriales de Europa y EE. UU. *Destino* abriría, en la medida que podía escabullirse del son de la censura oficial, las puertas a las corrientes estéticas extranjeras y las conectó, así, con una literatura ahogada por la autarquía y la autocensura. Por otro lado y pese a sus orígenes falangistas, el tono de la revista iba a enlazar la España republicana con la llamada “tercera España”: aquellos escritores e intelectuales no exiliados, pero tampoco franquistas. Una conexión que la Historia se ha empeñado en quebrar con frecuencia.

A medida que se analice la crítica literaria en *Destino*, en relación especial con la narrativa, se puede trazar un horizonte de expectativas del criterio lector del momento, a su

vez que se tiene en cuenta el escaparate público que suponía el Premio Nadal, descubriendo nuevas promesas o rescatando del olvido presente a grandes nombres de la novelística. Entrever qué rasero seguían los críticos sería fundamental para comprender por qué ciertos nombres han permanecido y por qué otros fueron a parar a las arcas del olvido.

1942 suele aparecer en los manuales de historia literaria como el año del renacimiento de la literatura española y, más concretamente, el del renacimiento de la novela —es el año de publicación de *La familia de Pascual Duarte*, de Cela—. Cual ave Fénix, pero sin el resplandor de la hoguera: la novela española surgirá de apenas un rescoldo, de las cenizas de una guerra fratricida que no sólo dejó el país en la ruina material sino en un naufragio moral e intelectual inapelable.

Si hay un momento en el que la literatura española está contra las cuerdas y a punto de sucumbir es aquel en que se produce la masiva emigración de los intelectuales en plena guerra civil. La generación del 27, casi en pleno, y numerosos periodistas y escritores de la época ponen agua de por medio y se instalan en diferentes lugares de Europa Occidental y las Américas (Delibes, 2004: 101).

Y es que la contienda no sólo provocó esa ausencia, sino que forzó la ruptura con la tradición cultural inmediatamente anterior y la reescritura de ese pasado literario y artístico. La *Contrafacta* franquista se llevó a cabo por algunos de los intelectuales que se quedaron y, si bien constituía una óptica falsaria y distorsionada, supuso el único puente tendido entre lo anterior a 1936 y el futuro incierto que asomaba tras el año de la *victoria*. La inmediata represión y el clima de amenaza y miedo fueron, junto con la miseria económica, factores que incidían, gota a gota, en el derrumbe moral de la población. Sentimiento de fracaso, de reniego, que dejaría su huella en el mirar de los que se quedaron. Por otro lado, se sumaron la autarquía económica, que sumía al país más en la miseria, y la autarquía intelectual, que retroalimentaba nuestros cerebros con eriales, con tierra yerma. Dirá Torrente Ballester que la novela de esos primeros años “es obra individual, no generacional” (1963: 336), y efectivamente, no podía ser de otra manera: la *contrafacta* impedía conectar con la tradición intelectual inmediatamente anterior y, a su vez, imponía la perspectiva con que debía leerse la tradición clásica española; lo extranjero quedaba retratado como parte inequívoca de ese gran complot judeo-masónico que acechaba al país; la censura anulaba cualquier libre expresión contraria o, simplemente distinta, a las premisas franquistas; y la propia autocensura, alimentada por el miedo y la represión, enmudecía posibles intentos de originalidad.

El profesor Henri Mitterand creó el binomio “modelo de producción” y “modelo de recepción” para teorizar la creación novelesca y la recepción crítica de la misma, en un momento dado y en un lugar concreto. Si, en España, los creadores padecieron esos



contratiempos circunstanciales, los críticos pasaron por lo mismo. El origen falangista de *Destino* y los contactos con ciertos miembros del Régimen, como sería al principio Dionisio Ridruejo, facilitarían la publicación del semanario y la reseña de las obras literarias, si bien las pequeñas batallas ganadas y perdidas entre la revista y la censura son innumerables. Así pues, contó con una nómina de críticos literarios entre los cuales se hallaban tanto personajes de talante conservador, como figuras de la cultura catalana de filiación liberal moderada e, incluso, antiguos republicanos escudados bajo pseudónimos, como Antonio Espina (*B. Ruiz Soto* o *Aristeo*) o Andreu Avel·lí Artís (*Sempronio*).

La tónica estética del semanario va a venir dictada durante los primeros años por la figura del director, Ignacio Agustí, poeta en su juventud y seguidor de los dictados del *Noucentisme*, y también novelista en su madurez. En torno a él, se agrupan Joan Teixidor, Eugenio Nadal o Antonio Espina, como críticos capitales. A mediados de la década de los cuarenta, se incorporará Rafael Vázquez-Zamora, el valedor de la revista en Madrid, y el joven intelectual Néstor Luján, quien había empezado como crítico en la publicación del S.E.U., *Alerta*, donde coincidiría con Antonio Vilanova. Va a ser el joven Luján quien, con su valentía e independencia ideológica, abrió las ventanas de *Destino* y cerró el capítulo culto, pero falangista, del tristemente fallecido Eugenio Nadal. A principios de los cincuenta, Antonio Vilanova daría un vuelco cualitativo a la sección crítica de la revista. Su erudición y lucidez lo convirtieron en el crítico de legado más imperecedero del semanario. En definitiva, el movimiento generacional de los críticos de la revista barcelonesa determinó, en cierta medida, el diapasón estético con que medían las novelas publicadas en aquellos momentos.

La progresión estética del semanario barcelonés *Destino* entre 1939 y 1950 es la que dibuja un acercamiento del ojo miope al objeto contemplado. Los bordes están más definidos; los contornos dejan de ser borrosos. De la dispersión a lo concreto: de una nómina de críticos y colaboradores arbitraria, a unos nombres capitales y más o menos fijos y estables; de la mera recepción literaria a un claro sentido de crítica literaria en la acepción clariniana de “higiénica”. Este proceso de “definición” interna de los criterios de la revista es, por su misma dispersión, de complejo análisis. En primer lugar, cabe separar –y nunca desligar del todo- la crítica literaria de la colaboración literaria de escritores e incluso de los mismos autores que deambulan por la revista. La tela de araña lo envuelve todo: un crítico literario podrá a su vez aparecer como autor de un cuento y, por otra parte, un colaborador literario podrá ser objeto de la crítica literaria de la revista. Y, pese a todo, debemos separar ambos ámbitos. Realidad crítica y ficción literaria, literatura y realidad novelable, se dan la mano en las páginas de *Destino*.

Dentro de la crítica - o reseña- literaria, vamos a tener en cuenta que su autor puede aparecer también en secciones de otras disciplinas: críticos literarios podrán serlo de arte o de teatro o simplemente culturales. *Destino* se alza como un crisol de información política nacional e internacional, temas sociales, religiosos y culturales que iban a recordar levemente al lector medio barcelonés la gran época cultural anterior a la guerra civil. Evidentemente, los primeros años del semanario van a estar dirigidos por un claro falangismo ideológico y una germanofilia que va a ir menguando a medida que nos acerquemos al año 1945 y que la figura liberal y aliadófila de Josep Vergés gane peso en el semanario: sólo cabe recordar las crónicas desde Alemania de Concha Espina o los artículos claramente pro-nazis de Jaime Vicens Vives, con su pseudónimo “Lorenzo Guillén”.

Como puede comprobarse, la crítica literaria propiamente dicha se halla, hasta aquí, dispersa. Salpica arbitrariamente los espacios protagonizados por los nombres anteriormente citados.

Pero concretemos un poco más. La crítica literaria se insertará dentro del semanario *Destino* en la sección de “Arte y Letras” -nombre tomado de las revistas decimonónicas ilustradas cuyo talante humanístico aunaba armónicamente distintas disciplinas del Arte; nombre que se trocaría en el año 1947 por “Panorama de Arte y Letras”. Dicha sección distribuía la información en diversos apartados, constantes o no a lo largo de las semanas: “En el Taller con los Artistas”, “Las Exposiciones y los Artistas”, “Escaparate” o la mítica “La Saeta en el aire”, de Sagitario-Guillermo Díaz-Plaja. “Escaparate” era la subsección dedicada a pasar revista a las novedades publicadas recientemente, en la que se daban cita nombres como Eugenio Nadal, redactor de corte falangista, fallecido tempranamente y que daría nombre al famoso premio de novelas; al poeta catalán y también crítico de arte, Joan Teixidor; Pedro Boyl, Juan Sampelayo o el mismo director, Ignacio Agustí, quien, a su vez, también firmaría las primeras críticas literarias propiamente dichas -de página entera, ya no meras reseñas-. Estos serían los miembros del equipo de críticos literarios de la revista hasta la creación de la columna “La vida de los libros” por Joan Ramón Masoliver (“Andrónico”), a quien seguiría Rafael Vázquez Zamora y sustituiría, por breves lapsos de tiempo, Antonio Espina (“Aristeo”); y hasta la entrada del joven Néstor Luján, quien sería capaz, por edad y formación, de tomar una distancia mayor respecto de los hechos y de elaborar entonces una crítica literaria más objetiva.

De la mano de Luján entraría en el semanario el entonces también joven Antonio Vilanova -ambos habían trabajado juntos en la publicación del S.E.U. *Alerta-*, quien, junto con Vázquez Zamora, protagonizaría lo que Geli & Huertas Clavería llamaron la “era de los críticos”, correspondiente a la década de los 50 de la revista barcelonesa. Vilanova



regentaría la sección de clave orteguiana “La letra y el espíritu”, dedicada a lo mejor de la literatura española, europea y norteamericana, contemporáneas y de todos los tiempos, a la vez que a los grandes de la filosofía y del Humanismo en general. Luján, por su parte, sólo habitaría de forma esporádica esa sección de “arte y letras”, pues emplearía su acerada pluma en lo que daremos en llamar la “crónica cultural”: su columna semanal “Al doblar la esquina” llevaría a cabo la labor clariniana de la “crítica higiénica”, revisión de hábitos y costumbres, así como de la situación social del país.

Dentro de unos parámetros establecidos por la censura franquista y revisados con lupa en las pruebas semanales anteriores a la imprenta, los diapasones críticos de los redactores de *Destino* respondían a su particular visión de la literatura, si bien el director del semanario, Ignacio Agustí llevaría la batuta durante los 4 o 5 primeros años.

Agustí tenía una visión decimonónica de la novela, no sólo en el ejercicio de la crítica literaria sino también en el de la creación, como bien demostró con su ciclo novelesco “La ceniza fue árbol”, iniciado con la famosa *Mariona Rebull*, en 1944. Esta concepción marcó evidentemente el filtro de la sección crítica de la revista, pero debemos ir mucho más allá. La vuelta a un tipo de novela bien trabada, con arquitectura argumental, mucho “asunto” y numerosos personajes no sólo respondía a una visión personal de la novelística, sino a una reacción casi generacional.

La década de los 30 fue dorada para la poesía, pero no hubo una generación del 27 para la novela. En 1925, José Ortega y Gasset y Pío Baroja generan una polémica en torno al género, a partir de dos obras respectivas: *Ideas sobre la novela* y el “Prólogo casi doctrinal sobre la novela” de *La nave de los locos*, ambas del mismo año. Si para Baroja, la novela era un auténtico cajón de sastre, para Ortega era, fundamentalmente, una psicología al descubierto. Mientras Ortega fue el hombre de la cultura de la II República, la posguerra española cifraría en el maestrazgo barojiano el camino a seguir por la nueva novela. Es decir, una novela que continúa el patrón decimonónico, quitándole el corsé, librándola de las ataduras. Dirá Augusto Casas, en *Destino*, sobre este aspecto que “lo más importante de una novela es lo que puede tener de realidad vista y sentida. El concepto de espejo a lo largo del camino está superado por esta realidad que todo lo domina, de la propia humanidad en trágica caminata por la vida.” (1946, nº 488: 13-14). Porque tras la trágica ruptura de la guerra, los jóvenes novelistas requerían tender puentes con la producción anterior, y no hallando modelos aceptables, llegaron hasta Baroja. Camilo José Cela sería su más fiel valedor y, sin embargo, los críticos de *Destino* tardarían en reconocer su valía y buscarían un resultado más estructurado, más embridado que el hallado en la narrativa celiana.

El mismo Agustí, a propósito de *Los ocho enamorados de Rosa Kruger* de Rafael Sánchez

Mazas (1939), afirmará que “desde Galdós no se había hecho nada semejante.”(1939, nº 125: 10), con lo cual apunta un claro modelo realista-naturalista de novela. Un paradigma que va a mantener a pesar del paso de los años. En una entrevista de 1950 firmada por Rafael Vázquez Zamora, se apuntará lo siguiente:

Defiende Agustí el retorno al realismo, al objetivismo, a los arquetipos de la novela clásica y cree que los ‘ismos’ de la novela actual, los excesos de introspección, de intuiciones y tanteos novelísticos, desaparecerán como otras modas que han desaparecido (1950, nº 698: 27-28).

La poética de la novela que enarbolan los críticos veteranos del semanario, como venimos apuntando, no va a continuar los cambios hechos por Ortega y la generación de la década de los 30 -si bien Benjamín Jarnés obtendrá ciertas reseñas en *Destino*-, sino que se erigirá como paradigma a la generación del 98 y, en especial, Baroja en el arte del novelar y Azorín, en el estilo.

La lectura *contrafactual* que iba a hacer el régimen de numerosos hitos literarios españoles afectó, de manera especial, a dicha generación. Figuras como Ángel Ganivet o Ramiro de Maeztu -véanse los artículos de Pedro Laín Entralgo -falangista acérrimo, por entonces- sobre Ganivet, su actualidad, su hispanismo y su cristianismo, en *Destino*, núm. 105 en 1939, y núms. 131 y 134, en 1940) fueron recuperadas como estandartes del patriotismo español, obviando la preocupación por el mal de España, el regeneracionismo, su ligazón con el krausismo -recuérdense los hirientes artículos de Josep Pla sobre el krausismo español en 1941, núms. 199 y 201-. Pío Baroja, especialmente, y José Martínez Ruiz “Azorín” serán los maestros vivos. Cabe resaltar la importancia y la multiplicidad temática de la colaboración de Azorín con el semanario *Destino*: relatos breves, cuadros de costumbres, ensayos, crítica literaria, semblanzas, artículos de opinión, crónicas, críticas de arte, etc.

Los novelistas que aparecen en reseñas críticas y que siguen esta poética decimonónica responden a un mismo patrón generacional: son escritores que ya habían publicado antes de la guerra civil y cuya edad les impide distanciarse de lo vivido y arrancar con una fuerza nueva hacia otro modo de novelar. Entonces podríamos establecer, entre esta nómina de novelistas que publicarán tras la guerra civil, una clasificación que atienda a la generación vital a la que pertenecen. A sabiendas de que la edad no es un criterio estable e inequívoco, será bastante corriente que la generación que ya escribía antes de la guerra -también entre ellos, Agustí, Sánchez Mazas o Zunzunegui- sea más cercana estética y literariamente a la poética de la novela finisecular -o incluso, decimonónica-. Pongamos como ejemplo los nombres del propio Ignacio Agustí, del exitoso Juan Antonio de Zunzunegui, Rafael Sánchez Mazas, Ramón Ledesma Miranda, Sebastián Juan Arbó -Premio Nadal 1948, con



Sobre las piedras grises- o Bartolomé Soler -Premio Ciudad de Barcelona, 1949.

Seguimos dentro de la novela ficcional. Las nuevas generaciones de escritores continuarán dentro de unos cauces más o menos realistas –la adopción de este término ha suscitado en su momento debates en los que no vamos a entrar por falta de espacio; simplemente, concluiremos con que este patrón narrativo bebe de las raíces de la picaresca y de la producción realista-naturalista, pero rechaza los dogmas estéticos e ideológicos de ambas tendencias históricas-, y van a lograr una mirada más objetiva. Son jóvenes que apenas han vivido la guerra civil, que han ido a la universidad y que se hallan perdidos, sin apenas modelos a los que acudir pues el exilio y la muerte se habían llevado a las grandes figuras literarias. *Destino* y su iniciativa del Premio “Nadal” configurarían un pilar clave de la regeneración de la novela española. Puerta de acceso del mundo editorial para muchos autores jóvenes, alumbró –o ayudó a ello- la novela de una desconocida Carmen Laforet, *Nada*, en 1944 como un fogonazo en el firmamento literario español. En aquella misma convocatoria, los rumores daban *a priori* por adjudicado el premio a César González Ruano, amigo de Rafael Sánchez Mazas y Eugenio Montes, escritor afín al régimen y vecino de Ignacio Agustí en Sitges. Sin embargo, *Nada* lo desbancó. El Premio Nadal no sólo daría, en sus sucesivas ediciones, los nombres del ganador y del finalista. Los finalistas del certamen novelesco solían tener cabida en las páginas literarias de *Destino* si habían causado honda impresión en los críticos del momento o en determinados miembros del jurado. El Premio Nadal de novela daría a conocer al mundo novelistas de tan largo alcance como Miguel Delibes, Juan José Mira, Josep Maria Gironella, Eulalia Galvarriato, José María Álvarez Blázquez, Elena Quiroga, Ana María Matute, etc.

Porque, si bien es cierto que no es lo mismo reseñar obras ya publicadas que conceder un premio literario, también es verdad que la labor crítica como jurado lector es la misma y, por lo tanto, el diapasón con que medían las obras determinaba la victoria de una tendencia estética o de otra. En aquel momento, el patrón de la novela que determinaron los críticos de *Destino* no sólo respondía a una visión más o menos personal de la literatura –que, como hemos visto, era mayoritariamente conservadora-, sino también a una reacción generacional frente a los herederos de las doctrinas de Ortega y también a una necesidad social, circunstancial, de la España de la época. La novela española de posguerra respondió, en mayor o menor medida, a unas exigencias del público lector, ávido de historias, de entretenimiento. Durante los primeros años posteriores a la contienda civil, se prodigaron las traducciones baratas de autores extranjeros, de escasa calidad literaria y prolífica producción narrativa: Somerset Maugham o Vicky Baum, entre otros, todos creadores de ficciones fáciles de tono melodramático e intriga argumental. Por norma general, la crítica

del semanario barcelonés reacciona contra esas novelas banales, pero reconoce en ellas el éxito entre los lectores y buscan esa conexión en las nuevas novelas. En una reseña precisamente positiva de Ignacio Agustí (1939, nº126: 10) sobre la novela de Vicky Baum, *La carrera de Doris Hart*, el crítico expone una serie de vectores que confluyen en todas sus críticas literarias: la psicología de los personajes, la verosimilitud y vigencia de la obra, la estructura bien o mal trabada y el dramatismo humano -la emoción, la conexión con el lector.

Una conexión entre la obra y el lector que explica la exigencia de una vuelta a lo humano -tras la *deshumanización* de Ortega, pero también tras la “deshumanización” de la guerra fratricida del 36. De ahí, la incompreensión de la crítica ante lo que Vázquez Zamora acuñaría como “tremendismo literario”, al hablar sobre la narrativa de Camilo José Cela, verdadero regenerador del desolado panorama de posguerra. La visión celiana de la realidad les parecía exageradamente sórdida y demasiado sujeta a unos dogmas inamovibles. Sólo a partir de la pluma de Antonio Vilanova, la obra de Cela cobraría su auténtico valor ante los lectores de la revista barcelonesa. No obstante, esa búsqueda de lo humano real, de lo real vivido, es una demanda constante de todos los críticos de *Destino*, que se formula bajo diferentes aspectos: piden “sinceridad” literaria, tanto en novela como en poesía, una sinceridad que llegue al corazón del lector. Joan Teixidor lo resumía del siguiente modo:

Tal reacción no puede extrañar a nadie. Basta pensar tan sólo en las condiciones de nuestra vida presente. En todas partes de esta vieja Europa, quien más, quien menos, ha sentido en estos últimos años la presencia de una fuerza elemental que impide conceder demasiada importancia al juego y a la filigrana psicológica o estilística. Tratábase de una necesidad urgente, como la vida o el hambre, o la separación de los suyos o la muerte propia. Volviase a un cauce profundo de humanidad, indigenciado, fatal en sus reflejos y en sus esencias. Las grandes cosas, a punto de perderse, volvían a colmar su valor y su trascendencia. Aferrarse a ellas era instintivo, inmediato. ¡Qué pueriles las lucubraciones excesivas, los intelectualismos desarraigados, el poso de subversión que implican las extravagancias en el comportamiento y en la idea! Un mundo viejo, que no es viejo ni nuevo, asomaba de golpe en nuestro amanecer de angustia. Descubrimos que nuestra riqueza era en parte lo que de indistinto había en nuestro corazón. Ya no tratábamos de distinguirnos. Por eso nos complacía de nuevo el canto de una humanidad nunca evadida, sorprendentemente normal, capaz de sentir, en su pulso el golpear intacto de toda su sangre y de todos sus siglos (1943, nº 318: 1-3).

Realidad y ficción. Vida y literatura. Son binomios que se han infiltrado en el tejido de la literatura de todos los tiempos: bien porque el quehacer literario se esforzaba en retratar la realidad, bien porque se esforzaba por salir de la misma.

La novela española de posguerra tuvo, en primer lugar, que resarcirse de la zanja irremediable de la contienda civil; superar la tendencia a novela de tesis, novela-documento o reportaje, bajo las alas ideológicas del Servicio de Propaganda del Estado franquista; dejar a un lado el éxito fácil de la novela simple y ramplona, de tipo histórico, rosa o humorístico; y actualizar el modelo decimonónico de novela de ficción, asumiendo los



avances hechos por la creación del siglo XX, rehumanizándolos por necesidad histórica y vital. El público. La crítica literaria. Los propios autores. Todos exigían, tras la gran debacle de la guerra civil, sumergirse en lo humano, en los valores por los que el hombre es hombre y por los que puede volver a revestirse de dignidad material y moral.

Aunque, bien es verdad, al final de la historia, el criterio siempre acaba siendo el mismo... Como dijo el gran Oscar Wilde en *Portrait of Dorian Grey*: "There is no such a thing as an immoral work. Books are well written, or badly written."

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍ, IGNACIO, "Los ocho enamorados de Rosa Kruger", *Destino*, Barcelona, 1939, núm. 125 (09/12/1939), p. 10.
- AGUSTÍ, IGNACIO, "Escaparate", *Destino*, Barcelona, 1939, núm. 126 (16/12/1939), p. 10.
- CASAS, AUGUSTO, "La vida de los libros", *Destino*, Barcelona, 1946, núm. 488 (23/11/1946), pp. 13 y 14.
- DELIBES, MIGUEL, *España 1936-1950: muerte y resurrección de la novela*, Destino, Barcelona, 2004, p. 101.
- GELI, CARLES & HUERTAS CLAVERÍA, JOSEP MARIA, *Las tres vidas de "Destino"*, Anagrama, Barcelona, 1991.
- TEIXIDOR, JUAN, "De los libros a la vida", *Destino*, Barcelona, 1943, núm. 318 (21/08/1943), pp. 1 y 3.
- TORRENTE BALLESTER, GONZALO, *Literatura Española contemporánea*, I, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1963, p. 336.
- VÁZQUEZ-ZAMORA, RAFAEL, "Ignacio Agustí en el Ateneo de Madrid. Con los personajes, por un camino universal", *Destino*, Barcelona, 1950, núm. 698 (23/12/1950), pp. 27 - 28.

HACIA UNA NUEVA BIOGRAFÍA DE DON DIEGO LÓPEZ DE HARO, POETA CANCIONERIL

Lucila González Alfaya
Universidad de Vigo

Palabras clave: Biografía, Poesía, Historia, Cancionero, Medieval.

1.- Introducción

Muchos de los poetas medievales castellanos conocidos desarrollaron, al mismo tiempo que su quehacer literario, una destacada faceta política. Sin embargo, estas dos caras de sus vidas suelen estudiarse separadamente. En el caso de Diego López de Haro no sólo ocurre esto, sino que el que fue considerado por algunos de sus contemporáneos como uno de los más importantes poetas enamorados, sólo se recordó, siglos más tarde, por su labor militar, jurídica y diplomática bajo el mando de los Reyes Católicos y de su producción literaria apenas se tuvieron en cuenta sus textos de carácter moral.

Lo que pretendemos con esta comunicación es trazar una breve nota biográfica sobre el poeta que atienda a momentos destacados tanto de su vida política como de su vida literaria, puesto que ambas se desarrollaron al mismo tiempo y en los mismos contextos.

2.- La familia Haro

El linaje de Diego López de Haro se relaciona con ilustres familias españolas (Ayala, Mendoza, Silva, Girón, Sotomayor, etc.) y ocupa un puesto destacado en el sistema señorial de la segunda mitad del siglo XV.

Respecto a la alusión que el poeta hace a su “noble linaje e real sangre” en el *Cartel de desafío* que envió a Pedro Fajardo en el año 1480, Erasmo Buceta cita a Andrés de Almansa y Mendoza, que tiene en cuenta “cuatro familias grandes que nuestras historias llamaron Casas por antonomasia, pues no hacían más memoria que de Castros, Haros, Laras, Guzmanes, y no quiero perdonar la gloria que adquiere la casa de Mendoza en tener por hija a la de



Haro” (Buceta, 1933: 461), pero aclara que este ilustre linaje no debía ir acompañado, por entonces, de grandes riquezas. En este sentido, Elena Elisabetta Marcello entiende que la rama de los Haro a la que pertenece el poeta podría haber decaído económicamente y estaría buscando el ascenso por medio de alianzas, encargos y privilegios (Marcello, 1995: 113), basándose en las palabras con las que Gonzalo Fernández de Oviedo se refiere a Juan Alonso de Haro, padre del poeta: “buen caballero, pero no tuuo tanta hazienda como linaxe” (Fernández de Oviedo, 1983-2002: 237).

El padre de Diego López de Haro, Juan Alonso de Haro, IV Señor del Busto, Rivilla e Iniesta (propiedad que se le concede en 1430) se casó con Aldonza de Mendoza, Señora del Villar de Saz de Don Guillén, hija de Diego Hurtado de Mendoza y Manuel y de Teresa Carrillo y Sotomayor, Condes de Priego (por Real cédula del rey Enrique IV, fechada el 6 de noviembre de 1465). Tuvieron cuatro hijos, de los cuales el poeta es el mayor (Marcello, 1995: 112-13).

Juan Alonso, que vive la época turbulenta de los reinos de Enrique IV y de los Reyes Católicos, fue, además, Alcaide de Hellín, Comendador de Caravaca, encomienda de la orden de Santiago en el Reino de Murcia, Alcaide de Alcaraz hacia 1470-71 (hecho que tendrá trascendencia no sólo en la posición política que adoptará él, sino también en la de su hijo), Merino Mayor de Asturias, Aposentador Mayor del rey Enrique IV y Guarda Mayor del rey Católico y de su consejo.

Primo del camaleónico e intrigante Juan Pacheco, el padre del poeta fue su vasallo en su arriesgada política. Se estima que la muerte de Juan Alonso de Haro se produce entre finales de 1492 y 1493, basándose en su testamento.

3.- Diego López de Haro

No se conoce la fecha exacta de su nacimiento. Elena Elisabetta Marcello, basándose en distintos documentos, la sitúa entre 1438 y 1449 (Marcello, 1995: 116-17). En cuanto al lugar de origen, algunos genealogistas lo ligan a Córdoba o, en general a Andalucía, pero puede deberse al hecho de haber entrado, tras su matrimonio, en una señoría de aquella zona y haber conseguido, por tanto, la naturalización. Gonzalo Fernández de Oviedo, en cambio, afirma que era originario de Toledo: “De otra buena casa me acuerdo, que aunque el que subcedió en ella no era cordobés, se casó en Córdoua [...] uno de los señalados caualleros sauios e del palacio que huvo en España en su tiempo, el qual hera natural de Toledo” (Fernández de Oviedo, 1983-2002: 237). La hipótesis parece probable, teniendo en cuenta que su primer matrimonio se produce con una mujer miembro de la rama toledana de los

Ayala, pero no hay ningún otro documento que lo avale.

Se sabe que, en los años 1457-1458, un hijo de Juan Alonso de Haro, tal vez el poeta, es consignado como rehén de un armisticio entre las facciones de los Fajardo, durante el asedio de la fortaleza de Lorca. En esa época, Juan de Haro había obtenido, para aliviar las precarias condiciones económicas del propio linaje, la ayuda de Juan Pacheco, Marqués de Villena, que le había confiado el gobierno de la ciudad de Hellín, entonces de su propiedad. Entre los dos existía una relación política muy estrecha, pues Juan de Haro era un vasallo declarado del marqués.

En lo que atañe a los Fajardo, Pedro, Adelantado Mayor de Murcia, hijo de Yáñez Fajardo y María de Quesada, era primo de Alonso Fajardo y su acérrimo enemigo. El pariente rebelde y ávido, efectivamente, le había desposeído de muchos haberes, aprovechándose de su minoría de edad. Por otra parte, don Pedro, casado con Leonor Manrique, primogénita de Rodrigo Manrique, I Conde de Paredes, tenía en esta ilustre familia castellana un válido aliado.

Alonso Fajardo se había levantado contra el rey Enrique IV en Murcia, donde era muy poderoso, por lo que Gonzalo Carrillo, enviado por el Rey, con Pedro Fajardo, Adelantado de Murcia, y con Diego López de Sosa, Corregidor, le hacen guerra y toman las villas de Alhama, Letar y Lorca. Una vez cercado Alonso Fajardo, en su fortaleza de Lorca, llegan al acuerdo de que entregue libremente la fortaleza a cambio de que el Adelantado y los otros capitanes le consigan el perdón real. Como garantía le entregaron como rehenes al hijo de Juan de Haro (probablemente el poeta) y a Martín de Sosa, hijo del Corregidor. De este modo, Alonso Fajardo entregó a los capitanes todas las fuerzas que tenía (Marcello, 1995: 118-19).

Se sospecha que las condiciones favorables obtenidas por Alonso Fajardo a cambio de la rendición son, en buena medida, debidas a la intervención de Juan de Haro, amigo del asediado (Buceta, 1933: 466). En este acontecimiento y las sucesivas interferencias de Juan de Haro en los proyectos de Pedro Fajardo reside el origen de la enemistad entre las dos familias, que culminará en el desafío en 1480 entre el poeta y el Adelantado.

En los años 1464-1468, participan activamente en el partido alfonsino, promovido por Juan Pacheco, tanto Juan de Haro como su hijo Diego López. Existe confirmación de este hecho en un documento de 1465 en el que Enrique IV secuestra la villa de Revilla a Juan de Haro, por su participación en el bando alfonsino de Pacheco (Marcello, 1995: 118). Tras la muerte del príncipe Alfonso, es probable su militancia en el bando favorable a Juana la Beltraneja, sostenido por los Pacheco. La facción isabelina, en cambio, era dirigida por el Arzobispo Carrillo y los Manrique.



En 1471 los partidos opuestos se enfrentan en el tumulto de Alcaraz (Buceta, 1930a: 365-66). En mayo de 1471 Juan de Haro, por mandato del Maestre de Santiago, toma posesión, en calidad de alcaide, de la ciudad de Alcaraz, baluarte estratégicamente importante. Hace construir una fortaleza en la zona más elevada del lugar y, para mantener el orden, realiza acciones de fuerza contra los habitantes que, finalmente, se alían con Pedro Manrique, hijo de Rodrigo Manrique, Conde de Paredes (uno de los jefes del partido isabelino). A las primeras señales de insurrección, Juan de Haro se recluye en la fortaleza para la defensa, pero comprendiendo que no puede eliminar las numerosas tropas de su adversario, decide pactar. Entre tanto, Juan Pacheco, informado de lo ocurrido por los mensajeros enviados por Juan de Haro, parte de Segovia por Ocaña, reclutando tropas. Envía además a su hijo, Diego López Pacheco, Marqués de Villena, en ayuda del asediado.

Pedro Manrique, por otra parte, para afrontar los refuerzos pide ayuda al Arzobispo de Toledo, Alonso Carrillo de Acuña, y a Pedro Fajardo, ambos del partido isabelino. El primero prefiere mantenerse neutral y el segundo alcanza al aliado demasiado tarde. Pedro Manrique, temiendo ser superado, acepta las propuestas de Juan Alonso de Haro. Las negociaciones se resuelven con una obligación de matrimonio entre la hija de don Pedro y el hijo de don Juan, posiblemente el poeta (Buceta, 1930a: 365-66). La probable explicación de este extraño comportamiento está en la consideración de las intrincadas relaciones familiares de los dos linajes. El matrimonio no se celebró por la firme oposición de Juan de Haro, que fue cesado como alcaide de Alcaraz, sustituido por Martín de Guzmán. Al padre del poeta, Juan Pacheco le concedió la encomienda de Caravaca. El Adelantado de Murcia, Pedro Fajardo, no se resignó a la ofensa sufrida indirectamente en Alcaraz, ni a la pérdida de Caravaca. El Adelantado espera poder vengarse de Juan de Haro y obtener Caravaca después de la proclamación del nuevo Maestre de Santiago.

Tras la muerte de Enrique IV, efectivamente, se le asigna el cargo de Maestre de Santiago a Rodrigo Manrique, Conde de Paredes, suegro de Pedro Fajardo, que releva a Juan de Haro del gobierno de la encomienda, el 6 de junio de 1475, y lo sustituye por su nieto, Juan Fajardo. El 24 de noviembre de 1475, Aldonza de Mendoza, mujer de Juan de Haro, y Pedro Fajardo firman las capitulaciones para la consigna de Caravaca. Una de las condiciones es que el Adelantado libere a Juan de Haro y a su hijo y los ponga en poder de don Pedro Vélez de Guevara, por lo que resulta evidente que Juan de Haro y uno de sus hijos, tal vez Diego López, habían sido capturados. El 7 de diciembre se efectúa la consigna (Marcello, 1995: 120).

Al morir en 1477 Juan Fajardo, el Adelantado entró automáticamente en posesión de la encomienda; de todos modos el acontecimiento no aplacó las hostilidades entre las familias.

Todos estos años de turbulenta vida política de la familia Haro no le impidieron a don Diego dedicarle tiempo a la labor literaria y hacia 1475 debía ser relativamente conocido en los círculos poéticos castellanos, pues ha quedado constancia de su participación en las fiestas de Valladolid celebradas con motivo de la proclamación de Isabel y Fernando como reyes de Castilla. El *Cancionero general* compilado por Hernando del Castillo y publicado en Valencia en 1511 recoge varias invenciones del poeta, pero separa una de las demás. Se trata de “Todas estas confirmaron”¹, que aparece agrupada con otras piezas a las que respondió Cartagena, las cuales, según Ian Macpherson, se escenificaron en los festejos de Valladolid (Macpherson, 1998: 16). Es muy probable que el poeta perteneciese al círculo establecido en torno a doña Marina Manuel (Cuesta Torre, 200: 66), a quien dedica una carta poética (“Carta pues que vas a ver”²), dama que pertenecía a la corte de Isabel la Católica y era “hija de Juan Manuel I, Señor de Belmonte de Campos, hermana del maestresala y embajador Juan Manuel II y biznieta del autor de *El conde Lucanor*. Estuvo casada con Balduino de Borgoña, hermano del rey de Francia Carlos el Temerario. Fue mujer de llamativa belleza” (Castillo, 2004: 630). Ella misma fue autora de un mote, que se recoge en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, que Cartagena se encargó de glosar, “Esfuerçe Dios el sufrir”³.

En 1480, tras enviudar, Diego López de Haro contrae matrimonio por segunda vez y poco tiempo después promueve un desafío caballeresco. El 12 de noviembre de 1480 envía, siguiendo las reglas entonces vigentes, a Pedro Fajardo un cartel de desafío (Buceta, 1933). Este hecho no supone sólo una etapa más en la biografía del poeta, sino que parece estar en el origen de las disposiciones promulgadas en las Cortes de Toledo por los Reyes Católicos. Elena Elisabetta Marcello da cuenta de las distintas hipótesis sostenidas acerca del motivo de tal desafío, pero concluye que la causa debe de estar en la lucha entre el partido isabelino y el portugués (Marcello, 1995: 121). El duelo no se llevó a cabo por la intervención de los Reyes Católicos que apuntaron, deseosos de salvar al fiel Adelantado y coherentes con su línea absolutista, a la derogación de este privilegio nobiliario.

Reconciliado con los monarcas, el poeta emprende una brillante carrera como cortesano y funcionario real, convirtiéndose en un personaje destacado de la corte de los Reyes Católicos, que en 1483 confiaron en él para solucionar un importante problema de política interna, la pacificación del Reino de Galicia, afectado en la época por guerras intestinas. En los años 1475-80, la casta nobiliar gallega se había fragmentado en bandos que mantenían relaciones con las facciones castellanas adversarias de Isabel y con los Lusitanos, creando un

1 ID0927. Utilizo las siglas y números de identificación asignados por Brian Dutton (1990-91).

2 ID1122.

3 ID2027.



nuevo frente en la guerra entre Portugal y Castilla, liderado por el conde de Soutomaior.

Diego López de Haro fue el cuarto gobernador de Galicia. En 1475 había sido nombrado Enrique Enríquez, Conde de Alba de Liste; en 1477, Pedro de Villadrando, Conde de Ribadeo y, finalmente, en 1480, Fernando de Acuña, hijo del Conde de Buendía, acompañado del licenciado Chinchilla. Esta nueva estructura supone una novedad, ya que lentamente la plataforma institucional pasa de la unipotencialidad a ser un órgano colegial, constituido por un hombre de armas (Acuña) y un hombre de derecho (Chinchilla). La actividad de Acuña en Galicia es incansable, decidida y prolongada. Su gestión fue eficaz en líneas generales, pero acabó por despertar nuevos recelos y descontento entre los nobles sometidos. La ejecución en diciembre de 1483 de Pedro Pardo de Cela causó estupefacción en el reino y provocó el ocaso de la gobernación de Fernando de Acuña (González Alonso, 1974: 69). De este modo es nombrado Diego López de Haro que, con el Doctor Sancho García del Espinar, reproduce la misma estructura doble del anterior gobernador. La cédula con la que nombran al poeta Justicia Mayor y Gobernador de Galicia está fechada el 12 de marzo de 1484, aunque Diego López se encontraba ya en Galicia unos meses antes. Sus encargos son los mismos que los de su predecesor, aunque desde el punto de vista jurídico su nombramiento presente algunas particularidades (Marcello, 1995: 123).

En el primer momento su intervención fue militar, hasta obtener un control férreo sobre castillos y fortalezas episcopales y asegurar la pacificación del área; después actuó jurídicamente. El Tribunal inaugurado en 1480 por Acuña siguió dirimiendo causas bajo la supervisión de Diego López y Espinar, al que apelan caballeros, iglesias, municipios y privados.

En otoño de 1486 se produce la visita de los Reyes Católicos a Galicia (López Ferreiro, 1968: 111-21). La comitiva estaba constituida por los soberanos, la princesa Juana, algunos nobles y, naturalmente, López de Haro. El viaje de los monarcas tenía, aparte del aspecto humano y religioso, una finalidad política, que se concluye con un balance positivo. El objetivo principal era informarse de la efectiva situación en Galicia, para poder planificar su participación en los proyectos de la Corona. Una vez retornados a Salamanca, en enero de 1487, los monarcas envían numerosas cartas al Gobernador, donde manifiestan su voluntad (de cuya realización se encarga Diego López) acerca de los más importantes problemas gallegos: las encomiendas y los beneficios eclesiásticos, los tributos, la guerra contra las fortalezas, las autonomías municipales, la campaña moralizante contra las malas costumbres eclesiásticas, el problema Fonseca y la guerra de Granada (García Oro, 1977: 377-383).

De entre todos estos aspectos, hay que destacar la cuestión granadina. Como ya se

mencionó, el Gobernador tenía, además, poderes judiciales. Dado el elevado número de acusados, el tribunal presidido por López de Haro estaba saturado. Ya en 1482, los procuradores de los municipios habían pedido a la corona una amnistía general que, además, habría tenido un impacto favorable sobre la población. Los monarcas la conceden, indirectamente, sólo en 1486 y con un segundo fin, reclutar tropas para la guerra contra los musulmanes. El 22 de diciembre firman un perdón general de los delitos cometidos hasta su visita a Galicia bajo la forma de poder concedido al Gobernador. En 1487, una nueva gracia extingue los delitos, excepto 3 casos, cometidos hasta el 7 de septiembre de 1486, para aquellos que participen en la guerra de Granada. De este modo, los gallegos refugiados en Portugal y en Bretaña en los años precedentes tienen la posibilidad de reentrar en la patria (García Oro, 1987: 401-8). La estancia en Galicia del poeta duró alrededor de 15 años, ya que todavía ocupaba el cargo en 1496. Fue sustituido, en fecha indeterminada, por Hernando de la Vega. Durante este período fue también Corregidor de A Coruña.

En los años posteriores a la visita de los soberanos a Galicia, una vez estabilizada la situación gallega, Diego López de Haro puede dejar momentáneamente su gobierno para encargarse de misiones militares o diplomáticas.

Participa en la campaña de 1488-89 de la Guerra de Granada al mando de las tropas gallegas. Los monarcas habían dispuesto, hasta en los mínimos detalles, una expedición gallega a Granada, de la que el encargado de la organización debía ser Diego López de Haro, ayudado de García Méndez de Sotomayor.

En 1490, junto a su capitán Carlos Enríquez, participa en otra empresa de la corona que afecta a Galicia, una expedición a Bretaña, en crisis dinástica desde 1485. Se trata de una campaña sin esperanza de victoria, pero útil para el juego diplomático de Fernando el Católico, que apoyaba la independencia de Bretaña, contra Francia, con el fin de recuperar el Condado del Rosellón y Cerdeña (García Oro, 1987: 405-6).

El único viaje del poeta a Italia se produce en 1493, con un encargo diplomático. El 3 de abril de este año es nombrado Embajador de Obediencia de los Reyes Católicos en la corte de Rodrigo Borgia, erigido Papa en agosto de 1492 con el nombre de Alejandro VI. La coyuntura histórica era crítica, puesto que Francia y España se disputaban el Reino de Nápoles. El nombramiento del diplomático español se produce poco antes de la constitución de la Liga (en la que estaba interesado en entrar Carlos VIII, rey de Francia) entre el Papa, Venecia y Milán, contra don Ferrante, heredero del trono napolitano. El acercamiento francés al Papa y, sobre todo, a los Sforza, se había manifestado ya en la época inmediatamente precedente a la alianza y resultaba incómodo tanto para el Santo Padre como para la España de los Reyes Católicos. Entre los objetivos de la misión del poeta se encontraba también el



político, aunque no declarado. Los Reyes Católicos necesitaban la ayuda del Pontífice para negociar con Portugal sobre África y América, para consolidar la Inquisición y obtener la reforma monástica emprendida. Por otra parte, Alejandro VI necesitaba el apoyo de los monarcas españoles para la exaltación de la propia familia y para desvincularse de la alianza con Carlos VIII, rey de Francia. Entre las instrucciones dadas a López de Haro se encuentran las que apuntan a obtener el monopolio sobre los nombramientos eclesiásticos españoles; la facultad de designar a determinadas personas para llevar a cabo la reforma de los monasterios; y el monopolio intelectual, previa anulación de los títulos universitarios pontificios para valorar únicamente los de las universidades de Salamanca, Valladolid y Lérida. A estas tres importantes peticiones se suman una concesión de tercias, la disminución de las *annate* episcopales, la dispensación de parentesco para los matrimonios reales y otras de menor interés (Marcello, 1995: 125-26).

Diego López de Haro entra en Roma en junio de 1493 escoltado, por orden papal, por el Duque de Gandía, por César Borgia y por Giovanni Sforza (Buceta, 1929b: 156). El 19 de junio, cuando aún duraban las fiestas por la boda de Lucrezia Borgia con el Señor de Pesaro, Giovanni Sforza, el poeta rinde homenaje al Santo Padre.

Las negociaciones se desarrollaron en secreto y la confianza que Isabel y Fernando depositaron en su embajador se vio bien recompensada. A los requerimientos formulados por don Diego siguieron una serie de concesiones papales, redactadas entre agosto de 1493 y 1494. En cuanto al asunto político, una vez aclaradas las posiciones, don Diego trató de atraer al Papa en una estrecha alianza a través de la política fernandina de los matrimonios. Diego López se hospedó en Roma en casa del Cardenal Juan de Medici, hermano de Pedro y aliado con Nápoles. Probablemente volvió a España en 1493 (Buceta, 1929b: 164).

Cabe mencionar, con respecto a este viaje a Italia, que la poesía de López de Haro también fue conocida en aquel país: un fragmento de una de sus canciones aparece recogido en el *Cancionero de Pietro Bembo* (MI1). El manuscrito milanés (S.P.II.100) custodiado en la biblioteca Ambrosiana, fechado en 1503, contiene cartas de Pietro Bembo y Lucrezia Borgia, además de 16 composiciones españolas, entre las que se encuentran cinco versos del poeta, pertenecientes a la canción “Vista esta la perdicion”⁴.

No se conoce la fuente de Bembo, pero Mazzocchi lo considera un fósil valioso de la difusión de los textos recogidos por Hernando del Castillo, antes de la aparición de su *Cancionero general*. Después de analizar las piezas españolas contenidas en el manuscrito, concluye que el material usado por Bembo debía de ser muy cercano al utilizado por Hernando del Castillo. Cree poco probable que el autor italiano manejase más de una fuente y llega a la conclusión, a partir del contenido de una de las cartas, de que el cancionero

4 ID6269.

manuscrito utilizado fue propiedad de Lucrezia Borgia, como proponía Rajna (Mazzochi, 1989). En este sentido se debe tener en cuenta el viaje del poeta a Roma durante los festejos nupciales de la hija de Alejandro VI, diez años antes de que Pietro Bembo escribiese su cancionero.

Respecto a los últimos años de vida del poeta hay muy pocas noticias. Se supone que, una vez acabada su misión en Galicia, vuelve a sus posesiones de El Carpio. Se preocupa de su hacienda: en 1497 vende la parte del Villar del Saz, su posesión, a Pedro Baeza, regidor de Toledo; en 1502 cambia las posesiones de El Busto y Revilla (heredadas gracias al mayorazgo del abuelo) por las andaluzas de Sorbas y Lubrín, propiedad del Condestable de Castilla, Bernaldino Fernández de Velasco, Conde de Haro, por lo que se convierte en Señor de las villas del Carpio, Morente, Sobras y Lubrín; en 1504 finaliza positivamente un prolongado pleito sobre la señoría de El Carpio, interpuesto por los hijos naturales de Luis Méndez de Sotomayor (suegro del poeta), contra Beatriz de Sotomayor, segunda mujer de Diego López; en diciembre de 1508 funda el nuevo mayorazgo con el permiso de la reina Juana (Marcello, 1995: 128).

Acumula riquezas gracias a la concesión, en 1511, por parte de esta soberana, de algunas minas de hierro que había requerido. Además, se ocupa de los herederos. En 1497 dona ciertos juros a Pedro Laso de Castilla, su yerno; en 1521 dona algunos bienes situados en el reino de Murcia a su segundo hijo, Diego López de Haro.

Se conocen, por otra parte, tres documentos que el poeta debió redactar en los últimos años de su vida. Se trata de tres cartas dirigidas al rey Carlos V antes de su llegada a España, que han sido editadas por el estudioso Erasmo Buceta (1930a); la primera de ellas, más extensa, se presenta como un memorial en el que el anciano diplomático de los Reyes Católicos da algunos consejos al monarca, y las otras dos son mucho más breves. Cabe señalar aquí un pasaje del memorial que ilustra de qué modo literatura y realidad entran en contacto en este poeta cancioneril: “paréceme que a seruiçio de Dios y de Vuestra Alteza convenía que la ley de los rieptos y desafíos la mandase renouar, por ser esta ley descanso de el rey y bondad de caualleros” (Buceta, 1930a:375).

Muere el 17 de diciembre de 1523, en Córdoba. Fue enterrado en el cementerio de Santa Clara, en esta ciudad, y posteriormente trasladado al del Cristo Crucificado.

4.- Conclusiones



A lo largo de su vida Diego López de Haro desarrolló una extensa carrera militar y política en la que ocupó cargos de gran importancia (como el gobierno de Galicia o la visita diplomática a Roma), en momentos decisivos de la historia de Castilla. Sin embargo, compaginó estas ocupaciones con una labor literaria fruto de la cual se conservan hoy en día alrededor de cuarenta composiciones poéticas, además de algunos textos en prosa.

El somero resumen de estos hechos que aquí se presenta pretende únicamente llamar la atención sobre la importancia de ambas facetas del poeta y sobre la necesidad de estudiarlas conjuntamente, prestando atención además a sus relaciones personales con otros personajes destacados de la literatura, con los cuales entró en contacto tanto en los círculos poéticos cortesanos como en ciertos enfrentamientos políticos.

BIBLIOGRAFÍA

- BUCETA, E. (1929a), “Aviso para cuerdos”, *Revue Hispanique*, 76, pp. 321-345.
- _____ (1929b), “Contribución al estudio de la diplomacia de los Reyes Católicos”, *Anuario de Historia del Derecho Español*, 6, pp. 145-196.
- _____ (1930a), “Tres cartas de Don Diego López de Haro al Emperador”, *Boletín de la Real Academia Española*, 17, pp. 363-395.
- _____ (1930b), “Nuevos datos sobre la diplomacia de los Reyes Católicos. Minuta de las Instrucciones para la Embajada de Roma en 1493”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 47, pp. 331-359.
- _____ (1933), “Cartel de desafío”, *Revue Hispanique*, 81-1, pp. 456-474.
- CASTILLO, H. (2004), *Cancionero general*, ed. J. González Cuenca, 5 vols., Madrid, Castalia.
- CUESTA TORRE, M. L. (2000), “Las invenciones de don Diego López de Haro”, *Proceedings of the Tenth Colloquium*, ed. A. Deyermond, Londres, Queen Mary and Westfield College, pp. 65- 84.
- DUTTON, B., con J. Krogstad, eds. (1990- 91), *El cancionero del siglo XV, (c. 1360-1520)*, 7 vols., Salamanca, Universidad de Salamanca.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, G. (1983-2002), *Batallas y Quinquagenas*, ed. J. Pérez de Tudela y Bueso, 4 vols., Madrid, Real Academia de la Historia.
- GARCÍA ORO, J. (1977), *Galicia en la baja Edad Media. Igledia, señorío y nobleza*, Santiago, Bibliófilos Gallegos.
- (1987), *Galicia en los siglos XIV y XV*, Madrid, CSIC.

- GONZÁLEZ ALONSO, B. (1974), *Gobernación y gobernadores: notas sobre la Administración de Castilla en el período de formación del Estado Moderno*, Madrid, Universidad Complutense.
- HUARTE, A., “El relacionero Andrés Mendoza”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, II Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1925.
- LÓPEZ FERREIRO, A. (1968), *Galicia en el último tercio del siglo XV*, Vigo, Editorial Compostela.
- MACPHERSON, I. (1998), *The ‘Invenciones y letras’ of the ‘Cancionero general’*, Londres, Queen Mary and Westfield College.
- MARCELLO, E. E. (1995), “Diego López de Haro, poeta *cancioneril*. Perfil histórico-biográfico”, *Il Confronto Letterario. Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell’Università di Pavia e del Dipartimento di Lingüística e Letterature Comparate dell’Università di Bergamo*, 23, pp. 105-129.
- MAZZOCHI, G. (1989), “Un manuscrito milanese (Biblioteca Ambrosiana S. P. II. 100) e l’ispanismo del Bembo”, en *Cancioneros Spagnoli a Milano*, ed. G. Caravaggi, Florencia, La Nuova Italia, pp. 67-100.



LA SALVACIÓN Y LA MUERTE EN EL *LIBRO DE MISERIA DE OMNE*

Jaime González Álvarez
Universidad de Oviedo

Palabras clave: Salvación, Muerte, Crisis feudal, *Libro de miseria de omne*, *De contemptu mundi*.

El contexto en el que hemos de situar la producción y recepción del *Libro de miseria de omne* es el de los primeros años de la convulsionada Castilla del siglo XIV, que se convierte en el escenario de una crisis que afecta a todo el Occidente cristiano, manifestándose en todos los terrenos: económico, político, social, cultural y religioso.

Lo que se encuentra tras este cambio de los inicios del siglo XIV es la gestación de una crisis en todo el ámbito del ambiente feudal, que se manifiesta de manera principal en la aristocracia, tanto militar como rural. Estas grietas de un orden feudal que ya no puede sostenerse afectarán a todos los presupuestos intelectuales, estéticos y religiosos que habían armonizado el siglo XIII. Así, en Castilla nos encontramos con una indefensión en este periodo, que tiene tras de sí diversas causas concluyentes como son, según Royer de Cardinal (1992: 14-28), varios cambios climatológicos, hambrunas, pestes y enfermedades. Todos estos cambios y en especial la sucesión de pestes serán el anticipo de lo que sucederá con la llegada de la Gran Peste, pero, antes de llegar a esa situación extrema, creo, casi con certeza, que se habría alterado la sensación de seguridad terrena y el espíritu de los hombres, a la vez que habría contribuido a un cambio en la sensibilidad de la sociedad.

Por otro lado, todas esas causas en la gestación de la crisis, a las que hemos aludido, nos hacen pensar que ya desde comienzos del siglo XIV surge un nuevo sentido en torno a la muerte en relación directa con una meditación más personal de los hombres con respecto a su destino¹. Esta meditación sobre la fragilidad de la condición humana se encuentra en inmediata relación con el espectáculo cotidiano de la muerte. Pero esta meditación no se quedará en una reflexión humana, sino que trascenderá a otros ámbitos socioculturales,

¹ Considero que este nuevo punto de reflexión en torno al sentido de la muerte era desconocido o no había sido un punto de meditación importante en el ámbito de la tradición y del patrimonio cristiano, pues el hombre empieza a pensar en sí mismo como hombre y no ya sólo como cristiano.

de ahí que encontremos su huella en la literatura y el arte de estos primeros años del siglo XIV.

En este ambiente se retomará un modelo anterior que represente la profunda crisis que vive la Castilla de estos años del siglo XIV, texto que no es otro que el *De contemptu mundi sive de miseria conditionis humanae* (1195) del cardenal Lotario di Segni, que accedería más tarde al Pontificado con el nombre de Inocencio III. En este tratado se deplora la carne y el mundo, pero también hay un ataque, de forma calculada (Clúa, 2003), a la condición espiritual del hombre, a la vez que se repasan detalladamente todos los pecados y las faltas que le son propios.

Ciertamente, nos encontramos con otras obras que siguen esta temática pero en ellas se observa cómo ese pesimismo inicial irá decreciendo, algo que también encontraremos en el *Libro de miseria de omne* con la posibilidad de salvación. Así, las *Meditationes piissimae* de Bernardo de Claraval, glosan la vileza del ser humano para trazarnos, a continuación, un programa moral que permita preservar el alma de los males. Del mismo modo, San Anselmo de Canterbury en su *Exhortatio ad contemptum temporalium et desiderium aeternorum*, planteaba la humillación como un ejercicio devocional, a pesar de lo cual, nada impedía a su autor presentar su convicción en la belleza y la bondad del alma humana.

En este sentido, centrándonos ya en la literatura castellana medieval, y más concretamente en el ámbito del “mester de clerecía” y sus “épigonos”², ese cambio de actitud se percibe con claridad si comparamos la idea de la muerte que encontramos en los poemas de Berceo y la que nos encontramos en el *Libro de miseria de omne*. Así la ‘buena muerte’ o ‘muerte feliz’ que encontramos en el poeta riojano responde a un modelo cristiano con un alto grado de idealización en el que no existe la duda o el temor, mientras que ese mismo tema deja paso en el *Libro de miseria de omne* a una personificación de la muerte que acecha amenazante y que alcanzará su punto culminante con la incursión en la literatura de los temas macabros como nos encontraremos en la segunda mitad de este siglo XIV con las *Danzas de la muerte*. A esto se añade, como ha señalado Ariès (1982: 39-42), que la individualización de la muerte desde los comienzos del siglo XIV genera un nuevo modelo, pues frente a la resignación anterior al destino del ser humano, basado en la idea de que todos somos mortales (*moriemur*), nos encontraremos ahora con que el hombre se reconoce a sí mismo ante su propia muerte.

Por otra parte, lo que nos encontramos en los textos, sobre todo en los de la clerecía del siglo XIII es la noción de juicio individual tras la muerte, juicio que habrá de determinar la suerte de cada uno en el más allá de manera totalmente independiente al Juicio Final. Este punto nos revela una dimensión fundamental de la vida social y de la mentalidad

² Sobre la delimitación del marbete “épigono del mester de clerecía” remito a González Álvarez (2007b).



histórica de la Edad Media, en lo que respecta a la posibilidad de ser redimido tras la muerte. Así mismo, también implica una acepción particular de la noción de “individuo” en un mundo que se supone fuertemente socializado. Pero esta situación no se mantendrá y, así, después de ese planteamiento en el siglo XIII, el motivo de los viajes al más allá cambia sustancialmente su contenido cuando nos adentramos en la centuria siguiente. De este modo, la literatura se desliza de manera progresiva hacia la descripción más o menos simbólica de los ámbitos del trasmundo, siendo el máximo ejemplo de este cambio el *Libro de miseria de omne*.

Este sentido trascendente de la vida, y por ende de la muerte, es el que nos encontramos en el *Libro de miseria de omne* que, a su vez, está en íntima relación con el contenido de su fuente principal: el *De contemptu mundi* de Inocencio III, cuya recepción en España se había iniciado en el siglo XIII³ y se prolongará durante la centuria siguiente⁴. De hecho, ya desde las primeras estrofas, el anónimo autor nos señala la obra latina que le servirá de modelo para la composición de su poema en lengua vernácula, con el fin de que pueda ser comprensible por un número mayor de receptores:

El buen papa Inocencio, e muy santo coronado,
maestro en las siete artes, por tod el mundo nombrado,
de las miserias del ombre fizo un libro ditado;
puso y muchas razones como flores en el [prado].

Libro de miseria d'omne sepades *que* es llamado;
compuso esas razones en buen latín esmerado;
no lo entiende tod omne, si non el *que* es letrado,
por *que* yaze oy de muchos postpuesto e olvidado (cc. 2-3)⁵.

También en estas estrofas prelude el contenido en torno al cual gira toda la composición, al igual que ocurría con la obra de Inocencio III. Temática que no es otra que la miseria de la condición humana, tanto en el aspecto físico como en el moral. Pero las diferencias entre ambos textos son evidentes, pues mientras que Lotario de Segni⁶ compone una obra casi perfecta sin tener en cuenta a un público concreto y con una finalidad meramente estética, nuestro anónimo autor persigue un fin didáctico y moralizante para un público determinado y destacando dos intereses fundamentales (González Álvarez, en prensa). Por un lado, la importancia de la penitencia a través del arrepentimiento como única posibilidad de

3 El principal impulsor de la recepción en Castilla de esta obra hay que situarlo en el IV Concilio de Letrán, que supone una clara renovación en la reforma disciplinar, un profundo cambio en la lucha contra los herejes y, sobre todo, como ha señalado Lomax (1969: 299-313), una verdadera revolución en la institución del clero que afectará directamente a los estudios eclesiásticos, siendo fiel reflejo de ello la producción de un tipo de literatura de carácter ascético-didáctica.

4 El Concilio de Trento marca el fin de la difusión de las doctrinas del *De contemptu mundi*.

5 Las citas proceden de la edición de Connolly (1987).

6 Nombre del papa Inocencio III.

salvación para el hombre:

Formado es de la tierra, escrito es lo *que* digo;
concebido es en culpa, sépalo tod mi amigo;
nascido es *pora* pena *porque* puede ser perdido
sí de los males *que* fizo *non* fuere arrendido.

Ond *consejo* a tod *omne*, sí *quiere* bevir honrrado,
e dógelo por juício, ca veo que es guisado,
que gane como podiere, *tan* solament *sin* pecado,
e *que non* pueda *seer* del diablo acusado (cc. 12 y 111).

Y, por otro, la muerte y la miseria de la condición humana (cc. 389-430). No obstante, estos dos puntos antitéticos encontrarán su equilibrio en el poema castellano a través de la pericia del autor en el manejo de su principal fuente latina.

Sin embargo cabe destacar que hay cuatro momentos del poema en los que el autor se aparta, a través del recurso de la *amplificatio*, de su fuente latina, y precisamente en dos de ellos el tema de la pobreza humana y de la muerte cobran especial significado.

El primero de estos momentos es el que lleva el título *De miseria dominorum servorum*, que ocupa las cuadernas 114-127 y que es conocido como el episodio de “los ricos y los pobres”, donde podemos apreciar que la propia experiencia personal es el principal modelo, de ahí la animadversión que siente ante los poderosos y que se encuentra en el trasfondo de toda la obra. Así, el perfil de los pobres se nos presenta basado en carencias objetivables, como el pasar hambre o el vestir harapos: “el ombre empobrecido trae capa muy cativa” (c. 101a). Por tanto se pinta un cuadro sumamente negativo de la pobreza, pues de forma un tanto cruda se viene a decir en el *Libro de miseria de omne* que los pobres no tienen puertas que se les abran. Con frecuencia se les presenta como codiciosos y ladrones, a la par que sucios y malolientes. Incluso se llega a decir que los pobres estaban vinculados al pecado y, en última instancia, que eran muy grandes las posibilidades de perder el alma. Además, la muerte –“ca la muerte es muy mala, e viene como ladrón / que *non* parez a ninguno de *quantos* nel mundo *son*”– (242c-d) roba al hombre, desnudo tal y como nació, los honores y las riquezas, pues no hay nada que pueda aislarlo de morir. Así, lo efímero de la vida humana es presentado por el anónimo autor a través de la imagen poética de la rosa que sólo dura una estación⁷:

La riqueza d’este mundo, maguer sea deliciosa,
gánase con [grand] trabajo e es muy mesquina cosa,
ca piérdese *tan* aína como se pierd una rosa,
la *persona que* la pierde finca trist e dolorosa (c. 179).

para llegar a la conclusión de que las riquezas terrenales no tienen valor alguno ante la llegada de la muerte:

⁷ Imagen que también encontramos en los *Proverbios morales* de Sem Tob de Carrión.



E pues, ¿qué presta al omne riquezas e grand aver
e los paños preciados e bien comer e beber
e aver grandes regnados e emperador se[e]r,
que la su carne mesquina así ha de podreecer? (c. 437).

A esto se añade, como han señalado Alonso (1958: 105-113) y Tesouro (1987: 129), la despiadada diatriba contra el dinero que se convierte en la fuerza principal de tantas injusticias, sobre la que se encuentra la muerte como principal igualadora entre los hombres⁸:

Oy es el omne grand príncipe o reí apoderado,
está con [las] sus compañías en su palacio onrado;
quando viene otro día, los [que] él ovo criado
métenlo en un sepulcro e déxanlo bien cerrado (c. 438).

Otro de esos momentos en los que el anónimo autor se aparta de su fuente latina, es la cuarta digresión que se centra en la crítica a los oficios del mundo y ocupa las cuadernas 389-430. Cabe destacar que no es la única obra que trata este tema. De hecho, hay una crítica similar en el *Libro de Alexandre*⁹ de la escuela del “mester de clerecía” y en dos obras de “nueva clerecía” como el *Libro de buen amor* y del *Rimado de Palacio*.

En este sentido, ya Artigas señaló que la temática de la muerte es parte esencial de nuestro poema (1919: 87): “algo tiene también este poema a modo de Danza de la Muerte”, para concluir, tras el estudio de las estrofas:

Aunque la originalidad de la idea fundamental sea nula en nuestro texto, como en la mayor parte, sin embargo en la concreción y expresión de los vicios de cada autor se atiene sin duda, al ambiente que le rodea cuando no copia servilmente un modelo (Artigas, 1919:88).

Así, el anónimo autor empieza fustigando a los clérigos que descuidan la cura de almas o que gozan indebidamente beneficios, es decir, los clérigos seculares; nada dice contra los regulares. No podía dejar de pasar revista a los caballeros, seguidos de los mercaderes, panaderos, pescadores, cavadores, herreros, carniceros, tahúres, sirvientes y sirvientas, pastores, carpinteros y labradores. Destacamos estos “estados” que señala el autor del *Libro de miseria de omne*, y que curiosamente en estas cuadernas 389-430 se separa del libro de Inocencio III. Si a esto añadimos que en el *Libro de miseria de omne*, ya desde su principal fuente, el *De contemptu mundi* de Inocencio III, encontramos una obra eminentemente moral, de corte escolástico, y que obtuvo una gran difusión durante la Edad Media, vemos un carácter completamente diferente a las obras de “nueva clerecía” y sobre todo a aquellas otras compuestas en la segunda mitad del siglo XIV, especialmente en el caso de la *Danza*

⁸ El tema está ya presente en Horacio (*Carmina* I, 4, 13-14): “Pallida mors aequo pulsat pede tabernas pauperum / regumque turris” (Fernández-Galiano y Cristóbal, 1990: 96).

⁹ De hecho, el anónimo autor del *Libro de miseria de omne* tuvo presente para la composición de su obra el *Libro de Alexandre* o, al menos, alguna parte de él, como se desprende del cotejo de la c. 2 del *exordium* de la obra del “mester de clerecía” y de la c. 4 del “epígonos”.

General de la muerte.

Consideramos necesario analizar en este punto la finalidad del *De contemptu mundi* de Inocencio III para poder entender el propósito de una obra, compuesta hacia finales del siglo XIII o principios del XIV, como es el caso del *Libro de miseria de omne*, en lengua vernácula. El *De contemptu mundi* se presta a numerosas interpretaciones, muchas de ellas contradictorias. Ya desde la dedicatoria al obispo de Porto, con la que se inicia la obra, nos damos cuenta de la intención y finalidad que llevó a Inocencio III a escribir la obra: “[...] ad deprimendam superbiam, qui caput est omnium viciorum [...]”. De este modo, vemos que el propósito fundamental era simplemente mostrar lo miserable y despreciable de la vida humana.

Por su parte, el *Libro de miseria de omne* contribuyó, entre otras obras, a difundir las doctrinas del *De contemptu mundi* en España a partir de finales del siglo XIII, y sobre todo en el siglo XIV donde la literatura se convertirá en un fiel reflejo de la sociedad. Así, la inestabilidad política, social y económica se empieza a reflejar en estas obras que consideramos “epígonos”¹⁰ y que se acrecentará en las obras de “nueva clerecía”¹¹, siendo su punto culminante el *Rimado de Palacio* del Canciller Ayala.

En las cuadernas 1 y 2 el anónimo autor del *Libro de miseria de omne* nos indica ya dos de los fines que le llevaron a componer la obra:

Todos los *que* vos *preciades* venit a *seer* conmigo; c. 1
más vos *preciaredes* siempre si oyerdes lo *que* digo;
el *que* bien lo retoviere a Dios abrá por amigo,
sabrà dexar abolezas muchas *que* trae consigo.

Libro de miseria d’omne sepades *que* es llamado; c. 2
compuso esas razones en buen latín esmerado;
no lo entiende tod omne, si non el *que* es letrado,
por *que* yaze oy de muchos postpuesto e olvidado.

Por un lado, en la c. 1 invita a los “oyentes” (c. 1b’) a olvidar lo malo y, por otro, en la c. 2 afirma que su propósito es verter a lengua vernácula el contenido de una obra en latín en un momento en el que ya muchos no lo entendían, ni siquiera el clero, según las disposiciones del Concilio de Valladolid de 1228. A esto debemos añadir algo fundamental y es el hecho de que, tras la descripción de la agonía en las cc. 431-493 del *Libro de miseria de omne*, que no solo cierra la atroz presentación de la vida del hombre, sino que enlaza temáticamente con la vida tras la muerte, sin embargo, hay un elemento clave que separa a nuestro poema tanto del *De contemptu mundi* de Inocencio III como de las obras

10 Denominamos “epígonos” al *Libro de miseria de omne*, la *Vida de San Ildelfonso* del Beneficiado de Úbeda, los *Castigos y enxemplos de Catón* y los *Proverbios de Salamón* (González Álvarez: 2007b).

11 Como obras de “nueva clerecía” situamos al *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita, los *Proverbios morales* de Sem Tob de Carrión y el *Rimado de Palacio* de Pero López de Ayala.



posteriores a la segunda mitad del siglo XIV (González Álvarez, 2007a), entre las que se encuentra la *Danza general de la muerte*, y es la importancia que el autor castellano concede al arrepentimiento a través de la penitencia como único elemento de salvación (c. 502):

A la fin el buen *christiano* más d'aquesto debe far:
debe prender penitencia e de tod mal se quitar,
si tiene cosas ajenas todas las debe tornar,
si quisier con *Jhesu Christo* e [los] sus santos regnar.

Por el contrario, en la *Danza general de la muerte* no hay concesión alguna para la salvación:

Pues *que* asý es *que* a morir avemos
de neçesidad, syn otro rremedio,
con pura conçiencia todos trabajemos
en seruir a Dios ssyn otro comedio.
Ca Él es *príncipe*, fyn e el medio,
por do sy le plaze avremos folgura,
avnque la muerte con dança muy dura
nos meta en su corro en *qualquier* comedio (LXXIX)¹².

Sin duda, por la fuerte crisis que en todos los aspectos se respira en la sociedad de la segunda mitad del siglo XIV, y que se vio agravada por la llegada de la Peste Negra, fenómeno que en ningún momento tiene cabida en el *Libro de miseria de omne*.

Ya en la primera de las tres grandes partes que conforman nuestro poema (González Álvarez, 2006) se nos expone la miseria humana desde su punto de vista físico. Así, el futuro que se presenta para el hombre es fundamentalmente trágico, pues no hay posibilidad de alcanzar la felicidad y todo se queda reducido a la preocupación y el sufrimiento, como nos dice en la c. 27:

Demás puedo bien *provar*, por muchas autoridades,
que non es una maleza mas en muchas malvez[t]ades
nasce el *mesquino omne*; esto es *verdad*, sepades,
e en muchos de pecados e muchas iniquidades.

Sin embargo, frente al planteamiento de su fuente latina, donde el tono pesimista domina toda la composición, nuestro autor concede, como veremos a continuación, una cierta esperanza para la salvación del hombre a través del arrepentimiento y la penitencia:

Quantos que por *Jhesu Christo* nest mundo son perecidos
de los vientres de sus madres buen ora fueron nascidos;
resplandescrán com el sol, [a]l cielo serán sobidos;
alla:m dexe Dios subir e a todos mis amigos (c. 169).

Pero lo que destaca en esta parte es el desprecio de la condición humana en tres estadios diferentes como se indica en la c.12:

¹² Las citas proceden de la edición de Morreale (1964: 162).

1. Desprecio del cuerpo humano desde su concepción.
2. Desprecio del nacimiento.
3. Se señalan las penas y sufrimientos que acompañarán al ser humano en su vida terrenal.

Formado es de la tierra, escrito es lo *que* digo;
 concebido es en culpa, sépalo tod mi amigo;
 nascido es *pora* pena *porque* puede ser perdido
 si de los males *que* fizo *non* fuere arrependido.

En una segunda parte de la obra nos encontramos con la descripción del mal moral y las malas acciones de los hombres, pero frente al texto del *De contemptu mundi*, donde Inocencio III se limita a señalar esas acciones, nuestro autor trata de encontrar una solución a las mismas para que el hombre tenga la posibilidad de llegar a la salvación. Pero antes se describen los pecados que van unidos a cada uno de los tres defectos humanos: riquezas, onras, cuerpos deleitar,

Tres cosas son en [e]l mundo *que* todos suelen amar:
 las riquezas e las onras e los cuerpos delear;
 mas si *quier* temer a Dios e la su alma salvar
non *quiera* mucho seguirlas ni las ame codiciar (c. 251).

En la última gran parte que conforma el *Libro de miseria de omne* se describen los males que acaecerán al hombre pecador tras su muerte si este no se arrepiente. Esos males se dividen en los tres castigos que se sufrirán si no se alcanza la salvación:

1. El castigo físico con la podredumbre de la carne:
 Quando el alma mesquina del cuerpo ha de salir,
 non sabe el algariva a *quál* parte ha de ir,
 mas la carne malfadada esto *non* podrá foír
 Ca tornar abrá en polvo e en *tierra* de podrir (c. 431).
2. El castigo físico y moral en el infierno:
 Dezir vos hé de las penas *que* la carne sufrirá:
 en el fuego *perdurable* del infierno arderá,
 el *vermen*, *que* *nunca* muere, por *siempre* lo roerá,
 e *nunca* avrá *perdón* el *que* allí caerá (c. 439).
3. El castigo moral con la llegada del Juicio Final:
 En el día del juício, *quando* él *verná* juzgar,
quier la luna *quier* el sol su lumbre *non* podrán dar,
 las *vertudes* de los cielos *quedas* *non* podrán [e]star,
 e desende las [e]strellas caerán de su lugar (c. 461).

Junto a esto, para el anónimo autor del *Libro de miseria de omne* las imágenes de la muerte juegan un papel fundamental a lo largo de la obra, pues sirven de elemento de estructuración del poema (cc. 16, 33, 59, 179):



¿Qué será del mesquino *omne quando* salier d' esta vida?
Será masa la su carne, feda, suzia e podrida,
de gujanos que *non mueren* despadaçada e roída,
e en *perdurable* fuego *con* los diablos ardida.

Demás dize el Apóstol, *que* San Pablo es llamado,
que por un ombre nest mundo fue el pecado entrado,
e desend pasó la muerte en todos por es' pecado,
la *qual non* pued foír *omne non* es oy *tan* poderado.

Aquesta pintada forma mientras bibe es *preciada*,
des*que* muere sus amigos no·l *quieren* tener en casa;
atal es como la foja *que* del viento es rebatada,
que la sube en las nubes, d' ella *non* sabemos nada.

La *riqueza* d' este mundo, maguer sea deliciosa,
gánase *con* [grand] trabajo e es muy *mesquina* cosa,
ca piérdese *tan* aína como se pierd una rosa,
la *persona que* la pierde finca trist e dolorosa.

El tema de la muerte como igualadora de los hombres y el tema de lo efímero de la vida terrenal es, como ya quedó señalado, algo fundamental en el *Libro de miseria de omne*, y así se encarga de destacarlo el autor castellano, sobre todo cuando se detiene en la descripción del amor a las riquezas terrenas (cc. 178-188) y en la brevedad de la vida terrena (cc. 209-219)¹³.

Por otro lado, nos encontramos con la imagen de la muerte como elemento de liberación de los sufrimientos humanos:

Todos los *omnes que* *biven*, si bien lo *quieren* asmar,
la vida *que aquí* *fazen* por muerte la *deven* dar,
demientras *que aquí* *biven*, siempre *aven* de lazarar,
[de] sufrir mucha *tristeza* e mucho mal de pasar (c. 222).

Destacando el momento en el que el alma regresa a su criador:

Onde dize el *propheta*: “O[h] Dios, Padre e Señor,
tú saca fuera mi alma d' este cuerpo pecador,
[ca] yace y encerrada, sufre mucho mal sabor;
recíbela si te plaze, tú eres su *criador*” (c. 205).

De este modo, la muerte y la consiguiente corrupción del cuerpo conducen a los hombres a darse cuenta de sus propios límites, pero todo esto no termina en ese punto, pues surge la necesidad de la meditación sobre lo eterno, sobre la ultratumba, en claro contraste con la miseria humana terrena por lo que hay que estar preparados para ello (cc. 221 y 223):

Lo *que* nos diz el *escripto* no·l *devenos* olvidar;

¹³ Este tema lo encontramos también en otras obras de este siglo XIV en el que nos movemos: *Rimado de Palacio* (estrofas: 554-568), *Libro de los Gatos* (nº 37 y 48), *Proverbios morales* (estrofas: 10 y ss. y 470 y ss.), *Libro de los enxemplos* (nº 99-101, 195, 292-298, 308-309 y 429), *Libro de buen amor* (estrofas: 1520-1575), entre otras.

diz *que* la muet e la vida *siempre* han de varajar,
e la vida se nos fuye, la muerte se *quier* llegar;
e si mil años bivimos, no los sabemos *preciar*.

Pues si mejor cosa [es] la muerte *que* no la vida,
mejoremos *nuestras* obras antes *que* sea venida;
el *que* no las mejorare sepa *que* ave perdida
la su alma co[n] el diablo, e de Dios avrá su ira.

Pero esta preparación no es válida si el ser humano no se presenta ante la muerte con las buenas acciones y las obras de misericordia, pues es el único camino que nos conducirá a Cristo:

Oístes de siete vicios *que* vos devedes guardar,
dirévos de las siet obras *que* todos deven obrar;
christiano que las obrare así como deva far
regnará con *Jhesu Christo*, esto *non* debe dudar (c. 499).

Pese a que la llegada de la muerte es inevitable, hay que tener claro que para el cristiano esta muerte es sólo la del cuerpo, la de lo material, la de lo perecedero, pues en absoluto debe serlo en el caso del alma:

Tod omne d'aqueste mundo *que* mucho pudo pecar,
faga penitencia buena si allí *non quier* lazarar;
ca *non quiere* Dios su muerte porque *ý* deva penar,
mas *quiere que* se convierta porque se pueda salvar (c. 160).

En este sentido, la muerte es entendida como un camino para la redención, porque, al haberla sufrido Cristo, debe ser interpretada como medio de salvación:

Lo *que* trobo en [e]scripto, eso vos *quiero* dezir,
ca lo dize el Apóstol porque *non* cuido mentir:
todo omne en est mundo *que* a Dios *quiere* servir,
[e]scarnios e batimientos e muert ave de sufrir (c. 162).

Pese a todo hay una posibilidad de salvación para el hombre que nuestro autor se encarga de destacar al final de su composición. Posibilidad que no es otra que la salvación a través de la penitencia y el arrepentimiento:

A la fin el buen *christiano* más d'aquesto debe far:
debe prender penitencia e de tod mal se quitar,
si tiene cosas ajenas todas las debe tornar,
si *quisier* con *Jhesu Christo* e [los] sus santos regnar (c. 502).



BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, DÁMASO (1958): “Pobres y ricos en los *Libros de buen amor* y de *Miseria de omne*”, en *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid, Gredos, pp. 105-113.
- ARIÈS, P. (1982): *La muerte en Occidente*, Barcelona, Argos Vergara.
- ARTIGAS, MIGUEL (1919 y 1920): “Un nuevo poema por la cuaderna vía, edición y anotaciones por...”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, I, pp. 31-37, 87-95, 153-161, 210-216 y 228-238 y II, pp. 41-48, 91-98, 154-163 y 233-254.
- CLÚA GINÉS, ISABEL (2003): “El *De contemptu mundi* de Inocencio III y la miseria de la condición humana”, *Ínsula*, 674, pp. 3-6.
- CONNOLLY, JANE ELLEN (1987): *Translation and poetization in the cuaderna via. Study and edition of the Libro de miseria d’omne*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, MANUEL Y VICENTE CRISTÓBAL (1990) *Horacio. Odas y Epodos*, edición bilingüe de..., Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, JAIME (2006): “Estructura y unidad en el *Libro de miseria de omne*”, en *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria. Actas del II Congreso Internacional de ALEPH. Haciendo Camino en la Investigación Literaria*, eds. D. Fernández López y F. Rodríguez Gallego, Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela, 2006, Vol. I, pp. 165-174.
- _____ (2007a): “En torno a la fecha de composición del *Libro de miseria de omne*”, en *En Teoría Hablamos de Literatura. Actas del III Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica (ALEPH)*, eds. A. C. Morón Espinosa y J. M. Ruiz Martínez, Granada, Universidad de Granada, Ediciones Dauro, 2007, pp. 327-334.
- _____ (2007b): “Un nuevo planteamiento: el ‘mester de clerecía’, ‘los epígonos’ y las ‘obras de nueva clerecía’”, en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. L. Cuesta Torre, León, Universidad de León, Vol. II, pp. 619-630.
- _____ (en prensa): “Sobre la forma de difusión y el público de los ‘epígonos del mester de clerecía’”, en *Actas del XII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Cáceres, Universidad de Extremadura*.
- Libro de miseria de omne, Ms. 77 (olim 67) de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, ff. 7r-53r y 55r-79r.*
- LOMAX, DEREK (1969): “The Lateran Reforms and Spanish Literature”, *Iberorromania*, I

(1969), pp. 299-313.

MORREALE, MARGUERITA (1964), “Para una antología de la literatura castellana medieval: la *Danza de la Muerte*”, *Annali del Corso di Lingue e Letterature Straniere*, 6, pp. 103-172.

ROYER DE CARDINAL, SUSANA (1992): *Morir en España (Castilla Baja Edad Media)*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina.

TESAURO, POMPILIO (1987), “La muerte en el *De miseria* y en el *Buen amor*”, *Íncipit*, 7, pp. 127-138.



REFERENCIA Y TIPIFICACIÓN EN LAS ALABANZAS DE REINAS DE DOS CANCIONEROS IBÉRICOS

Sara Rodrigues de Sousa
Universidade de Lisboa

Palabras clave: Alabanzas, Reinas, Cancioneros, Realidad, Tipificación.

La necesidad de que las alabanzas o vituperios sean discursos personalizados, adecuados y adaptados a las idiosincrasias de cada posible objeto parece haber preocupado a los primeros retores que se ocuparon de este tipo de discursos. Lo reflejan, en los tratados de retórica epidíctica destinados a oradores y a poetas o en los ejercicios preparatorios de retórica clásicos usados en las escuelas, los *progymnasmata*, el carácter exhaustivo de las varias posibilidades de concretización contempladas en cada tópico, las continuas advertencias para la posibilidad de que no todos los tópicos sean siempre aplicables a todos los objetos y la sugerencia de formas de sobrepasarlos, como el recurso a pretericiones o su simple omisión. Pero más claramente la enseñan los propios tópicos epidícticos, al establecer la mención del lugar donde se nace, del linaje al que se pertenece, de la educación y de los estudios obtenidos, y la afirmación de la importancia de la presentación de pruebas que sostengan la validez de las cualidades o de los vicios que el autor alega reconocer en aquello que elogia o censura (Menandro, 1996; Téon, Hermógenes, Aftónio, 1991). En otras palabras, la referencia a la vida del objeto del discurso, fuente y garantía de personalización, aparecía también como caución y como límite del propio ejercicio epidíctico.

A pesar de la centralidad atribuida a este tipo de referencia en estos discursos, prueban que no siempre se le da el mismo grado de atención y amplificación las alabanzas poéticas producidas en ambientes palaciegos que traemos a colación, transmitidas por los cancioneros generales de Hernando del Castillo y de Garcia de Resende, impresos por primera vez, respectivamente, en Valencia, en 1511, y en Lisboa, en 1516¹, y las alabanzas de algunos

¹ Todas las referencias a las composiciones cancioneriles incluirán la identificación del cancionero, por medio de las siglas 11CG o 14CG para la primera y la segunda edición del cancionero español y 16RE para el

de los autores franceses conocidos como *grands rhétoriciens*². De hecho, hay en estos textos varios ejemplos de uso de la referencia aplicada a la tópica o a la argumentación epidíctica como forma del poeta de particularizar a sus objetos: los identifica de forma clara, a través de su nombre y estatuto, los asocia a un linaje y a personas conocidas, les da un contexto biográfico reconocible como real o les atribuye hechos específicos, algunos localizados o localizables en el espacio y en el tiempo. Si nos limitamos a las alabanzas de personas, fácilmente nos percatamos de que presentan estos rasgos la generalidad de las alabanzas masculinas peninsulares y francesas y las alabanzas francesas que tratan de reinas, princesas y duquesas³, mientras que todas las otras aparecen desprovistas de ese tipo de contenido.

No es difícil comprender la ausencia de estas informaciones de los encomios que se inscriben en la lógica amatoria cortés, los cuales, en general, tratan de mujeres que producen en el sujeto un sentimiento amoroso o de admiración confesado o implícito en sus declaraciones. Es cierto que, en el final de la Edad Media europea, se habían ya extinguido las condiciones que, siglos antes, habían propiciado la práctica institucionalizada del llamado amor cortés, cuyas manifestaciones literarias estaban sujetas a preceptos como el silencio absoluto del nombre de la mujer amada hasta el punto de que toda referencia al real constituía una infracción grave al derecho de anonimato del objeto de amor y alabanza y al deber del amador de preservarlo. Asumiendo el doble estatuto de herederos y de críticos de ese ideario y de la sociedad que originalmente le dio acogida, los textos cancioneriles de los que hablamos reproducen todavía, aunque a veces de forma poco rigurosa e incoherente, algunas de sus prácticas⁴. Así, en el mismo texto, elementos de valor

portugués, y la de la composición, por medio de la identificación del número que le asignan sus editores y del que le atribuye Dutton en *El Cancionero del siglo XV* (1991).

2 En la tesis que estamos preparando, limitamos el estudio de los poetas así conocidos a Jean Lemaire de Belges, Jean Molinet, Jean Marot, Jean Meschinot y Guillaume Crétin.

3 Cf., para los masculinos peninsulares, 16RE73/5321, 16RE75/5323, 16RE256/5110-111, 16RE374/5644, 11CG721/6574 y 14CG148*/6912, pero no 16RE880/7301, que, aunque también forma parte de nuestro corpus, no posee un *laudandus* masculino específico. Para los masculinos franceses, cf.: de Molinet, “Ung Dictier sus ceux De Gand”, “Dictier a Monseigneur Le Conte de Nassau”, “L’arbre de Bourgogne sus la mort du duc Charles”, “Ung present fait à l’empereur”, “Le Donet Baillié au Roy Loÿs Douzieme” y “Lectres de Molinet a Maistre Florimond Robertet”; de Jean Lemaire de Belges, “Pour ledit roy Loys unziesme” y “Le Temple d’Honneur et de Vertus”; de Crétin, “Dudict Cretin a monseigneur duc de Valoys, conte d’Angoulesme, a present roy” y “A son amy Le Maire Cretin mande Salutz assez pour comble une mande” y, de Marot, “Le Voyage de Venise”. Para los femeninos franceses, finalmente, cf.: de Molinet, “Le Chappellet des Dames”, “A Madame Marguerite”, “Princesse de Castille” y “Collaudation a Madame Marguerite” y, de Jean Lemaire, “La Couronne Margaritique” y “L’Amant Vert”.

4 Sobre la relación de la poesía de corte tardo-medieval –de su práctica, de sus temas y de su estilo– con la poesía de los trovadores, ver Pelegrin (1985), y sobre el caso específico de la poesía castellana del amor cortés, Aguirre (1981). Con relación a la revisión del ideario cortés propuesta por los autores cancioneriles tardo-medievales véase, por ejemplo, Costa (1995), que trata de Montoro, uno de los autores de los que aquí nos ocuparemos.



referencial todavía operativos en la identificación ocasional de la mujer apreciada, como su nombre (v.g. 16RE81/5329), su estatuto (v.g. 11CG236/1048) o incluso el lugar donde se halla (11CG123/6106), conviven con conglomerados de datos abstractos e imprecisos con los que se alaba pero con los que no se llega a caracterizar o a distinguir a la mujer alabada.

Por analogía con la generalidad de las alabanzas reales ibéricas y francesas, donde el detalle biográfico y la referencia histórica merecen elevado grado de atención, se esperaría que en las alabanzas de reinas de los dos cancioneros generales peninsulares las referencias concretas y específicas a la vida de la mujer alabada fueran más frecuentes y consistentes que en las amatorias. Al contrario, la ausencia de inversión en este tipo de datos se manifiesta desde la identificación de la persona alabada. De hecho, sólo cuatro de las seis alabanzas reales peninsulares lo hacen claramente, presentándola como la reina Isabel la Católica (16RE74/5322, 16RE84/11CG122₂/6105, 11CG122/6104 y 11CG147/6120), pero, en la mayoría, la identificación simultánea de su nombre y de su estatuto está limitada a la rúbrica⁵. Sólo en la de Cartagena el cuerpo textual repite estas informaciones (11CG147/6120), mientras que en las de los cordobeses Antón de Montoro y Francisco Vaca el texto se limita a identificar el estatuto (16RE84/11CG122₂/6105 y 11CG122/6104) y en la del portugués Álvaro de Brito el nombre de la reina que, al servir de base al ejercicio de pantogramatismo, carece de reconstitución (16RE74/5322)⁶. Puesto que la de Cartagena somete el nombre a una lógica idéntica aunque no tan amplificadora, que hace corresponder cada una de sus tres primeras letras a conceptos a los que el autor asocia la reina (“imperio”, “señorear”, “alto misterio” – 11CG147/6120, vv. 47-50) y reserva las otras tres a un tratamiento conjunto del que resulta la reproducción del étimo de belleza (vv. 51-60), su nombre nunca es claramente dicho en el cuerpo del texto sino que está inscrito en su letra. Asimismo, en las otras alabanzas de

5 “Estoutras oito fez à rainha Dona Isabel, sua molher, da mesma maneira e sam em castelhano” (16RE74/5322); “Cantiga d’Antom de Montoro em louvor da rainha Dona Isabel de Castela” (16RE84/11CG122₂/6105); “Coplas de Francisco Vaca contradiziendo una canción que hizo Antón de Montoro en loor de la Reina Doña Isabel” (11CG122/6104); “Otras suyas, a la Reina Doña Isabel” (11CG147/6120). Al contrario, en los encomios femeninos franceses que forman parte de nuestro *corpus*, la identificación de la mujer alabada, reservada a los reales, es, en general, directa, siempre incluye la presentación de su nombre y de su estatuto y ocurre en el cuerpo textual: sólo en el caso de “Madame” el paratexto contiene ambas informaciones y el texto se limita a recuperar una, mientras que en los otros el texto presenta las dos informaciones y la rúbrica apenas el nombre (“L’Amant” y “Collaudation”) o ninguna (“Chappellet”, “Couronne”). El único en el que la identificación no es siempre rigurosamente explicitada es la “Collaudation”, donde el estatuto de la *laudanda* se deduce de la presentación de una de las casas a la que pertenece como “Austrice archiducalle” (Molinet, 1969: I, 265, v. 15), después de haberla identificado como “fleur de noblesse” (v. 1), amén de que, en el texto, su nombre no aparece como común sino como propio, en la expresión “odorant marguerite”.

6 Los paratextos de las composiciones que pertenecen al *Cancioneiro Geral* informan también sobre el área donde la referida reina ejerce su función, de forma directa (16RE84/11CG122₂/6105) o indirecta, a través de su articulación con la composición anterior, donde se alaba a Don Fernando (16RE73/5321) y de la adopción del castellano como lengua de composición (16RE74/5322).

reinas ibéricas, la rúbrica no asume la misma función estabilizadora. En una, de la autoría del Marqués de Santillana, se limita a identificar el estatuto de reina y su área de jurisdicción⁷ e incluso no es sin reservas que el editor del *Cancionero General* la asocia a Isabel de Portugal, segunda esposa de Juan II (Gonzalez Cuenca, 2004: II, 408n); en el texto, por su parte, es posible que la única evocación del estatuto de reina posea un sentido metafórico⁸. La otra (11CG438/6329), atribuida a un Don Juan Manuel sobre cuya identidad pesa todavía alguna incertidumbre (González Cuenca, 2004: II: 529n y 411n), es un romance que narra la desesperación del amante por la muerte de su amada, cuya identificación con Inés de Castro no es explicitada en ningún lugar de la rúbrica⁹ ni tampoco del texto, sino que resulta de un ejercicio interpretativo complejo fijado por Patrizia Botta (1985) y validado por otros críticos (González Cuenca, 2004: II: 529n).

Amén de una identificación de la mujer alabada cercana a la que se reserva a las alabanzas amatorias¹⁰ y que se inscribe en el modelo lúdico que caracterizaba la poesía cancioneril¹¹, las referencias al real susceptibles de funcionar como pruebas de las cualidades alegadas son muy escasas y de dudosa eficacia retórica. La de Brito es la única que presenta a la reina como sujeto de múltiples acciones que en algunos casos podríamos considerar virtuosas, por la naturaleza positiva sea de los verbos empleados sea de sus beneficiarios¹²; aun así, como ninguno refiere rigurosamente un hecho sino acciones desprovistas de

7 “Otras del Marqués de Santillana, loando a la Reina de Castilla” (11CG46/0293).

8 Como ocurre en otras alabanzas del mismo cancionero, por ejemplo, una sin objeto identificado (11CG808/6666) y la de Justicia (11CG67/0090).

9 “Otro romance, de don Juan Manuel” (11CG438/6329).

10 Mientras que en los **encomios femeninos franceses que no alaban a reinas, princesas o duquesas nunca se identifica a la mujer alabada** (cf. Lemaire, “Bergerette”; Molinet, “Mettres” y Marot, “Rondeau 25”), más de un tercio de los peninsulares de ese tipo identifica su nombre, su estatuto social o ambos, lo que ocurre predominantemente sólo en la rúbrica (16RE81/5329, 360/5630, 564/5875, 569/5881, 579/5891, 880/7301; 11CG236/1048, 421/6314, 602/6864 y 6434, 813/1059), siguiéndose los pocos casos en los que sucede sólo en el texto (16RE316/5578, 11CG758/1059, 14CG102*/-) o en los dos lugares (16RE191/5428, 567/5879, 573/5885; 11CG123/6106), a veces con recurso a juegos de lenguaje (16RE191/5428, 360/5630, 11CG602/6864 y 14CG102*/-). Cuando se dan ambas informaciones, aún es posible contener la rúbrica ambas informaciones y recuperar el texto una de ellas (11CG49/0288), o, inversamente, la rúbrica informar apenas sobre uno de los aspectos y el texto sobre los dos (11CG123/6106).

11 **Modelo que a menudo iba de par con un refinamiento de lenguaje, de referencias y de estructura que promocionaba la selección y restricción del grupo de lectores capaces de descifrarlo** (Costa, 1995: 7-8). Sobre la codificación del lenguaje cancioneril, véase Macpherson (1985).

12 “Esclareces exaltada”, “adversidad amansaste”, “amando alto amante”, “agras artes alhanaste”, “Altezas, amor alcanças, / altivezas abaixando, animosas animando”, “buscas grandezas beninas”, “benenidad blasonando, / beneficios buscando / bastece buenas bastidas”, “españoles enseñaste”, “elh’ estado exalçaste, / esforzando esperanças, / el eterno esperando, / el estilo esguardando, / esquivando esquivanças” (16RE74/5322). A pesar de estar sujeto al mismo modelo compositivo y, así, al mismo tipo de limitaciones, en el encomio del rey los verbos y sintagmas utilizados resultan más concretos que en caso de la reina (16RE73/5321), como, además, lo resultan en una alabanza femenina no real del mismo autor: “Nome e grandes façanhas / de vosso bem tam profundo / conhecidas e estranhas / as de mais perfeitas manhas, / de sa fama neste mundo” (16RE77/5325, vv. 81-5).



valor de suceso, con ellas no produce más que un ilusorio efecto de referencia. Desde el punto de vista estrictamente argumentativo, tampoco se detecta relación alguna entre las cualidades atribuidas y las acciones así referidas, sugiriéndose antes que su asociación es tan sólo determinada por las necesidades gráficas y sonoras impuestas por el molde poético adoptado. Ya la alabanza de la autoría de Cartagena, que actualiza el tópico con un tema histórico preciso, la reconquista de Granada, lo hace cuando todavía ésta estaba bajo el poder musulmán¹³. Si Brito refiere simples acciones, Cartagena asocia a la reina a hechos que todavía no habían ocurrido y que, por tanto, no pudiendo ser presentados como efectivos, ni siquiera como futuros, sino como deseables para un grupo en el que el poeta se incluye, son expresados por medio de un subjuntivo subordinado a un verbo volitivo en el futuro cuyo sujeto es Dios¹⁴. Es decir, sólo desde los puntos de vista sintácticos y conjeturales asocia a la reina a esa acción tan importante, quedándole como efectiva tan sólo una poco clara “empresa comenzada” (11CG147/6120, v. 82). Finalmente, en cuanto a la alabanza que aparece bajo la forma de romance, si excluimos las referencias a la muerte, a la edad que tenía Inés de Castro cuando falleció y la representación de su coronación *post mortem*¹⁵, que no se sabe si fue real o si resulta ella misma de una ficción, las referencias biográficas presentes sólo indirectamente están relacionadas con la alabada (11CG438/6329). Subordinado al modo narrativo, además, el romance se concentra en el comportamiento del amante que la muerte de su amada deja solo. Al representar los efectos de la mujer sobre otros y la manifestación de pruebas de reconocimiento de su valor, alaba a través de la representación de una alabanza, basándose en dos estrategias complementarias que configuran las dos variantes del *argumentum ex autoritate*¹⁶. Pero, aunque los sucesos relatados puedan representar un acto de homenaje efectivamente sucedido, la concentración de la atención del narrador en el amante y el hecho de que ese *argumentum* aparece bajo la forma de la interpretación de símbolos usados por él en ese proceso de homenaje implican que todas las referencias respectan más al amante y al modo en que él alaba a su amada que

13 Como es sabido, Pedro de Cartagena vivió entre 1456 y 1486 (González Cuenca, 2004: II, 83n), mientras que la reconquista de Granada sólo ocurrió en 1492.

14 “Por que se concluya y cierre / vuestra empresa comenzada, / Dios querrá, sin que se yerre, / que rematés vos la R / en el nombre de Granada” (11CG147/6120, vv. 81-85).

15 “En la cabeça le puso / una corona real, / guarnescida de castañas / cogidas del castañar. / Lo que dize la castaña / es cosa muy de notar: / las cinco letras primeras / el nombre de la sin par. / Murió de veinte y dos años, / por más lástima dexar” (11CG438/6329, vv. 63-72).

16 Cf., v.g. respectivamente: “Gritando va el cavallero / publicando su gran mal / vestidas ropas de luto / aforradas en sayal, / [...] con dolor y sospirar, / llorando, a pie y descalço, / jurando de no tornar / adonde viesse mugeres” (11CG438/6329, vv. 1-9) y “de muy blanco alabastro / hizo labrar un altar / con cánfora vitumado, / de raso blanco frontal. / Puso el bulto de su amiga / en él para le adorar: / el cuerpo de plata fina, / el rostro era de cristal, / un brial vestido blanco / de damasco singular, / mongil de blanco brocado, / forrado en blanco cendal, / sembrado de lunas llenas, / señal de casta final. / En la cabeça le puso / una corona real, / guarnescida de castañas” (vv. 49-65).

a ésta propiamente dicha.

Del rechazo de la referencia a la vida de la alabada, en concreto la ausencia de informaciones sobre sus orígenes y sus hechos y de ilustraciones de las cualidades que se le atribuyen con ejemplos o anécdotas, resultan alabanzas predominantemente abstractas e impersonales, contrarias a las otras alabanzas humanas no amoratorias en estos mismos cancioneros o a las alabanzas de reinas y de princesas producidas por los *grands rhétoriciens* –que, incluso gracias a referencias más o menos directas a la actualidad política (Bozard, 2005-2006), cumplen el principio de adecuación y de personalización que debería presidir a toda alabanza¹⁷– y cercanas a las amoratorias, donde la ocasional identificación del nombre o del estatuto de la mujer alabada es, a menudo, más clara que en estas alabanzas reales y donde hay al menos una referencia a acciones que no es menos vaga que las señaladas (cf. *supra* nota 13)¹⁸. La identificación de los tópicos y de los argumentos ahí usados, por su parte, confirma el alejamiento de las alabanzas reales peninsulares frente a las francesas y su ligación a las alabanzas amorosas cancioneriles de las que hemos hablado¹⁹. De hecho, en la sección francesa, la exploración del nombre de la alabada (v.g. “L’amant”, “Couronne”), la identificación de su linaje (*ibidem*), de la participación divina en su creación (v.g. “Madame”, “Couronne”) y la presentación de sus acciones virtuosas (v.g. “Chappellet”, “Madame”) son exclusivos de las alabanzas de mujeres cuya identidad y estatuto social son identificados. El *topos* del inefable se reserva a una de las amorosas (“Bergerette”), las cuales, en común con las primeras, no poseen más que los tópicos de las cualidades interiores y exteriores (v.g. “Couronne”, “Rondeau 25”)²⁰. Al contrario, todos

17 Cf. v.g. en “A Madame Marguerite” y en “Collaudation”, respectivamente: “par vous, [...] / Paix fut trouvee entre France et Bourgoingne. // [...], quel grant bien nous advint, / Quant nous sourvint ceste paix bien heuree!” (Molinet, 1936-1939: I, 341, vv. 7-10); “Splendeur vous vient d’Austrice archiducalle, / Bonté, beaulté d’une fleur de Bourbon, / Honneur vous sieut de l’arche triomphalle, / Des Bourguignons et de l’aigle roialle”; “Quand ce royaume estoit plein de discorde, / Comme on recorde, en train de disorder, / Par vous nous vint grace, misericorde, / Paix et concorde” (Molinet, 1936-1939: I, 265-66, vv. 15-18 y 29-32). Véase, finalmente, en la “Couronne”, como se introducen anécdotas que prueban la posesión de una virtud: “De ceste clere vertu se monstra bien pourueue la Princesse Marguerite, [...], quand apres les tristes nouvelles de sa repudiation [...]. Lesquelles paroles ainsi proferees procedoient de haute Animosité et courage non estonnable” (Lemaire, 1969: IV, 73-74).

18 Además, de las pocas alabanzas presentes en el conjunto de composiciones donde Álvaro Alonso halla referencias a la vida cotidiana (11CG217/6173; 11CG230/3105; 11CG236/1048; 11CG237/6609; 11CG715/1102; 11CG735/6590; 11CG758/1059; 11CG808/6666), ninguna se ocupa de reinas: seis tratan de otro tipo de mujeres, de las cuales sólo dos son identificadas (11CG236/1048 y 11CG758/1059), y una de objetos no humanos (11CG217/6173) –Alonso (2001).

19 Jones no duda, incluso, en hablar de “toda una tradición de alabanza amorosa a Isabel”, admitiendo que “probablemente las poesías que tenemos entre manos son una muestra muy pequeña de las que se habrán escrito por aquellos años” (Jones, 1962: 63).

20 Como no podemos aquí citar y ni siquiera identificar todos los lugares de los textos donde se usan las técnicas retóricas epidícticas, remitimos a la tesis que estamos preparando, donde pueden hallarse sistematizados los datos de donde proceden estas declaraciones.



los tópicos explorados en las alabanzas reales peninsulares lo son también en las no reales, siendo de este tipo la única donde se refiere la ascendencia de la alabada (11CG421/6314). Al mismo tipo de conclusiones lleva la apreciación de los argumentos utilizados: si los franceses usan los varios tipos de comparación (igualdad, superioridad e imposibilidad) y de *argumentum ex autoritate* para las varias categorías de alabadas y reservan el elogio indirecto para las reales (“Chappellet”, “Couronne”), los ibéricos aplican los varios argumentos usados (comparación, de autoridad, de anterioridad y de totalidad) a todos los objetos femeninos, amén de que no aprovechan el elogio indirecto, lo que, al valorizar las personas, lugares, sentimientos o virtudes que pueden ser relacionadas con lo alabado, permite insertar informaciones sobre su modo de vida y relaciones y, así, enriquecer las alabanzas desde un punto de vista histórico y humano.

El modo predominantemente exclamativo de estas alabanzas, basado en la acumulación, o el desorden en la disposición de los tópicos y argumentos denuncian de forma todavía más segura su anclaje en las alabanzas amatorias, de las que tampoco llegan a diferenciarse por la singularidad técnica que exhiben, común a todas ellas y que resulta de distintas combinaciones de varios elementos estructurales, temáticos o elocutivos²¹. Sin embargo, y una vez más, todos estos elementos las distinguen de las alabanzas que los *grands rhétoriquers* dedican a sus reinas y princesas, las cuales, en general, están sujetas a una estructura clara, a veces narrativa (“Couronne”, “Chappellet”, “Amant”), una cuidada selección de tópicos y argumentos puesta al servicio de la personalización y de la humanización del alabado y donde emerge un autor textual cuya actitud hacia su objeto es marcada por la expresión de una emoción y sentimiento tan intensos (Bozard, 2005-2006) que, si tomamos como referencia a las dos categorías de alabanzas cancioneriles, curiosamente las acerca más de las composiciones amatorias peninsulares que de las de reinas.

De hecho, frente a las alabanzas amatorias de los mismos autores, las reales presentan una reducción significativa de las marcas textuales del autor²², o un uso distinto, enteramente

21 A pesar de que la poesía cancioneril tardo-medieval recurre de forma sistemática a una tópica epidíctica particular, la cual hemos identificado en la tesis que estamos preparando, las múltiples posibilidades de actualización de esa tópica, cruzadas con las potencialidades de la argumentación epidíctica, de su combinación con otras formas de discurso y con una *elocutio* particularmente desarrollada por el estimulante concepto de agudeza (Casas Rigall, 1995), garantiza la singularidad de todas estas alabanzas. Limitando los ejemplos a Brito y Santillana, véase que si el encomio del primero a Isabel es el único ejemplar, para objetos femeninos, de una alabanza pantogramática, formada de una sucesión de calificativos apuestos de forma exclusivamente paratáctica, sus alabanzas amatorias aparecen como reacción a situaciones contextuales distintas y muy específicas; en el caso de Santillana, la alabanza de la reina, que es la única donde se invoca a las musas (11CG46/0293), se basa casi exclusivamente en la exploración del tópico de la participación divina, mientras que de las amatorias, si una se distingue solamente por la selección y modo de actualización de tópicos y argumentos epidícticos, la otra está casi enteramente subordinada a los *adynata impossibilia*.

22 Cf. las alabanzas reales de Brito y de Montoro, que no poseen ninguna de esas formas, mientras que, en las otras, no dejan de inscribirlas, más discretamente, como el ropero, que usa el plural en un registro

subordinado a la manifestación de problemas y dificultades expresivas o a la enunciación de la propia alabanza²³, diferenciándose así de las referidas alabanzas amatorias, donde estas huellas, abundantes, sirven, como en la generalidad de la producción lírica amatoria, la sistemática expresión de afectos (Álvarez Sellers, 2000). Puesto que uno de los caminos expresivos seguidos por la alabanza a lo largo del siglo xv pasa por la amplificación del sentimiento y de la emoción del amante (Grande, 2000: 50), este contraste, en el cuadro de una tan fuerte proximidad estructural, sugiere un esfuerzo de contención frente a un objeto distinto, que no sería rigurosamente compatible con el discurso amatorio²⁴. Amén de producir una especie de efecto coral, como si éstos se diluyeran en un conjunto de consideraciones aceptadas por todos, la reducción de la representatividad del *yo* implica que se tome esa valoración como absoluta, a lo que contribuye también el hecho de que en ninguna alabanza real se hallan las restricciones valorativas que puntúan algunas de las amatorias de estos autores, como la identificación de alguien mejor que la alabada (11CG49/0288), el uso de estrategias que minan el sentido literal de la alabanza, como la ironía (11CG883/6755), o incluso la presentación de la alabanza como producto de una necesidad contextual o pragmática (16RE81/5329). Es un imperativo moral, si no religioso, además, el que motiva la única alabanza real que no es autónoma y que aparece como motivada por una necesidad específica: enseñar a Montoro cómo alabar a la reina sin ofender a la Virgen María. Ninguna de las otras, al contrario de lo que ocurre con algunas de las alabanzas amatorias, contiene informaciones sobre los motivos que determinaron su producción (11CG123/6106; 11CG136/0914), como si, de esa forma, se sugiriera su carácter inmotivado y necesario, u otros tipos de discurso que suelen contaminar a los laudatorios, como pedidos (16RE77/5325), amplificación del tópico de *captatio benevolentiae*

ambiguo e irónico (González Cuenca, III: 503n), o de manera más exhibicionista, como Brito, que aparece como salvador de la honra de Mecia d'Abreu, a quien había sido prometido un homenaje de ese tipo (16RE81/5329), o incluso llegando, en una de ellas, a declarar su amor y su sumisión total a ella, con una terminología de origen feudal (16RE77/5325). Asimismo, en sus alabanzas reales, Santillana y Vaca reducen las manifestaciones textuales del *yo*, respectivamente, a la primera copla, en el cuadro del *topos de captatio benevolentiae* (11CG46/0293) o a dos fórmulas, una del plural, con la que la refiere y otra del singular, en la formulación de un deseo (11CG122/6104), mientras que en las otras el *yo* se impone como una fuente valorativa central ligada a la alabada o por un sentimiento amoroso, cuando posee como referente textual una figura coincidente con el autor textual (11CG49/0288, 53/0048, 123/6106), o de orgullo, cuando se refiere a Natura, presentada como su creadora (11CG123/6106). No hablamos a este respecto sobre Don Juan Manuel, puesto que no posee más que una alabanza en este *corpus*.

23 Es lo que pasa con Cartagena que, aunque mantiene sensiblemente el número de marcas, les reserva exclusivamente esa función, atestiguada, por ejemplo, por los versos “en mi lengua bien cabe, / porque el peligro en que toco / nacerá quando os alabe / persona que mucho sabe / y no en mí, que alcanço poco” (11CG147/6120, vv. 36-40), que claramente contrastan con el uso que les da en su alabanza amatoria: “mi amiga” (11CG136/0914, v. 17), “Contemplar en su figura / todas mis congoxas sana” (vv. 23-4).

24 De hecho, a pesar de reconocer, con Jones, que los términos con los que Montoro y Cartagena se dirigen a la reina son “afectuosos y extravagantes” (1962: 57), no podemos dejar de reconocer que esos términos son sustancialmente más moderados que aquéllos con los que se dirigen a otras mujeres.



(11CG49/0288) o formulación de una sugerencia o recomendación (11CG883/6755). Hacia el mismo efecto de absoluto apunta el hecho de que Brito, Santillana y Vaca reduzcan los medios argumentativos en las alabanzas reales, con lo que no dejan de sugerir que un gran elenco de pruebas no sería adecuado a una persona como la reina²⁵, y que Vaca, cuya alabanza, contenida en una diatriba con la que reacciona a la alabanza de Montoro, y que se presenta como el *modus operandi* ideal para alabar a Isabel la Católica, no utilice ningún tipo de argumento. Si el ropero es el único autor que especializa el uso de los argumentos en general según cada objeto²⁶, un abordaje desde el punto de vista de las técnicas epidícticas prueba la existencia de tópicos o argumentos que, en la producción de alabanzas femeninas de cada autor, son usados exclusivamente en una de las dos categorías. Así, el tópico del inefable aparece como rasgo distintivo en los tres autores que lo cultivan, siendo exclusivo o de las alabanzas reales o de las amatorias²⁷, y el argumento de autoridad, en su variante de efectos, no es aplicado a las reinas por ninguno de los autores, mientras que aparece a menudo en sus alabanzas amorosas para hablar de las huellas dejadas por la persona alabada sea en quien habla, sea en otras personas (16RE77/5325, 11CG49/0288, 11CG123/6106, 11CG136/0914, 11CG883/6755). En el universo de las alabanzas femeninas de cada autor, además, la reina se diferencia también por las cualidades que le son atribuidas, no siempre por ser más, sino distintas de las que se reconocen en las otras mujeres, con las que comparte solamente o poco más que la belleza²⁸. Asimismo, la activación del *topos* de las cualidades exteriores en las alabanzas reales se caracteriza por la concisión, más que en las amatorias que, a menudo, la articulan con otros tópicos o argumentos²⁹.

25 Ya Cartagena usa más argumentos para la reina (11CG147/ ID 6120) que para su amiga (11CG136/0914) y el ropero no usa más que uno en ambas alabanzas (16RE84/11cg122₂/6105 y 11CG883/6755).

26 Reserva el de anterioridad, basado en una comparación, para la reina (16RE84/11cg122₂/6105) y el de los efectos para las otras (11CG883/6755).

27 En particular, Brito hace de él un tópico amorio (16RE77/5325 y 81/5329), mientras que Santillana y Cartagena limitan su exploración a la alabanza real.

28 Sólo Montoro limita los puntos de contacto a la belleza, reservando a la reina la santidad y la discreción (16RE84/11cg122₂/6105 y 11CG883/6755). Para Brito, la reina comparte otras cualidades, además de la belleza: la bondad con las otras dos mujeres alabadas (16RE74/5322, 77/5325 y 81/5329) y la gentileza con apenas una (16RE77/5325), diferenciándose de las otras por medio de la elegancia, el saber, la espiritualidad, la generosidad y la serenidad. Para Vaca, según quien la discreción es la otra virtud compartida, la reina se distingue por su comportamiento cristiano y por su generosidad (11CG122/6104 y 123/6106). Cartagena, que es menos preciso en la identificación de las virtudes, atribuye también en común un conjunto no especificado de cualidades, reservando a la reina la posesión de las virtudes morales (11CG136/0914 y 147/6120). En las alabanzas de Santillana, donde las dos mujeres no reales poseen en común todavía la gentileza y la honestidad, son exclusivas de la reina la destreza, la castidad, la claridad y el bien hablar (11CG46/0293, 49/0288 y 53/0048).

29 Cf. las declaraciones sencillas sobre el imagen de la reina – v.g. “Imagem imperial” o “beatissima beldad” (16RE74/5322, vv. 21 y 43), con las complejas amplificaciones sobre la mujer amada, en las que se articula este tópico con el del origen sobrenatural (11CG123/6106), el del inefable (16RE77/5325), con comparaciones (16RE77/5325, 16RE81/5329), el argumento de autoridad que atañe a los efectos, por ejemplo (16RE77/5325, 11CG883), y éste con otro, el de la totalidad (16RE77/5325). Escapa a esta lógica la alabanza

En conclusión: sujetándolas a los mismos procedimientos en materia de referencia, de modo y de organización que las alabanzas de raíz cortés, cada uno de los autores de las alabanzas de reinas ibéricas las diferencia de aquéllas mediante dos estrategias, distintas pero complementarias: la representación del autor textual en su relación con la alabada, y un uso especializado de algunos tópicos y argumentos epidícticos, tanto en su selección como en su concretización. El carácter sistemático del doble movimiento de adopción y de adaptación en que se basan y la coincidencia en el tipo de adaptaciones hechas por cada uno de estos autores al modelo común aparecen como claros indicadores de una consciencia poética muy segura de las posibilidades y limitaciones pragmáticas del modelo compositivo que la herencia cortés representaba y de los medios de adaptarlo a otras necesidades. Pero, si bien ese doble proceso tiene el mérito de garantizarles su inserción en la poética laudatoria femenina y de singularizarlas en su cuadro de composición y de recepción, se le escapa una dimensión fundamental de todo ejercicio epidíctico: la de singularizar, por medio de la referencia a lo real, a sus objetos.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, José María (1981): "Reflexiones para la construcción de un modelo de la poesía castellana del amor cortés", *Romanische Forschungen*, 93, pp. 55-81.
- ALONSO, Álvaro (2001): *Poesía amorosa y realidad cotidiana: del Cancionero general a la lírica italianista*, London, Department of Hispanic Studies; Queen Mary, University of London.
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa (2000): "Poesía cortesana portuguesa: algunas notas sobre la expresión de los afectos en el *Cancioneiro Geral* de García de Resende", *Quaderns de Filologia*, 5, pp. 103-118.
- BOTTA, Patrizia (1985): "Una tomba emblematica per una morta incoronata. Lettura del romance *Gritando va el cavallero*", *Cultura Neolatina*, XLV, pp. 201-95.
- BOZARD, Laurent (2005-2006): "Le poète et la princesse. Jean Molinet, Jean Lemaire de Belges, Jean Marot et leurs 'muses': Marguerite d'Autriche et Anne de Bretagne", *Le Moyen Français*, 57-58, pp. 27-40.
- CASAS RIGALL, Juan (1995): *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- CASTILLO, Hernando del (2004): *Cancionero General*, ed. J. González Cuenca, 5 vols., Madrid, Castalia.

real de Santillana que, sin embargo, hace depender todas las características enumeradas de entidades mitológicas (11CG46/0293).



- COSTA, Marithelma (1995): “La poesía amorosa de Antón de Montoro y su revisión del código cortesano”, *Medievalia*, 19, pp. 1-8.
- CRÉTIN, Guillaume (1977): *Œuvres poétiques*, introd. y notas Kathleen Chesney, Genève, Slatkine.
- DUTTON, Brian (1991): *El Cancionero del Siglo XV (c.1360-1520)*, 7 vols., Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (2004): *Cancionero General*, 5 vols., Madrid, Castalia.
- GRANDE QUEJIGO, Francisco Javier (2000): “Abstracción y concreción en algunos loores femeninos del cancionero”, *Káñina*, 24.1, pp. 47-56.
- JONES, R. O. (1962): “Isabel la Católica y el amor cortés”, *Revista de Literatura*, 21, pp. 55-64.
- LEMAIRE de Belges, Jean (1969): *Œuvres*, publ. J. Stecher, t. III y IV, Genève, Slatkine reprints.
- MAROT, Jean (1970): *Œuvres*, Genève, Slatkine.
- MOLINET, Jean (1936-1939): *Les Faictz et dictz*, pub. Noël Dupire, 3 vols., Paris, Soc. des anciens textes français.
- MENANDRO EL RÉTOR (1996): *Dos tratados de retórica epidíctica*, introd. F. Gascó, trad. y notas M. García García y J. Gutiérrez Calderón, Madrid, Gredos.
- MACPHERSON, Ian (1985): “Secret Language in the *Cancioneros*: Some Courtly Codes”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, pp. 51-63.
- PELEGRIN, Jeanne Battesti (1985): “Codes amoureux, codes poétiques dans la lyrique du XV^e siècle”, *Les Langues Néolatines*, 252, pp. 59-79.
- RESENDE, Garcia de (1990-1993): *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, Os Textos*, ed. A. F. Dias, vols. I-IV, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- TEÓN, HERMÓGENES, AFTONIO (1991): *Ejercicios de Retórica*, introd., trad. y notas M.^a D. Reche Martínez, Madrid, Gredos.

EL PERSONAJE POÉTICO EN LA GENERACIÓN DEL 50: AUTOBIOGRAFÍA Y FICCIÓN

Gonzalo Álvarez Perelátegui
Universidad de Valladolid

Palabras clave: Poesía, personaje, ficción, autobiografía, imaginación

Introducción

Tradicionalmente siempre se ha pensado, por una especie de patente comúnmente aceptada pero no escrita, que la poesía puede ser uno de los géneros literarios más autobiográficos, si no el que más. Hoy en día, aún pesa la idea de que el poeta se sirve del poema para volcar en él sus experiencias y sentimientos más íntimos de un modo que podríamos decir casi imprudente. Pero la realidad es que el poeta crea un personaje poético para hablar a través de él en sus poemas: ese sujeto poético es una representación del poeta, un alter ego con el que el poeta se identifica, e incluso en el que se reconoce, pero que no siempre coincide con él en todos sus rasgos y circunstancias. El propósito de este trabajo consiste en mostrar que las instancias del “sujeto biográfico” y del “escritor” no siempre coinciden en el caso de una de las generaciones poéticas sobre la que más ha recaído lo autobiográfico casi como un estigma: el grupo de los cincuenta.

Las instancias arriba mencionadas pueden ser incluso psicológicamente opuestas: la “persona” o sujeto biográfico cataliza el proceso creativo, pero éste suele provenir del Inconsciente colectivo, lo que convierte al escritor en un “hombre colectivo” que forma parte de una tradición literaria de la que en ese momento él es su último representante o el más reciente, y de este modo se anulan muchas zonas de su personalidad individual (Paraíso, 1994: 85). Dicho de otro modo, la experiencia de un poeta no sólo se nutre de “aquello que vive” sino también, y entre muchas otras cosas, de aquello que ha leído y que ha asumido y asimilado y, en cierto modo, ha hecho propio pero en el fondo no lo es, aunque el poeta ya no lo sabe porque ha perdido la noción de lo propio y de lo ajeno, pues todo se halla entremezclado en su subconsciente. La suma de experiencias y lecturas, y también la suma de la experiencia de lectura, dan como resultado el poema, un conglomerado que resulta ser el fruto de un “no saber que se sabe”.



Para Jung, el hombre no sólo es un individuo con su pequeña vida personal sino que, sobre todo, pertenece a un colectivo que es punto de referencia de la humanidad. La personalidad del poeta influye de un modo determinante en la elección y la plasmación del material; pero el arte del artista *pasa* por él, no nace en él (Paraíso, 1994: 31-32). Y si la poesía puede ser un impulso que se apodera del poeta, aquélla puede convertir al hombre en instrumento suyo restándole libertad, haciendo que el poeta exprese sólo aquello que la poesía y su tradición se proponga: el culmen de la subjetividad total. Así pues, la poesía es siempre superior y rebasa al poeta, pues el hombre nunca crea algo por su propia voluntad y surgido de la nada.

1.- José Manuel Caballero Bonald

Para explicar la concepción de la obra literaria de este poeta es esencial el término “laberinto”. La memoria y el lenguaje son dos laberintos en donde el poeta busca la palabra precisa que exprese lo vivido y lo salvado por la ruina del tiempo. Esa palabra, para Caballero Bonald, ha de tener un significado mucho más amplio que el que pueda recoger el diccionario de la lengua. Ese significado nuevo que busca el poeta aporta ya un rasgo de subjetividad anímica-vivencial y de ficción al lenguaje de Caballero Bonald. Esta idea se relaciona con el “empleo de la palabra como alucinógeno”, es decir, como medio de explorar la realidad y producir una visión alucinada, sorprendente y nueva de las cosas. A medida que Caballero Bonald se adentra en el laberinto de la palabra, su léxico va siendo más selectivo y su expresión más hermética. Y así, trata de convertir la experiencia vivida en experiencia lingüística, sirviéndose de asociaciones ilógicas que coinciden con el irracionalismo (Jambrina, 2000: 129-130). En ocasiones, el poeta ha sustituido una historia por sus equivalencias mitológicas, como las referidas al mundo del cante gitano-andaluz en *Anteo* (1956). A medida que su obra avanza, va aumentando la presencia de elementos culturales y míticos como apoyatura de sus poemas. Por tanto, la cada vez más ambigua exploración de la memoria va teniendo como estímulo no sólo la experiencia vital sino también la cultural. La expresión de Caballero Bonald es genuinamente barroca, y él entiende el barroco también como laberinto, como un medio a través del cual a veces hay que tomar el camino más largo para llegar al centro y a la respuesta exacta (Jambrina, 2000: 131). Constantemente el poeta reconstruye lingüísticamente su experiencia, y en la medida en que se trata de una reconstrucción ya no es una reproducción literal de la misma, sobre todo por lo sinuoso y laberíntico del pensamiento del poeta, también surreal y onírico como fruto de esa visión alucinada de la experiencia. Caballero Bonald no deja de hablar

en sus poemas de las trampas de la memoria, de la capacidad fabuladora del recuerdo y de la reinención del pasado personal e histórico a través de la escritura; elementos todos que resultan incompatibles con una visión realista de la escritura poética.

2.- José Ángel Valente

En la poesía de Valente es notoria la preocupación por trascender los niveles de la realidad material para alcanzar una realidad última inefable, y el conocimiento de esa realidad invisible se simboliza a través de la luz. Todo símbolo ya remite no a una realidad, sino a una representación figurativa y subjetiva de la misma. Concibe la poesía como un medio de conocimiento de una realidad no percibida claramente antes o incluso en el momento de escribir el poema, que no llega a ser poema hasta que no está escrito. Así pues, el lenguaje poético parte siempre de un “punto cero”, el punto de su indeterminación y su infinita libertad, así como aquel punto de total transparencia en el cual se ha reducido la palabra a lo esencial (Fer, 1994: 44, 63). Muchas veces para el poeta el lenguaje resulta insuficiente para contar una experiencia que es indecible; por ello el lenguaje debe deshacerse y olvidarse constantemente, para poder descubrirse y recrearse poéticamente y a través de la existencia, y así poder “caer en la cuenta” y tantear en lo desconocido u olvidado. Valente cree que el verdadero poeta debe carecer del yo, que está por descubrir. A través de la fragmentación, deja que sea el lenguaje, y no el autor, quien hable; y aun cuando el poeta inicia un diálogo entre un yo y un tú, como sucede en *No amanece el cantor* (1992), los dos buscan disolverse en uno: en la revelación poética (Fer, 1994: 65-66). De este modo, el hablar puede volverse impersonal: se alcanza el límite de lo que podría decirse cuando la expresión personal llega a fundirse con la “voz” de la materia (Fer, 1994: 133). La palabra poética es, en primer término, ininteligible. Su significación sería sólo su inminencia, lo que está a punto de decir al tiempo que es dicha. Y puesto que todo poema consiste en una experiencia única, la palabra poética significa siempre algo nuevo. La única base sobre la que el poeta puede operar es la que le revelan sus poemas y así, sólo la experiencia del propio lenguaje poético a través de la escritura le ha adelantado ciertas intuiciones acerca de lo que la palabra poética pueda ser. Es un error dirigirse a la experiencia que motiva al poema en lugar de hacerlo al poema mismo, buscando en la experiencia la explicación del poema, porque tal experiencia en cuanto susceptible de ser conocida, no existe más que en el poema y no fuera de él (Fer, 1994: 93). Ya desde “Primer poema” de *Poemas a Lázaro* (1960) Valente clama por la liberación de la palabra y también por su “silencio”, sin el cual es imposible que aquella surja.



3.- Jaime Gil de Biedma

Gil de Biedma es uno de los poetas del 50 en los que es más claro el hecho de la poesía como ficción, circunstancia que además él ha sabido explicar muy bien sobre todo al hablar de su abandono prematuro de la poesía. Desde el comienzo de su obra, el barcelonés buscó e inventó una identidad poética –para desdoblarse en ella y objetivarse– que respondía a su mismo nombre pero que en un principio era muy diferente a él. Sin embargo, el poeta termina reconociendo y asumiendo esa identidad después de haberla buscado y ya no siente la necesidad de seguir escribiendo. En su discurso poético, tan importante es su experiencia como sus ilusiones: todo persigue el mismo ansia de realidad. El progresivo distanciamiento del poeta con el personaje que protagoniza sus poemas le permite objetivarse y distinguir así su biografía de la de su alter ego, a quien terminará increpando en *Poemas póstumos* (1968). En “Idilio de café” hay una voz específica y está el germen del personaje que acabaría siendo el poeta Gil de Biedma (Escohotado, 2002: 124). El barcelonés considera que el personaje que habla en sus poemas es afín a él en clase social, cultura y sensibilidad. Sin embargo, sólo se identifica con él a partir de “Ribera de los alisos” y “Pandémica y celeste” hasta “Contra Jaime Gil de Biedma” y “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma” (Escohotado, 2002: 235). Este último poema, en cierto modo, habla también del final de la juventud, y podría sustituirse lo que pasa después de la muerte de Gil de Biedma por lo que pasa después de la muerte de la juventud. Ese “tú” que el poeta increpa moral y elegíacamente es su propia juventud, y así, “Contra Jaime Gil de Biedma” significa la increpación del poeta contra el paso del tiempo y la juventud que se ha ido, aunque en este poema el tú todavía no ha muerto y lucha por seguir existiendo. Después de la lucha entre la persona del poeta y su personaje poético, el personaje poético acaba sacrificando a la persona del poeta. Para Biedma, tanto el personaje increpante como el increpado de los dos últimos poemas mencionados son “metáforas dramatizadas de la íntima y sórdida relación que toda persona mínimamente lúcida y reflexiva mantiene consigo mismo y con los avatares de su autoconciencia” y al mismo tiempo también lo son “de dos contrarias y simultáneas dimensiones de la conciencia del que habla” (Escohotado, 2002: 266). Antecedentes elegíacos de estos poemas que los anunciaban, podrían ser “No volveré a ser joven”, “Himno a la juventud” y “Pandémica y Celeste”. Después de muerta su identidad asumida, carece de sentido continuar escribiendo poesía según la lógica de Gil de Biedma. El poeta concibe la poesía como imaginación e invención, lo cual exige un distanciamiento; y cuando una identidad inventada se asume, el ciclo se cierra, primero porque el personaje inventado ya no se puede imaginar al convertirse en la propia identidad

del poeta; y segundo porque hablar de su propia identidad no precisa de la imaginación del poeta que, al concebir la poesía como invención, ya no necesita escribir más. A Gil de Biedma se le considera el padre de la poesía de la experiencia entendida como poesía confesional, pero él siempre advirtió que estos dos términos son distintos. Cree que es un error considerar poesía de la experiencia a la traslación del suceso contado en un poema a su creador, puesto que en ese caso todo sería poesía de la experiencia: “En un poema hay una ficción de que algo sucede, pero en realidad lo único que sucede es el poema. Y a nadie, por muy poeta que sea, le ha sucedido jamás un poema” (Escohotado, 2002: 196). Para Gil de Biedma es trivial distinguir en un poema lo que le haya podido pasar o no al poeta, pues la anécdota sólo existe poéticamente en cuanto incorporada al poema, y a nadie le ha sucedido un poema puesto que el poema pertenece a una realidad estética distinta a la de uno mismo. Esta idea vemos que enlaza con la de un poeta tan distinto a él como es Valente. El hecho de contar la experiencia, puesto que es imposible repetirla y reproducirla, ya es ficción. Y el paso del tiempo dificulta catalogar ciertos sucesos de la experiencia vivencial como reales, imaginados, pensados o soñados, incluso después de haberse plasmado en un poema. El yo que recuerda un instante pasado ya es otro que aquel que lo vivió. Ese tú que aparece en la poesía de Gil de Biedma no es otro que su yo del pasado, pero el tiempo transcurrido convierte a ambos en dos identidades distintas –aquí está el desdoblamiento-. Todo ese material ya no tiene otra realidad que la poética. De este modo, poesía de la experiencia consiste en convertir al poema en un simulacro de la propia experiencia real. Dice el poeta: “[...] uno utiliza como material lo que ha vivido, pero no escribe de lo que ha vivido”. Y añade: “La voz que habla en un poema, aunque sea la del poeta, no es nunca una voz real, es sólo una voz posible, no siempre imaginaria, pero siempre imaginada” (Escohotado, 2002: 215, 221). Si el poema pertenece a otro orden de realidad, no es el mismo Gil de Biedma hombre y Gil de Biedma poeta –a nadie le ha sucedido nunca un poema-. Un ejemplo de ello sería el poema “Para Gustavo, en sus sesenta años”, donde el autor cuenta que dicho personaje decía de él que le recordaba su propio pasado, para más adelante convenir que él veía en Gustavo, desde la actualidad, “algo de mi futuro”. Es el reconocimiento en el otro, como un paso previo o paralelo al desdoblamiento de sí mismo, y al decirle en el último verso que sea feliz todavía, también se lo está diciendo a la hipótesis de sí mismo. Igualmente, en el poema “*Barcelona ja no és bona...*” el poeta coloca al personaje de su madre embarazada, es decir cuando él todavía no ha nacido y, de este modo, el mundo a que se refiere es anterior a su realidad personal (Aullón, 2003: 75). En “Conversación”, el otro es un personaje muerto. Sin embargo, cree Aullón que el tú que aparece en “Contra Jaime...” y en “Después de la muerte...” ya no



es ajeno o distante reintegrado a la actualidad por la memoria, sino en confrontación con una personalidad escindida de sí mismo, que consiente la mutua afrenta. El esquema yo/tú puede relacionarse con el esquema realidad/deseo o juventud/vejez (Aullón, 2003: 77).

4.- Claudio Rodríguez

Ya *Don de la ebriedad* (1953) destaca por sus deslumbrantes imágenes irracionales, con las que Rodríguez “tiene que explicar lo que no sabe, esto es, expresar una realidad superior que desconoce” (Jambrina, 2000: 356). A través de ellas el poeta, sumido en un estado de entusiasmo, inspiración y éxtasis, purifica su mirada y se entrega a la naturaleza. En ocasiones, el poeta se dirige en tono admirativo a un “tú” misterioso, que puede ser Dios o las preguntas que el poeta se hace a sí mismo, pero que en todo caso pertenece a un ámbito irracional y misterioso. Otras veces podemos ver también el “tú” de la amada (Jambrina, 1999: 68). Y el nosotros es la unión del yo y el tú. Gracias a la claridad, el poeta termina identificándose con el paisaje. Gracias a la ebriedad, puede verlo en su esencialidad. Se convierte en un ser privilegiado que puede ver y oír lo que los demás no captamos. A mayor proximidad entre el sujeto lírico y la naturaleza y a mayor entusiasmo del primero, aumenta el irracionalismo metafórico del lenguaje. Sin embargo, el punto de partida es siempre la realidad contemplada y caminada por el poeta. En *Conjurios* (1958) cambia la mirada del poeta y su visión del mundo. Emplea ahora, en palabras de Bousoño, un “realismo metafórico”. Los elementos reales, cotidianos y concretos que aparecen en el poema son un medio para hablarnos de otra cosa que está detrás y así, tales elementos quedan trascendidos y adquieren un significado universal. La técnica consiste en tomar un elemento concreto de la vida real e interpretarlo en dirección ascendente y trascendente; lo cual da lugar a la aparición de la alegoría disémica, en la que es tan importante el significado literal como el metafórico, cuyo paradigma podría ser el poema “A mi ropa tendida”, donde habla de un elemento real que *no es solamente* la ropa sino que *también* es el alma que se purifica (la del poeta o la de cualquier otro hombre), y por ello en el poema conviven las dos significaciones (Jambrina, 1999: 87). Sin embargo, Debicki cree que el método de análisis de Bousoño no permite explicar el poema como totalidad, pues resulta imposible separar el plano representacional y el plano universal ya que se nos ofrece la unidad de una vivencia y un único universo, pues ambos significados quedan unidos y entrelazados (Machín, 2001: 103). Por su parte, Jambrina es partidario de hablar, más que de dos significados distintos, de dos dimensiones distintas de un mismo significado: la que se refiere a la heterogeneidad de las apariencias y la que tiende hacia la unidad de las esencias.

Por tanto, no hay salto interpretativo de un nivel a otro, pero tampoco se disuelve la dualidad, sino que hay tensión lingüística entre los dos polos de la misma. Gracias a esta tensión, las dos dimensiones del significado logran coexistir en cada poema sin llegar a unificarse nunca completamente. Y así, las palabras en el poema adquieren un doble filo semántico en virtud del cual los poemas, a la vez que nos describen una realidad concreta y aparente, nos muestran una realidad esencial y trascendente, implícita en la primera (Jambrina, 1999: 89). En *Alianza y condena* (1965) la técnica empleada en *Conjurados* se invierte; ahora parte de la significación mayor y después coloca el objeto concreto. El significado general nos lleva a uno de sus casos particulares. El autor se aposenta en una metáfora que se muestra antes de iniciar el desarrollo del poema. No hay ningún salto ascensional hacia el sentido trascendente porque el salto ya se ha dado antes. De esta forma, el objeto concreto pasa a ser la metáfora de algo abstracto y de más amplia significación. Al ser lo general, en el ánimo del poeta, antes que lo particular, la tarea expresiva ya no puede consistir en interpretar un objeto, y entonces desaparece forzosamente la disemia. Ya no existen dos significados, el literal y el metafórico, sino sólo el metafórico (Machín, 2001: 132-33). Al instalarnos el poeta directamente en la metáfora, está, en realidad, iniciando el poema tras una intuición previa. Ahora la metáfora de un poema es su título –“Girasol”, “Dinero”, “Espuma”-, y a partir de estos elementos arranca el poema, sobre cuyos términos giran. En el poema “Espuma”, por ejemplo, partiendo de la contemplación de este elemento sencillo, el poeta descubre un modelo de entrega y una vía de salvación. Por tanto, vemos que tampoco se puede hacer de la obra de Rodríguez una interpretación lineal sino trascendente: en sus poemas las palabras dicen mucho más que lo que significan en su literalidad, y ese significado suele ser más amplio y nuevo. Esta tarea requiere del poeta creatividad e imaginación, la genuina *poiesis*, y rompe con la idea de la poesía como mera expresión de lo autobiográfico y reflejo de la realidad. En este libro, Rodríguez se enfrenta con la compleja y paradójica naturaleza de la verdad y de la realidad y constata el desajuste entre la verdadera realidad –alianza- y el mundo de las apariencias, al que denuncia –condena- (Jambrina, 2000: 357). El poeta asume la dificultad de llegar al conocimiento de la realidad por su naturaleza misteriosa –“Brujas al mediodía”-; por la ambigüedad de nuestras actitudes –“Gestos”-. Sólo la palabra –“Porque no poseemos”- se presenta como un medio de conocimiento. El desengaño también es evidente –“Por tierra de lobos”-, pero no se excluye el amor al género humano –“Eugenio de Luelmo”- o la defensa de la verdad –“Cáscaras”-. También canta a criaturas no humanas –espuma, gorrión, lluvia, girasol- que presenta como ejemplos de virtudes –pureza, sencillez, humildad- que quisiera ver reflejadas en los seres humanos (Machín, 2001: 173). Y por último, el poema “Oda a la niñez” es un canto a la niñez y a la



inocencia, pero no la del poeta, sino la deseada, en abstracto, y por ello inventada. Posiblemente, en el fondo de esta oda esté latiendo la tristeza de la infancia del poeta, que estuvo muy falta de amor, y lo natural sería que Rodríguez cantara al niño triste que fue. Pero el poeta trata de olvidarlo; no culpa a nadie de nada, y aspira a una niñez con toda su pureza y con todo su encanto, aunque no lo fuese así la suya, o, quizás, por ello (Machín, 2001: 172). Con todo esto comprobamos que el sentimiento, más que amoroso, de comunión y confraternización con el prójimo que aparece en la poesía de Rodríguez no es de raíz autobiográfica-experiencial debido a su infortunio vital, sino que es la expresión de un anhelo o utopía. Y en la medida en que esa unión es idealista y está orientada como sueño y deseo, no tiene una explicación realista sustentada en una experiencia vivida y asumida o *factum* en la que halle correspondencia; y esto requiere de nuevo la imaginación del poeta. También en “Oda a la hospitalidad”, más que presentarnos una situación real, lo que hace es presentar el ideal de comportamiento solidario que a él le gustaría que existiese entre los hombres (Machín, 2001: 172). En *El vuelo de la celebración* (1976) se supera la dualidad y la separación de la alianza –inocencia- y la condena –experiencia- de la obra anterior gracias a la feliz mediación del amor, y la palabra se eleva y se hace canto. Pero ahora el canto y la claridad, más que un “don” fruto de la “ebriedad” y de la inspiración, son fruto del conocimiento ascendente, de un ir “hacia la luz”, hacia la “contemplación viva” (Jambrina, 2000: 358) y el conocimiento se celebra a pesar de llevar consigo tanto la alegría como el dolor. Por ejemplo, el poema “Hermana mentira” habla de aceptar la mentira como connatural al hombre, puesto que amar al hombre exige comprenderlo y amar también las miserias humanas; aunque Rodríguez sigue cantando la pureza de la verdad. También en este libro aparece la alegría como salvación y superación del dolor. El poeta descubre ahora el mundo desde la madurez pero retrocediendo con dolor a la infancia. Si en sus obras anteriores, la relación del poeta con las cosas era contemplativa por la imposibilidad del cuerpo del poeta para darse –de ahí que esa unión e identificación fuera siempre tan breve, precaria e inestable-, en *El vuelo de la celebración* la relación del sujeto lírico con las cosas llega a ser corporal y palpable. Ahora la entrega es plena, de contacto físico y carnal: por ello surgirá ahora con gran fuerza el erotismo y el amor humano a partir del omnipresente amor a las cosas, como puede verse en poemas como “Noviembre” o “La contemplación viva” (Jambrina, 1999: 118-19). A partir de *Alianza y condena* la emoción y la exaltación de la poesía de Rodríguez ceden paso a la reflexión, pero esta misma reflexión, sugerida a través de imágenes irracionales, termina provocando emoción aunque en un principio no las entendamos de manera lógica. Su significación queda oculta, envuelta por la emoción, que es lo que percibe el lector. Nos emocionamos sin entender, y sólo tras

la emoción es posible que entendamos. Esto sucede, sobre todo, en *Casi una leyenda* (1991), su libro más complejo.

5.- Ángel González

En el caso de Ángel González, la ironía y el humor son las dos fuentes principales que desmitifican un tipo de poesía que no goza de las simpatías del autor: la poesía pura, entendida ésta como amalgama de “palabras inútiles”. Si tenemos en cuenta que el sarcasmo produce un efecto distanciador, ya que distorsiona el significado explícito de cualquier mensaje; debemos también saber que la ironía lo invierte, pues ésta señala lo contrario de lo que en realidad dice. Estos dos procedimientos que rompen la linealidad de cualquier tipo de discurso son habituales en la poesía de González. También la ironía y el sarcasmo quedan excluidos de los hechos en sí que conforman la experiencia vivencial del poeta, como mucho afectan a la recepción que el poeta hace de su experiencia vital o tienen que ver con la actitud con que éste la afronta; pero entonces el sarcasmo y la ironía ya resultan ser un *añadido* a esa autobiografía y, como tales, forman parte de la aportación inventiva y del imaginario de aquel que vive su experiencia empírica. En sí mismos no tienen correspondencia con la autobiografía del poeta ni pueden verse reflejados en unos acontecimientos empíricos porque como señalamos anteriormente con palabras de Gil de Biedma, a un poeta le puede suceder la experiencia contada en un poema, pero no el poema. Y en los casos de Gil de Biedma y de González, el distanciamiento irónico es también el poema, pues forma parte de él con igual legitimidad que la experiencia contada que por otra parte al contarse, como ya hemos visto, ya no puede reproducirse con la misma fidelidad que cuando sucedió en la realidad. Y además, el código literario es una realidad en sí misma, distinta de la realidad biográfica; igual que el lenguaje literario, por lineal que sea, es una elaboración, y no es el mismo que el lenguaje cotidiano. Por tanto, sarcasmo e ironía, humor en general, conforman un añadido subjetivo o la toma de postura de unos acontecimientos históricos o personales objetivos. El prosaísmo y la ironía en la poesía de González se acentúan cuando éste empieza a dudar de las posibilidades de la palabra poética para cambiar la realidad cuando no pueden hacerlo los actos -“Preámbulo a un silencio”, “Me falta una palabra”-. Relacionado con la ironía está también el escepticismo relativista del poeta, que muchas veces duda de su propia visión de la poesía -“Orden” y “Contra-orden”-, con lo cual resta gravedad y solemnidad a la concepción purista del género y lo convierte en algo lúdico, llegando a crear un chiste basado en la creencia de que la poesía es palabra: “Poesía eres tú,/ dijo un poeta/ -y esa vez era cierto-/ mirando al



Diccionario de la Lengua”. Conseguir un poema que persista es tan difícil como “marcar la piel del agua”, algo hecho sin esfuerzo aparente pero de resultado confuso. También defiende que el poema no está acabado hasta que no lo lee el lector y en él “o ve su rostro, o no ve nada” (Alarcos, 1996: 275). El sentido de estos poemas metapoéticos está en el intento del poeta de reflexionar sobre los procedimientos de su escritura a través de fábulas, glosas y el calambur para salir del “personaje poético” que sus anteriores libros habían configurado. De este modo, el tono es el único medio de individualizar la voz que nos habla desde el poema. El humor también sirve a González, precisamente, para ocultar o contener parcialmente la autobiografía concerniente a sus sentimientos en aquellos poemas donde asoma el amor, o también para liberarse de unos sentimientos que no podría expresar de otro modo sin incurrir en lo patético. La obra dirá lo que inconscientemente quería decir el autor. También se sirve del símbolo y la ironía que rompen el objetivismo para burlar a la censura franquista. En muchos de esos poemas se percibe un contraste entre las apetencias infinitas de eternidad de su espíritu y los límites físicos y rigurosos a los que está sometida la vida. González presenta un amor estático, fuera del tiempo, que por su atemporalidad rompe la lógica realista de inserción en un entorno vital en poemas como “Me basta así”. En este poema, además, la pasión amorosa crea en el poeta un sentimiento tan intenso que en casi toda la composición se expresa hiperbólicamente. El poeta sueña con ser Dios para poder crear un ser exacto a la amada, pero después abandona la zona irreal de lo soñado al percatarse de que si fuese Dios ya no sería él y ya no podría amar a su amada. De modo que resuelve así la situación: si fuese Dios, haría lo posible por ser Ángel González; es decir, ser como es, ser el total amante de su amada (Alarcos, 1996: 44). También se observa la oposición entre el paraíso de la infancia y la dura realidad de la vida adulta -lo real y lo ideal- en poemas como “Entonces” e “Inventario de lugares propicios para el amor”. En “Muerte en el olvido” el “tú” de la amada da sentido al yo. Sin ese “tú”, el yo del poeta desaparece. Los sonetos, las canciones y la sección “Acariciado mundo” de *Áspero mundo* (1956) son poemas preciosistas de base amorosa real pero que en el fondo son puros ejercicios imaginativos, con emociones más inventadas o deseadas que vividas.

6.- Francisco Brines

Brines concibe la poesía como si fuera un espejo en el que el poeta se reconoce, sabiendo que quien aparece en los versos es él y, sin embargo, no tiene sus mismos rasgos. Por ello cree que buscar la vida en la creación es un camino falso, ya que el yo del hombre no es el yo del poema, porque el que escribe es una especie de personaje poético. El poeta es la imagen que el hombre ve en el espejo y también la que el espejo se niega a reflejar.

En Brines hay una lucha entre el poeta, dominado por la melancolía y el desconsuelo, y su personaje poético, que goza y es censurado por el poeta. El momento de mayor escisión entre el hombre poeta y su yo poético se halla en *Las brasas* (1960), pues el joven poeta anticipa al viejo poemático, realizando un acto de ficción poética y manifestando su yo escindido -hombre y escritor-. Después irán convergiendo –en un principio mostrando al unísono el estupor ante el sinsentido de la vida sin que pueda triunfar la imagen del hombre entregado a la vida en *Palabras a la oscuridad* (1966), para después dar la palabra al poeta censor de la moral del yo poético y superar el sentimiento de desconsuelo del mundo y la lucha entre el poeta y el hombre mediante la crítica y la sátira en *Aún no* (1971)- hasta fundirse plenamente ambos a partir de *El otoño de las rosas* (1986), libro más sereno y luminoso por el ajuste a un mismo tiempo entre hombre y personaje poético, el recuerdo gozoso del pasado y el entusiasmo por la belleza de la vida y sus momentos amorosos como modos de expresar la paz y la aceptación de sí mismo. Ya no hay, pues, anacronismo entre poeta y hombre. Y al no haberlo, y también gracias al éxtasis amoroso, dejan de tener sentido las reflexiones metafísicas sobre la acción demoledora del tiempo, aunque resulta ahora más fácil volver al instante perdido del pasado. Es un libro más maduro porque en él el yo poético asume muchas vivencias antes sólo pensadas o aceptadas antes del saber inherente al transcurrir del tiempo (Pujante, 2004: 83, 251, 255). Para Pujante, el sentido de la escritura de Brines consiste en clarificar la caótica lucha entre el poeta y el hombre -escritura como conocimiento- causada por la sustitución de una moral previa basada en la tradición adquirida –la raíz del conflicto está en que la aceptó de buen grado- por la creación de una ética personal, el producto de la reflexión subjetiva que le ha permitido su escritura, al ser consciente con ella de los valores negativos que su yo ya ha rechazado. Sin embargo, cuando todo parece ya resuelto en *El otoño de las rosas* no desaparece del todo la melancolía, porque aparece la perplejidad ante la rauda desaparición de la plenitud vital, porque siente que todavía lo habitan los recuerdos de lo ya desaparecido. Cuando venga la muerte y los recuerdos ni siquiera lo habiten, incluso desaparecerá esa sensación (Pujante, 2004: 269). Todo ello lo plasma en versos como estos: “Yo sé que olí un jazmín en la infancia una tarde, y no/ existió la tarde”.



BIBLIOGRAFÍA

- ALARCOS LLORACH, Emilio (1996): *La poesía de Ángel González*, Oviedo, Nobel.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (2003): *La obra poética de Gil de Biedma. Las ideaciones de la tópica y del sujeto*, Madrid, Verbum.
- GARCÍA JAMBRINA, LUIS (1999): *De la ebriedad a la leyenda. La trayectoria poética de Claudio Rodríguez*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- _____ (2000): *La promoción poética de los 50*, Madrid, Austral.
- MACHÍN ROMERO, Antonio (2001): *Claudio Rodríguez. La época, la poesía y sus poemas*, Barcelona, PPU.
- PARAÍSO, Isabel (1994): *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Madrid, Cátedra.
- PÉREZ ESCOHOTADO, Javier (2002): *Jaime Gil de Biedma. Conversaciones*, Barcelona, El Aleph.
- PUJANTE, David (2004): *Belleza mojada. La escritura poética de Francisco Brines*, Sevilla, Renacimiento.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (1994): *Material Valente*, Madrid, Júcar.

LOS OJOS DESIERTOS. POESÍA Y EVOCACIÓN EN *LA MEMORIA Y LOS SIGNOS*, DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

Noemí Carrasco Arroyo
Universitat de Barcelona

Palabras clave: Poesía amorosa, Valente, Memoria, Posguerra, Signos.

Al profesor Antonio Vilanova, amigo y maestro de mis maestros,
para que el hilo de la memoria nunca se quiebre.

*Y no voy a negarlo desde hoy:
agradezco el azar de esta ocasión
en la que tú me salvas del olvido.
Pero no me consuela,
si yo no puedo recordar la vida.*

Luis García Montero, *Vista cansada*.

En el prólogo a la última edición de *La memoria y los signos*, publicada en 2004, Andrés Sánchez Robayna recordaba unas palabras que escribió José Ángel Valente a propósito de la realidad en la literatura que empezaban diciendo: “Creo que todo gran arte es por naturaleza un arte realista” (2004a: 9) y en las que el poeta se declaraba contrario a la idea de que ese realismo tuviera que manifestarse por medio de la correspondencia entre el lenguaje lógico y el poético. Para analizar cualquier aspecto de la poética valentiana hay que tener en cuenta estas palabras y hacerlo también a partir de otra cita del poeta en la que firmaba que “el tiro del crítico yerra cuando en vez de dirigirse al poema se dirige a la supuesta experiencia que lo ha motivado”, porque dicha experiencia, “en cuanto susceptible de ser conocida, no existe más que en el poema y no fuera de él” (p. 10). A esto responde la necesidad de aplicar a la poesía de Valente, como él mismo hizo, el marbete de poesía como conocimiento y no como comunicación.

El motivo que inspira mis palabras es el de la función de la evocación en *La memoria y los signos*, publicado por *Revista de Occidente* en 1966, porque, como su propio título revela,



es la memoria el eje vertebrador del poemario. Sánchez Robayna dividió acertadamente estos poemas en dos núcleos, que calificó de “indisociables”: el de los poemas que se centran en resucitar las “fantasmagorías de la identidad” y el de los que rescataban los “demonios de la historia” (p. 11), tanto colectiva como personal. Ya que la necesaria brevedad de esta comunicación me obliga a detenerme en un aspecto muy concreto del poemario, he decidido centrarme en el que hace referencia a esas “fantasmagorías de la identidad” y, dentro de este, en los poemas dedicados a la evocación a través de la experiencia amorosa, que ocupa, de las siete partes del libro, la cuarta, sin desdeñar, por ello, el resto del poemario, que me servirá de contexto, pues éste es solamente un retazo del tejido que constituye la obra de Valente; y los poemas escogidos no son más que hilos que tienen poco sentido si no se analizan a la luz de toda la producción valentiana. Asimismo, para el análisis de la experiencia amorosa es necesario recurrir a algunos de los juicios que emitió Valente acerca de la memoria poética.

En uno de los breves ensayos que José Ángel Valente dedicó a la poesía de Luis Cernuda titulado “Donde habite el olvido”, uno de los versos más famosos que Cernuda tomó del poema de Bécquer, reflexionaba una vez más acerca de la naturaleza de la palabra poética y escribía:

Ciertamente, la palabra poética es el triunfo de la memoria (...). El poeta canta desde la memoria y asume el poder de recordar. Es así un transmisor del mito primordial del Olvido, el dios, que constituye la inicial presencia del Mnemosyne, la Memoria, la madre de las Musas. El reino del poeta es el configurado por esa genealogía, se extiende del olvido a la memoria, pues sólo en aquél encuentra ésta nacimiento (*La experiencia abisal*, José Ángel Valente, 2004b:124).

Las palabras del poeta orensano remitían inevitablemente a las que escribió Cernuda para abrir el poemario *Donde habite el olvido* y que se acababan con la frase que daba sentido a todo el libro: “Las siguientes páginas son el recuerdo de un olvido”. Lo mismo podría haber escrito José Ángel Valente como encabezamiento de *La memoria y los signos*, de influencia claramente cernudiana, y de una poética heredada de la Cábala y de la mística y la filosofía medievales. Siguiendo el hilo de esas reflexiones, e influenciado por las *Confesiones* de San Agustín, escribirá Valente: “Preñada está de olvido la memoria, que a su vez sólo de él ha nacido” (2004b: 125).

Como en toda su obra, tanto poética como ensayística, Valente rinde homenaje en *La memoria y los signos* a la palabra, que se yergue como medio y fin de su poesía. En dicho poemario la palabra será la encargada de descifrar los signos que capaciten al poeta para recordar, y la evocación se realizará a medida que se vaya escribiendo el poema, porque sin narración no existe la capacidad de evocar. Como dice el poeta:

El que narra teje y prolonga en la duración el hilo de la memoria [...]. Narrar es propiciar la duración;

durar sobre los tiempos en un tiempo sin tiempo; hilar el hilo de la memoria, que es igual que seguir el hilo de la narración. Perder el hilo de la narración equivale a cortar el hilo de la memoria. Es decir, equivale a morir. Memoria e inmortalidad son lo mismo. (2004b: 183-186)

La pretensión de Valente es pues, recrear la realidad vivida a través de la escritura, traduciendo en poesía cada signo de evocación. De este modo, cada poema es metapoético, metaliterario, porque creando la realidad se crea también a sí mismo, de modo que, a la par que se descubre la memoria del poeta, se descubre también su poética. De ella son significativas las palabras que sirven de declaración de principios a *La memoria y los signos*, en las que da ya pistas al lector del viaje casi iniciático que hallará en sus páginas:

Era necesario haberse sumido en un combate oscuro contra la obstinación de lo no manifiesto para arrancar a las palabras un fragmento de forma, de significación o de sentido. A veces confundíamos la lucha o el esfuerzo mismo con la realización del hallazgo. Y debíamos entonces recomenzar, acaso más desposeídos que nunca. Lo inmediato, aquello cuya vida debíamos defender hasta la muerte, buscaba en nosotros su representación o su nombre. Pero para incorporarlo y asumirlo, nuestro tiempo era el de la tortuga que al fin alcanza a Aquiles. Ese aparente imposible es la razón y la pasión del arte (2004a: 23).

Con la evocación de la historia de Aquiles y la tortuga, Valente se preserva ante la imposibilidad del canto y, apresado por la inocencia de quien no sabe si hallará la palabra exacta o si esa palabra le alcanzará a él posibilitando así la rememoración, inicia el combate con el pasado en la oscuridad de la noche; es decir, en la desposesión o el olvido. Aprendido el poder de la noche en San Juan de la Cruz, en ocasiones experimenta también, como el autor del *Cántico espiritual*, ese momento en que la palabra está a punto de hacerse con el signo, pero hay algo que lo impide. A veces le llega el recuerdo –ya sea individual o colectivo- y la infancia, la adolescencia, la madurez, el amor, la familia, las amistades, la guerra o la muerte se erigen como signos, como señal que indica que desde algún resquicio del olvido se puede tejer aún la memoria. Según Eva Valcárcel.

El poema concluso asciende cuando consigue su materia, es una forma de aprehensión de lo divino, del inefable sentimiento místico. Sentir y comprender en lo más hondo, hasta que, de pronto, surge el “no sé qué” (...) y es la sustancia última de ese “no sé qué” la que el poeta ha de conformar para que viva dentro del poema, aun sabiendo siempre que el lenguaje no es suficiente, pero es el verbo poético el que salva el abismo que se extiende entre el lenguaje racional y la experiencia de lo consciente (1989:17-18)¹.

El ya citado San Juan de la Cruz fue uno de los poetas que mejor supo entrelazar a través de la experiencia mística, poesía y erotismo, apresado en muchas ocasiones por la *cortedad del decir* (Véase *Las palabras de la tribu*, José Ángel Valente, 1994: pp. 61-69), características que están también presentes en la poesía del autor de *Poemas a Lázaro*. De ahí que difícilmente tampoco se puedan separar, en la poesía de Valente, poesía y acto

¹ Eva Valcárcel, *El fulgor o la palabra encarnada. Imágenes y símbolos en la poesía última de José Ángel Valente*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 17-18.



amoroso, ya que, aunque de forma algo distinta al autor del *Cántico espiritual*, lo femenino es para el poeta orensano signo de aparición, de engendramiento, como la palabra es al poema y el poema a la palabra y la memoria. De este modo, después de haber retrocedido a lo oscuro para hallar allí algo de luz, que es, según Lezama Lima, “el primer animal visible de lo invisible”, y tras haber buscado un signo de su propia memoria en otros hilos de su experiencia personal, el autor hace uso del rito amoroso –o de la rememoración de éste- como intento de alcanzar la palabra poética, de dar vida al canto, porque la carne es para Valente, como en el Evangelio, fruto del Verbo, y la experiencia regresiva que pretende llevar a cabo el poeta gallego en *La memoria y los signos* le obliga a acceder a la palabra mediante el cuerpo femenino. Componen el apartado de la memoria amorosa siete poemas en los que un “tú” y un “yo” se entrelazan, casi al modo minimalista de Pedro Salinas, dando forma a la experiencia. La mujer es la posibilidad de la palabra y habla “desde el centro del amor / armada de su luz / en una tarde gris de cualquier día” (“Esta imagen de ti”: p. 61). Hay en cada poema referencias a esas palabras “que no pueden / conjurar lo perdido”, porque la memoria tiene el tiempo a sus espaldas y, desde ésta, la unión carnal no puede existir más que en ella misma.

En el primero de los siete poemas, titulado “Sólo el amor”, el sentimiento amoroso se revela como un gesto o signo imposible, pues una extensión desierta se establece entre los amantes:

Cuando acaso empezamos
a repetir palabras que no pueden
conjurar lo perdido.

Cuando tú y yo estamos frente a frente
y una extensión desierta nos separa.
Cuando la noche cae.

Cuando nos damos
desesperadamente a la esperanza
de que sólo el amor
abra tus labios a la luz del día (p. 59).

Aquellas palabras, dice Valente, no pueden *conjurar lo perdido*, no pueden de ningún modo desvelar al poeta su propia representación, porque esa extensión desierta entre el yo lírico y el tú es una alegoría de la distancia que se establece entre el silencio y la palabra, porque ésta solo aparece en la ausencia de sí misma, es decir, en el silencio. Según dice José Ángel Valente en el breve ensayo titulado “Sobre la lengua de los pájaros”, “la palabra poética sólo se cumple o se sustancia en ese borde extremo del silencio último que ella integra y que en ella se disuelve” (*Variaciones sobre el pájaro y la red*, José Ángel Valente,

2000: 240), porque el territorio de la palabra es el de *los desiertos de la proximidad*.

La nostalgia del ser amado es la nostalgia del lenguaje o de la forma, porque éstos quedan “en suspenso”, balbuciendo, “detenido o deslumbrado por lo que en él se manifiesta” (2000: 241) y es en ese momento cuando junto con el lenguaje se disuelven “las nociones de espacio y de tiempo o la noción del sí mismo o del yo”. Estas palabras del poeta ya presienten la imposibilidad de conocerse ni recordarse a través del lenguaje poético, al menos no de forma total, mientras el amor no abra los labios de la amada, de la poesía, como decía en el último verso del poema citado, “a la luz del día”. Una actitud muy distinta es la del poema “Esta imagen de ti”. Después de susurrarle a la palabra un “no me dejes vivir. / Ahógame en lo alto” en el poema anterior a éste (p. 60), pide en “Esta imagen de ti” *sobrevivir a lo vivido* mediante la memoria:

Estabas a mi lado
y más próxima a mí que mis sentidos.

Hablabas desde dentro del amor,
armada de su luz.
Nunca palabras
de amor más puras respirara.

Estaba tu cabeza suavemente
inclinada hacia mí.
Tu largo pelo y tu alegre cintura.
Hablabas desde el centro del amor,
armada de su luz,
en una tarde gris de cualquier día.

Memoria de tu voz y de tu cuerpo
mi juventud y mis palabras sean
y esta imagen de ti me sobreviva (p. 61).

El acto de unión parece haberse realizado en este poema: la noche ha dado paso a la luz y existe la proximidad entre un yo y el tú que habla desde “dentro del amor”, por lo tanto una palabra que se manifiesta desde dentro del lenguaje mismo, desde la palabra más pura, más exacta –hablando con Juan Ramón Jiménez. Las coordenadas de espacio y tiempo parecen no tener importancia, porque es “una tarde gris de cualquier día” en la que la única luz –la de la amada, la de la feminidad- está más próxima al poeta que sus propios sentidos y los últimos tres versos dan idea del hallazgo de dos signos: la voz y el cuerpo, por lo tanto, del espíritu y de la materia que, unidas a la narración, han posibilitado la memoria, el ser y la supervivencia: “Memoria de tu voz y de tu cuerpo / mi juventud y mis palabras sean / y esta imagen de ti me sobreviva” (p. 61).

Así, la relación entre amante y amada se establece desde la quiebra de los límites corporales:



“Como ríos contiguos se combaten los cuerpos”, escribe Valente, “desde su propio vértigo rebasan / el nivel de las aguas, / rompen cuanto es orilla o valladar o límite”. “Sé tú mi límite” ruega el poeta en otro poema titulado también así, quizás un límite truncado, aunque no inexistente, que permita la unión de los cuerpos:

Tu cuerpo puede
llenar mi vida,
como puede tu risa
volar el muro opaco
de la tristeza.

Una sola palabra tuya quiebra
la ciega soledad en mil pedazos.

Si tú acercas tu boca inagotable
hasta la mía bebo
sin cesar la raíz de mi propia existencia (p.65).

Queda claro en estos versos que el amor es para Valente –o al menos para el yo lírico- un modo de acercarse a las raíces de su existencia y de alejarse de la soledad. “No te alejes más” o “Retenme” son otras de las súplicas a la amada que acaban con el verso que da título al poema: “Sé tú mi límite. / Y yo la imagen / de mí, feliz, que tú me has dado”.

El hilo que tiende el amor a la memoria, a la capacidad de recordar la felicidad y la identidad a través de éste, puede quebrarse y dar así lugar al olvido. A eso responde el poema titulado “Que no se quiebre todavía el hilo”, en el que se vuelve a hacer referencia al paralelismo entre la narración o el canto, es decir, entre la palabra y la memoria, recurso que es a la vez una llamada a los poetas para que sigan reivindicando la palabra como el único medio de supervivencia en el tiempo. Dice así el poema:

Que no se quiebre todavía el hilo
sin fin de la esperanza y la memoria dure
bajo la luz tendida de la tarde.

Que te retenga aún
continua en mi mirada y llegue
a mí la mano del amor, feraz y abierta.

Que aún responda
con mi vida a la vida.

Que no detenga aún
su incorruptible curso el tiempo
y transcurran las aguas,
las mismas aguas que nos llevan,
luminosas y amargas,
mientras dure mi canto (p. 64).

Sin embargo, Valente es en su poesía muy consciente de que la memoria no lo preserva todo, que simplemente guarda entre los recuerdos fragmentos de luz, fragmentos de hilos a veces rotos. La palabra que pudiera salvar al mundo y al poeta de ser un mendigo o un fingidor –para hablar con Hölderlin y Pessoa- sólo puede aparecer de la nada o de “la duración de la materia anónima”, aún no formada, donde “reside por un instante nuestro ser, / y desde allí otra vida dilata su verdad / y otra pupila y otro sueño encuentran / su más simple respuesta” (“El signo”: p. 113). Pero el poeta sostiene “el hilo roto, el argumento roto” y busca en vano un “hilo perdido, / una señal, la réplica que acaso / permitiría proseguir el diálogo roto / hasta después del alba”, mientras las palabras “todavía esperan / la mano que las quiebre y las vacíe”. Con la misma actitud se observa a sí mismo en un espejo y dice que es:

Terrible estar aquí contemplando este cuerpo.
Imposible ignorar de qué lado quedarse.
Abandonar el ciego lugar de la batalla
sería inútilmente perderla para siempre.

Atado estoy, atado, maniatado.

Sólo esta sombra tengo veraz, abrasadora,
estas manos que habito y estos ojos que invade
la vida como un río de impura certidumbre.

Estoy en este aire que resiste mi peso,
mi gravedad, mi dura memoria del futuro.

Cuerpo que he contemplado. Sus límites. La noche.

Cuanto digo no puede alzarse hacia otro cielo (p. 62).

El canto no puede definitivamente luchar contra el olvido y llevarle al lugar donde la memoria se haga presente y *sobreviva a lo vivido*, por lo que el yo lírico deviene un hombre de ojos *desiertos* y siente la sensación “del navegante que regresa después de mucho tiempo / y ya no reconoce lo que amaba” (p. 117).



BIBLIOGRAFÍA

VALCÁRCEL, Eva (1989): *El fulgor o la palabra encarnada. Imágenes y símbolos en la poesía última de José Ángel Valente*, Barcelona, PPU.

VALENTE, José Ángel (1994): *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets Editores.

_____ (2000): *'Variaciones sobre el pájaro y la red' precedido de 'La piedra y el centro'*, Barcelona, Tusquets Editores.

_____ (2004a): *La memoria y los signos*. Prólogo de A. Sánchez Robayna, Madrid, Huerga y Fierro Editores.

_____ (2004b): *La experiencia abisal*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores.

LA INFLUENCIA DE MIRÓ EN *SIN VELAS, DESVELADA*, DE JUAN CHABÁS: ENSOÑACIÓN LÍRICA Y DESENGAÑO

Guillermo Laín Corona
Universidad de Málaga – University College London

Palabras clave: Miró, Chabás, Influencias, Ensoñación, Desengaño.

Pese a que la obra de Gabriel Miró ha sido estudiada en —relativa— profundidad, prácticamente nada se ha dicho de las influencias que éste ejerce en la literatura posterior, y ello de manera tardía. El único artículo dedicado por entero a este tema es de finales de los 80 (Altisench, 1989), y, además, aborda la influencia de Miró en la poesía del 27, lo cual no viene sino a subrayar la tópica lectura de Miró como lírico o poeta, con haber sido éste novelista de dedicación exclusiva. En lo que atañe a la influencia de Miró en otros novelistas, sólo se encuentran breves comentarios, salpicados en estudios que tratan otros temas, como en el caso de Carme Riera (2007: 37): “Para acabar con esa rápida revisión mironiana a la luz de su relación con la literatura catalana quisiera apuntar ahora la impronta que Miró deja en Miquel Llor, cuya *Laura a la ciutat dels Sant* está tejida en el cañamazo de *Nuestro Padre San Daniel*. Riera hace aquí una referencia marginal al respecto; sin embargo, para ver la importancia de Miró en la literatura española, y, en particular, su importancia como novelista —desencasillándolo del marbete de lírico—, urge abordar el estudio de las proyecciones de su obra en la novelística posterior. Es en este contexto en el que ha de encuadrarse esta comunicación: Juan Chabás es uno de los primeros escritores que imita la práctica narrativa de Gabriel Miró, y lo hace en torno a la ensoñación e idealización de la realidad, no sólo como tema, sino como estructura novelística.

Gabriel Miró es un maestro de la ironía, dato que ha sido puesto de manifiesto repetidas veces, incluso cuando se le ha querido defender como poeta, como hace Jorge Guillén (1972: 172): “Es indispensable poner a la vista el factor irónico, quizá tan importante o casi tan importante como el lírico”. Miró es irónico a la manera usual y cervantina, esto es, decir una cosa mediante su contrario; en el siguiente pasaje, describe Miró irónicamente a un personaje que es, de por sí, cervantino: el historiador en el que se basan las novelas de



Oleza, equivalente a Cide Hamete. Lleno de sorna, escribe Miró:

He visto un óleo del señor Espuch y Loriga: en su boca mineralizada, en sus ojos adheridos como unos quevedos al afilado hueso de la nariz, en su frente ascética, en toda su faz de lacerado pergamino, se lee la difícil y abnegada virtud de las comprobaciones históricas. Todos sus rasgos nos advierten que una enmienda, una duda de su texto, equivaldría a una desgracia para la misma verdad objetiva (Miró, 1969: 781).

Lejos del halago que finge ser, el pasaje duda irónicamente de la fiabilidad de las palabras del señor Espuch.

Aquí funciona la ironía narrativamente, pero aplicada tan sólo a un caso particular: la caracterización de un personaje. Miró va más allá en muchas ocasiones, y se vale de la ironía para construir la estructura novelística global. Los personajes de Miró son frecuentemente soñadores que imaginan la realidad de manera idealizada; Miró describe ese mundo desde la perspectiva idealizadora de estos personajes, para lo cual emplea un estilo altamente lírico, tanto por el lenguaje, como por la profusión de emociones que resultan de la contemplación extasiada, sensual y emotiva de paisajes, naturaleza, personas y animales. Es por esta manera idealizante de narrar por lo que se tiende a considerar la obra de Miró como poesía en prosa, y no novela: Miró no sería un novelista, sino un estilista, acaso un poeta lírico, que usa la narración como pretexto para hilvanar bellas estampas. Ahora bien, de considerar la ironía de la que siempre se vale Miró, se hace evidente que con ese uso lírico Miró quiere decirnos exactamente lo contrario: del mismo modo que el señor Espuch no es el historiador fiable, el mundo descrito no es ese mundo líricamente idealizado, ni la obra resultante mero poema en prosa. El lector debe leer las presuntas estampas con ironía: describen un mundo que semeja ser hermoso, cuando, en realidad, es vulgar, feo e, incluso, a veces cruel; de esta oposición —realidad ideal/cruel—, nace la estructura novelístico-narrativa.

Miró se preocupa en mostrar que el mundo líricamente descrito es una falacia, aunque de manera tan sutil que pasa desapercibida. Miró, siguiendo sus propios principios estéticos, nos lo dice por insinuación¹ y con marcada ironía. Tomemos como ejemplo *Las cerezas del cementerio*:

Contempló Félix las cimas y se le figuró que bajaba el cielo, dulce y pálido, sobre su frente. Es que veía muy cerca el azul; lo veía profundo y blando; creía penetrarlo. Y el silencio lo envolvía, lo culminaba todo; el silencio era todo. [...] ¡Si la vida sólo debía de ser esto grande, leve, augusto, callado! Y cuando con más encendimiento apetecía ser él también inmenso y leve, trocándose en azul, en bosque, en silencio, en todo, en nada, y sentía desbordada el alma, cayendo en espacios infinitos, como un torrente despeñado que nunca hallase madre..., el trajinero o Silvio le gritaba «que tuviese cuidado y mirase a la senda». Es que la senda cometía una atrocidad retorciéndose rauda y loca encima de otro abismo (Miró, 1969: 360).

¹ Miró, en referencia a *El obispo leproso*, explica: “Concepto de novela: decir las cosas por insinuación. No es menester —estéticamente— agotar los episodios” (Miró, 1932: x)

El mundo descrito desde el punto de vista de Félix está tan idealizado, participa tanto de lo lírico, que incluso tiene resonancias gongorinas: considérese la frase que remeda el famoso verso de Góngora (“en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”²). Y, sin embargo, es un mundo vulgar, en el que, como le hace ver Silvio, Félix puede llegar a caerse de no mirar por dónde anda. Miró termina, muy irónicamente, mofándose de las ensoñaciones de Félix: que la senda vaya junto a un peligroso barranco no puede ser, aunque así se diga, una atrocidad, sino la realidad —por fea que ésta fuere— tal cual es. Dada una sucesión de escenas de este tipo, la estructura de *Las cerezas del cementerio*, como explica Asunción Rallo, nace de

la superposición de dos planos: fábula o relato previo literaturizado, e historia o acontecer actual. De ahí derivaría el continuo contraste “realidad/ficción”, cuya imbricación genera el texto; es decir, al modo cervantino del *Quijote* basado en la confrontación de “romance/novela”, de una trama literaturizada (la caballeresca) / sucesos cotidianos de un caminar actual. La dialéctica narrativa surgirá de la proyección de uno sobre otro (Rallo, 1986: 255).

Ni la ironía funciona solamente en algunos pasajes, ni el desengaño del mundo lírico es un tema esporádico. La estructura global de *Las cerezas*, como lo es la del *Quijote*, se basa en estos dos elementos: un héroe cuyas fantasías líricas se van derrumbando irónicamente; en diferentes momentos de idealización, todos semejantes al pasaje citado de *Las cerezas*, el narrador se distancia de Félix y con irónicas palabras pone en evidencia lo falaz del mundo soñado. En esta estructura, los aspectos líricos no son gratuitos, ni mero juego estilista en el que se regodea Miró: el lirismo —de lenguaje, de sentimientos ante lo contemplado— ha de estar presente para construir el mundo que ha de ser luego desmentido, aunque con la sutileza o insinuación tan típicamente mironiana. Lo mismo podría decirse de otras novelas de Miró.

Juan Chabás conocía muy a fondo la obra de Miró, como se desprende del buen número de estudios que sobre ésta escribe³. Asimismo, fueron estrechos amigos. Alberti, en una charla pronunciada en 1986, Denia, en homenaje a Chabás, afirma:

Me alegra infinito el conocer ahora su tierra [de Chabás], su ciudad, de la que siempre me hablaba celebrándola, a la manera lírica de Gabriel Miró, su gran amigo con quien me puso en contacto a poco de conocer a Juan en Madrid (Alberti, 1992: 350).

En la correspondencia que mantuvieron Miró y Chabás, éste se dirige a aquél siempre de manera muy cariñosa, siendo sus cartas de tipo familiar⁴. Fruto de esta amistad, amparada en una misma geografía —ambos son alicantinos, y Levante es el marco en el que se

2 Soneto 149, según la edición consultada de los sonetos de Góngora (1969: 222).

3. Véase la bibliografía.

4 Esto puede verse muy bien en las dos cartas que le envía Chabás a Miró desde Ginebra, recogidas por Javier Pérez Bazo en Chabás (1998: 329-33).



desarrollan sus novelas—, Miró y Chabás se prestan a menudo ayuda. Chabás, desde Génova, le promete a Miró contactar con “Farinelli, y veré si le puede traducir a Ud. (en Fratelli Treves)” (Chabás, 1998: 333); Miró, por su parte, en su correspondencia con Alfonso Nadal, hace las gestiones pertinentes para que éste interceda y posibilite la publicación de la primera novela de Chabás, *Sin velas, desvelada*⁵. En esta correspondencia, Miró expresa su dolor, como amigo, de que no se le haya concedido a Chabás el premio nacional de literatura que se otorgó a Alberti y a Gerardo Diego (carta de junio de 1925). En otra ocasión, llama a Chabás “conterráneo” y “amigo excelente”, señalando “que me quiere y me lee” (carta de noviembre de 1925), frase esta última muy significativa porque sugiere una influencia mironiana en Chabás.

En efecto, puede rastrearse la huella de Miró, al menos en *Sin velas, desvelada*, la novela de Chabás que Miró le ayuda a publicar. En esta obra, el mundo también se presenta líricamente transformado e idealizado, al asumir el narrador la perspectiva del protagonista: si en *Las cerezas* es la perspectiva de Félix, en *Sin velas* es la de Teresa. La manera de idealizar el mundo es parecida en ambos. Por un lado, los de Miró son personajes hiperestésicos que se deleitan en la sensualidad de la Naturaleza y los paisajes, como explica el propio Chabás: “La sensualidad de su paisaje se le comunica al hombre de Levante: sensualidad hacia dentro, gozosa vida en uno mismo de las otras cosas” (Chabás, 2001: 287). En otro lugar, afirma Chabás: “Siente [Miró] el paisaje con sensualidad tan dilatada que es manantial de todas sus emociones. No sólo se le entran por los ojos la tierra y el mar, todas las cosas; las percibe con su ser entero, con todos sus sentidos avivados” (Chabás, 1936: 282). De este modo sensual, Félix se detiene a percibir la Naturaleza en *Las cerezas del cementerio*, por tomar el mismo ejemplo que venimos usando:

Félix tocaba gozosamente los romeros, alhucemas, sabinas y tomillos, llenos de rocío y de flores; y luego se pasaba las manos por su frente, por sus cabellos, por sus mejillas; tendiase encima de las mantas, y al levantarse quedaba incensado de sierra, de alegría, de fortaleza y antes que sus ropas y su carne perdiesen esa honrada fragancia la recogía de otras plantas nuevas. Todas, todas le tentaban; y acabó padeciendo insanamente, porque codiciaba tenerlas, exprimirlas y gozarlas todas (Miró, 1969: 408).

Félix se deleita hasta el punto extremo de sentirse avaro de poseer la Naturaleza. En los siguientes pasajes de *Sin velas, desvelada*, Teresa aparece retratada del mismo modo hiperestésico, y la Naturaleza se describe con la misma profusión de sensaciones:

Algunas veces hasta corría por la playa con un afán infantil, y con las manitas, cóncavas y anhelosas, recogía las espumas blancas que las olas encallaban en la arena y las deshacía en el aire, gozándose en su voladora dispersión, mirando como se desmenuzaban penetradas de sol. (Chabás, 1927b: 11)

⁵ Debo esta información a unas cartas aún inéditas que me ha facilitado, con toda generosidad, Ian R. Macdonald, que se encuentra actualmente trabajando en el epistolario completo de Gabriel Miró.

Sentíase muy dichosa, y tanta paz había en todo, que le parecía tener la mañana entre las manos, como si sólo fuese suya. Todo, todo le pertenecía en aquel instante. Llegó a sentir todas las cosas tan suyas, que, de pronto, ella misma ya no se percibía casi, porque todo la transponía; estaba la tierra muy húmeda, y la hierba bañada de una ternura de rocío, y llena de cantos la copa del pino. Y ella sentía que esta matinal fragancia se internaba en su cuerpo, y le complacía el halago, haciéndola toda de una naturaleza nueva (Chabás, 1927b: 27).

Chabás, por otra parte, también conoce la importancia que adquiere en Miró la humanización del paisaje y la Naturaleza: “el paisaje es recreado por su criatura que le devuelve cuanto recibió de él, aumentándolo con el don de su vida humana” (Chabás, 1924: 9). Chabás, de nuevo, imita a Miró. Compárense estos dos pasajes:

Las cebadas, antes de espigar, tenían color de maduras, quemadas de sed; [...] una higuera vieja desenterraba sus manos trágicas de raíces [...]. Salían sobre el azul dos palmeras que en lo alto se acostaban con graciosa pereza, cayendo encima del angosto camino. [...] Una senda subía violenta, penosa, equivocándose, hasta el pico de la cumbre (Miró, 1969: 580-81).

Y los gorriones [...] acuden siempre a ella [la casa] para el reposo de la noche, y en los crepúsculos, cuando una trompetería amarilla de sol los llama a su recogimiento y los incita a la algarabía de su piar, ellos acuden a los pinos y en la rústica pauta del ramaje van trinando sus fusas con notas de agua y de cristales y de esos últimos rayos de sol gritadores en los vidrios del bancal (Chabás, 1927b: 3-4).

Otro factor de idealización que imita Chabás de Miró es el del amor: frente a los habituales odios que se profesan los seres humanos, Miró propone “the traditional answer of love” (Macdonald, 1975: 3), amor incondicional por todas las cosas y personas, sin discriminación. Sin embargo, ese ideal se ve derrumbado ante la evidencia de la falta de amor⁶, y en la Naturaleza, tantas veces humanizada, esto se pone de manifiesto cuando los animales asumen los comportamientos dañinos de los seres humanos. El caso más representativo de Miró se halla en el famoso pasaje de *Del vivir* en el que unos pavos, que representan al clero, persiguen a un gallo advenedizo, y es expulsado por las gallinas, que encarnan a las beatas (véase Larsen [1992]). En *Sin velas, desvelada* un gallo se comporta también humanamente, a la manera de Miró, si bien no para expresar la falta de amor. El gallo de Miró es orgulloso, y su cresta de color rojo sangre: “Perdió aquél su altivez, pensó en la fuga. Mas luego embrabecióse. / Sus pupilas negras y anaranjadas y su cresta puntiaguda se inundaron de sangre” (Miró, 1969: 47). El gallo de Chabás también participa de estas características, pero es un triunfador de amor:

debía de ser orgulloso como ninguno. Tenía todo el plumaje blanco y la cresta se le erguía sobre la cabeza, toda tremante, con un rojo de fuego, como si recogiera en su escarpada sangre el sol encendido de las mañanas. No tenía rival para el amor con las gallinas (Chabás, 1927b: 39).

⁶ El tema de la falta de amor es tremendamente mironiano. Véase el capítulo IV del libro de Alfred W. Becker (1958: 137-80).



En otra ocasión, Chabás da atributos humanos a tres cabras que son capaces de tanto amor como para que una de ellas alimente con su propia leche a unos cerditos que se han quedado sin la de su madre: amor por encima de las diferencias entre las especies, amor por amor mismo. Chabás se vale, pues, de la humanización mironiana de los animales —del gallo, de la cabra— para la expresión de un tema igualmente mironiano, el amor, si bien Chabás, en estos dos casos, no proyecta la faceta negativa del tema (odio o falta de amor), sino solamente la positiva, porque Chabás no quiere, todavía, destruir la ensoñación bucólica —lo hará, como veremos, más adelante—.

El mundo queda, finalmente, idealizado, gracias al lenguaje lírico con que se expresa: a la visión idealizadora de la realidad, Miró y Chabás le otorgan un lenguaje acorde. No hay espacio para extendernos en un análisis riguroso de los diferentes recursos que imita Chabás de Miró en este sentido. Valga señalar que Chabás comparte con Miró su estilo neomodernista, según lo bautiza Baquero Goyanes (1956). Miró contó con la admiración del 27 por su magistral y ubérrimo uso de la metáfora —uno de los rasgos propios del estilo neomodernista—. Según Macdonald (1975: 25), “one of his favourite instruments was the metaphor, so that it is not difficult to understand why the poets of the twenties should show great respect for Miró”. Como miembro del 27 —aunque hoy considerado menor—, pero además también dados sus orígenes ultraístas y creacionistas —poéticas que ensalzan la metáfora—, Chabás sin duda encontró en Miró un ejemplo a seguir. La exhuberancia metafórica contribuye a una visión más idílica de la realidad/mundo contemplado.

A ello también ayuda la abundancia de diminutivos, no cuando denotan la pequeñez de los objetos, sino carácter afectivo. Miró los utiliza con este sentido en muchas ocasiones (véase Baquero Goyanes [1963: 132-39]). Por ejemplo: “cercadillos de piedras viejas”, “le sacaba algún insectico”, “lo más nudoso y negro de las cepas abuelas se alborozaba con sus netezuelos”, “Doña Beatriz partía con sus dientes un pedacito de pan”, una “rapazuela muy graciosa”, “La manta dobladita; el cestillo de la comida, muy lleno, limpio y oloroso” (Miró, 1969: 4, 88, 94, 345, 363, 407). En “El pececillo del padre Guardián” —uno de los artículos del *Libro de Sigüenza*—, a parte del diminutivo del título, nótese la cantidad de veces que se usa en una sola página: “Creyóse chiquito”, “el Hermanito se precipitaba”, “No hay nada, hijito”, “En el primer descanso, había un cuadrillo de vidrio” (Miró, 1969: 582).

Chabás sigue a Miró en este aspecto; en opinión de Eugenio G. de Nora (1968: 202), hasta lo empalagoso: “Es, por ejemplo, empalagosa, la abundancia de diminutivos”. Veamos algunos ejemplos: “huertecillo”, “las manitas, cóncavas”, “Teresa ordenaba jardinillos”, “Las tetillas menuditas [...] una cara redonda y gordezuela”, “Decía el mayorcito”, “Las

claras mañanitas”, “sentadita en la silla”, “alguna ventanita” (Chabás, 1927b: 3, 11, 16, 18, 77, 79, 101 y 120). Aun siendo, tal vez, empalagoso, Chabás, como Miró, al referirse al mundo en diminutivos, favorece una manera en extremo delicada, inocente, bucólica de idealizarlo.

Son pocos los ejemplos y aspectos de estilo aquí tratados. Quede —por falta de espacio— como prueba más clara la lectura de los textos mismos. A los ya citados pasajes, considérense estos dos más:

[...] todo estaba lleno y rumoroso de abejas. [...] Los almendros ya verdeaban; tenían el follaje nuevo, tan tierno, que sólo tocándolo se deshacía en jugos; y tan claro, que se recortaba, se calaba en el cielo como una blonda, y permitía que se viera todo el bello dibujo en los brazos de las ramas, las briznas, los nudos. Comenzaba a salir de la flor en almendruco apenas cuajado, de corteza velludita, aterciopelada (Miró, 1969: 614).

La casa era muy menuda, pero estaba llena de gracia. Un parral le daba sombra, y a un lado y otro tenía plantado un ciprés de apretado verdor, agudos, que se llevaban la casa hacia el más alto azul como dos saetas. Y el campo al derredor, tierno y jugoso con una frescura de brisa en cada tallo y una humedad de rocío en cada retoño (Chabás, 1927b: 37).

Nótese, a parte del ya señalado uso del diminutivo, la construcción calificativa con *de* (“ciprés de apretado verdor”, “rumoroso de abejas”), los símiles (“como una blonda”, “como dos saetas”) o la sustancialización de los colores (“verdear”, “verdor”).

Lo hasta ahora visto no es sino una brevísima muestra de que Miró está detrás de Chabás en lo que atañe a esa forma sensual, lírica y bucólica —en la actitud de los personajes y en el lenguaje empleado— de transformar, idílicamente, la Naturaleza y, más en general, la realidad/mundo contemplado. En última instancia la prueba de esta influencia nos la da Chabás: “en lo íntimo del alma de los personajes [de Miró] hay un caudal infinito de poesía que el autor desentraña y muestra, y que transforma la ficción, de vulgar y prosaica en poética y nueva” (Chabás, 1924: 11). Chabás, pues, conocía esta técnica idealizadora de Miró, por lo que al ponerla él en práctica lo hubo de hacer, con toda seguridad, a imitación suya.

No menciona Chabás en sus ensayos el paso posterior, tan mironiano, de desengaño, con el que se daba comienzo a este estudio. ¿Lo desconocía? No. Aunque sin hacer uso de la ironía de Miró, en *Sin velas, desvelada* Chabás también se vale del desengaño para estructurar la narración: el lirismo, lejos de ser estilismo gratuito, contribuye, como en Miró, a construir la ensoñación en la que Teresa aspira a ser feliz y que luego se ve destruida por el peso de una cruda realidad. Félix, en *Las cerezas del cementerio*, sueña que vive en un mundo pastoril en el que escapar de las amarguras de la ciudad, que asocia con la enfermedad que terminará por causarle la muerte (Miró, 1969: 323): idealiza para olvidar



su triste vida pasada. También Teresa huye de las tristezas de una enfermedad; ella es paralítica, e idealiza el mundo para olvidar su invalidez. Sólo en un mundo lírico-bucólico puede resignarse: “Creció con esta acatada resignación. Cuando fue teniendo conciencia de su enfermedad no la consideró nunca como grave y doloroso mal” (Chabás, 1927b: 12). El paisaje es la única posibilidad de felicidad para Teresa: “Entre las dos la dejaron en la gloria de la mañana. / ¡Qué alegre y dichosa se sentía!” (Chabás, 1927b: 19). Y escenas como la de las cabras y los cerdos —antes estudiadas— funcionan como el pasatiempo ideal necesario para sentirse feliz en su invalidez: a las cabras, en el campo, puede ir a visitarlas. El mar, por el contrario, es un límite: “Le parecía el mar límite de la tierra, no la tierra límite del mar” (Chabás, 1927b: 45). Límite físico entre el mar y la tierra, pero también símbolo de su inmovilidad. He ahí la razón de que Teresa no ame el mar:

Ella no podía ser marinera, no podría nunca navegar y le bastaba ese viento oloroso de alga, que le penetraba del mar por la emoción de sí mismo, sin deseos ni codicias pescadoras, sin ansias de viaje. Y en el campo sí; en el campo sentíase dueña de todo desde la quietud de su silla (Chabás, 1927b: 23).

El mundo bucólico del campo es un mundo inmóvil como ella, porque no la obliga a la distancia. En el campo, puede soñar los viajes irrealizables, sin moverse:

¡Si mi casa es como una nave! Mírala qué blanca, como una barca, entre el oleaje de los pinos. Y sonora también, como el mar. Tan dichosa me siento, que estaría aquí toda mi vida (Chabás, 1927b: 46).

La cruda realidad, sin embargo, termina por imponerse. No quiso Chabás destruir la ensoñación de Teresa en la escena de las cabras incluyendo el contrapunto de la falta de amor, pero sí lo hace en otras ocasiones. Bautista intenta disuadirla de la mentira del campo: “que no era posible; el invierno no tenía piedad en el campo” (Chabás, 1927b: 47). Más adelante, Teresa pide que la dejen sola, disfrutando del paisaje, sentada, inmóvil, antes que ser transportada por y con los demás. Pero se le cae la biznaga del seno: “Quiso cogerla, mas no alcanzó. Sí, claro, estaba privada. ¡Pero tenía todo lo que le hacía falta! ¿Todo?” (Chabás, 1927b: 34). Después, le dice a Gerardo: “estoy muy contenta de estar como estoy. Pero a veces pienso...” (Chabás, 1927b: 54). Y es que Gerardo es un catalizador del desencanto para Teresa; Gerardo la incita a salir de su ensoñación e intentar luchar por moverse, la incita a mirar al mar. Primero, accede Teresa a contemplarlo cuando su hermano sale a navegar, pero entonces “no sentía la emoción del mar por el mar. Miraba hacia allí porque quería descubrir a su hermano” (Chabás, 1927b: 60). Y aún no acepta las proposiciones de salir a navegar. Antes, viajan por tierra, y Teresa se enfrenta a un paisaje levantino, tremendamente hermoso —y por la misma geografía por la que caminan los personajes de Miró—, que le permite soñarse de nuevo feliz. Pero cuando escucha

la historia del peregrino sentado, que siempre vivió quieto sin atreverse a viajar, Teresa sufre un nuevo desengaño: “Tengo miedo, Gerardo. Tengo miedo de ser como don Justo” (Chabás, 1927b: 114). Después del viaje, y tras una enfermedad de unos días —símbolo de la transformación, enfermedad como cambio de un estado a otro—, Teresa se vuelve a sentar para contemplar el paisaje: “Sólo que esta vez Teresa se había sentado, contra su costumbre, de frente al mar” (Chabás, 1927b: 147). De este modo, “ya no le parecía el mar límite de la tierra, sino que ésta —el arenal de la playa— era el límite del mar” (Chabás, 1927b: 148). Con ello se completa el proceso de desengaño, y “a la contemplación estática de las cosas [...], oponía ahora la actividad de su alma y de su mente; ahora ya no era el paisaje el que se adentraba en ella ni ella mansamente en las cosas; paisaje y Teresa eran dos vidas” (Chabás, 1927b: 149).

Superado el engaño, llega el amor; Gerardo y Teresa se hacen novios. Gerardo la ha llevado de la mano en su proceso de desengaño, y Teresa lo acepta por la felicidad, más intensa, que puede proporcionarle el amor. Pero Gerardo quiere dar un paso más: quiere que Teresa se levante físicamente, no sólo con la voluntad, sino que ande de verdad, pero no lo consigue, y Gerardo la abandona. Dice éste partir en viaje de negocios, pero queda la certeza de que se va por la invalidez de Teresa. Y ésta, expulsada de sus fantasías, pierde el último resquicio de felicidad que le proporcionaba Gerardo. Junto al desengaño del amor, sobreviene, ya inexorable, ominoso, el desengaño de sus fantasías bucólicas: “cuando de Gerardo sintióse abandonada, su enfermedad, de tanto tiempo sufrida con ánimo tranquilo, se le pareció inexorable y dura, lamentable como aquel amor desengañado” (Chabás, 1927b: 180). Teresa, sin embargo, ha aprendido a vivir sin el velo de la felicidad artificial que oprimía su voluntad, si bien condenada “a vivir sin más altas ilusiones que las del blando consuelo que la humildad de su alma pudiera darle” (Chabás, 1927b: 80).

La ausencia de este velo de ensoñación le permite comenzar una nueva vida, más intensa, no paralizada en el campo que soñara protector. Se lanza, finalmente, al mar, pero lejos de aceptar la realidad en toda su crudeza, construye una nueva fantasía: la visión romántica del mar. Ahora se sueña heroína para viajar por el mar bravío. La felicidad alcanzada nace de haber dejado atrás un engaño y de abrazar, posteriormente, una nueva ensoñación y una nueva falsa felicidad:

No sólo no sentía rendimiento, sino que hallábase casi alegre, contenta de sí; el deseo de huirse, de evadirse, que la pena de su amor no logrado le había abierto en el ánimo, hallábase ahora satisfecho. Se había librado un poco de su clausura sentimental, y al propio tiempo le habían nacido nuevas ansias y nuevos temores. Cuando ya pensaba que no habría de vivir siempre recogida y resignada, le asaltaba la imaginación de un haz de caminos abiertos, para ella desconocidos y nuevos, que ahora podría recorrer, sin violentar su mal, pero llenándosele el alma con la misma emoción de pujanza y de velocidad que el falucho mostraba (Chabás, 1927b: 201).



Enajenada en este nuevo mundo ideal, llega a considerar a Gerardo como un límite para ella: “él había sido quien primero le hizo brotar todos los anhelos; y ahora [...] veía claramente que el amor de Gerardo hubiera sido siempre un límite para ella” (Chabás, 1927b: 203). Pero de nuevo el ensueño se derrumba: el mar no es ese amigo romántico de aventura, sino el trágico causante de la muerte de Teresa.

Como se ve, el lirismo, lejos de ser gratuito, es, en *Sin velas, desvelada*, funcional, dentro de la estructura de desengaño, propia de Miró. Éste lo hace mediante el recurso de la ironía. Chabás, no; pero la estructura se mantiene. Hace de Teresa un personaje, como los de Miró, hiperestésico, que sueña estar en un mundo líricamente hermoso que, aunque falso, le finge felicidad y protección; presentado este mundo —con un lenguaje poético acorde, de raíz también mironiana—, se derrumba sutilmente en diferentes momentos. Chabás se aparta de este esquema mironiano al final. Los personajes de Miró terminan aceptando el peso de la realidad: antes de morir, Félix, como don Quijote, descubre, en el capítulo homónimo, que “en el nido de antaño, no hay pájaros hogaño” (Miró, 1969: 422). Teresa, sin embargo, no acepta la fealdad del mundo, y teje una nueva fantasía —la del mar—, que, sin embargo, queda igualmente sepultada por la cruel realidad: aunque Teresa muere creyendo en la nueva fantasía, el lector, al terminar la lectura, es consciente de que efectivamente la aventura del mar no es más que otra fantasía que, en realidad, sólo esconde la fea tragedia de la muerte.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael (1992): “Recuerdo de Juan Chabás”, recogido en Javier Pérez Bazo, *Juan Chabás y su tiempo. De la poética de vanguardia a la estética del compromiso*, Barcelona, Ayuntamiento de Dénia-Anthropos, pp. 350-54.
- ALTISENCH, Marta (1989): “Miró, Salinas y Guillén: tres poéticas de la claridad”, en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, II, eds. A. Sotelo Vázquez y M. C. Carbonell, Barcelona, Departamento de Filología Española, 1989, pp. 17-39.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1956): “La prosa neomodernista de Gabriel Miró”, en *Prosistas españoles contemporáneos*, Madrid, Rialp, pp. 173-252.
- BECKER, Alfred W. (1958): *El hombre y su circunstancia en las obras de Gabriel Miró*, Madrid, Revista de Occidente.
- CHABÁS, Juan (1924): “Crítica concéntrica: Gabriel Miró”, *Alfar*, 38 (marzo), pp. 7-14.
- _____ (1926): “Un libro nuevo”, *La Libertad* (10 de diciembre), pp. 6-7.
- _____ (1927a): “Sobre *El obispo leproso*”, *La Libertad* (10 de enero), s. p.

- _____ (1927b): *Sin velas, desvelada*, Barcelona, Gustavo-Gili, 1927
- _____ (1928): “Sobre Años y leguas”, *El Diluvio* (12 de julio), s. p.
- _____ (1930): “Duelo”, *Diario de Barcelona* (30 de mayo), s. p.
- _____ (1931): “La voz de Miró”, *Heraldo de Madrid* (28 de mayo), s. p.
- _____ (1933): “Gabriel Miró”, en *Historia de la literatura española*, Madrid-Barcelona-Valencia, Ediciones Populares Iberia, pp. 76-77.
- _____ (1934): *Vuelo y estilo. Tomo I (G. Miró, J. Ramón Jiménez, Antonio Machado, Manuel Machado)*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- _____ (1936): “Gabriel Miró”, en *Breve historia de la literatura española*, Barcelona, Joaquín Gil, pp. 282-84.
- _____ (1998): *Puerto de sombra/Agor sin fin. Fábula de ayer y de hoy*, ed. Javier Pérez Bazo, Madrid, Espasa.
- _____ (2001): «Capítulo XV. Gabriel Miró», en *Literatura española contemporánea. 1898-1950*, Madrid, Verbum, pp. 283-98.
- GÓNGORA, Luis de (1969): *Sonetos completos*, ed. B. Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia.
- GUILLÉN, Jorge (1972): “Lenguaje suficiente: Gabriel Miró”, en *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, pp. 143-79.
- LARSEN, Kevin S. (1992): “«Más lejos, negreaban los pavos»: Implications of an Aspect of Gabriel Miró’s Animal Imagery”, *Romance Notes*, 33, 1, pp. 45-52.
- MACDONALD, Ian R. (1975): *Gabriel Miró: His Private Library and His Literary Background*, Londres, Tamesis.
- MIRÓ, Gabriel (1969): *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- _____ (1932): «Autobiografía», en *Obras completas. Edición conmemorativa. I. Del vivir. La novela de mi amigo*, prólogo de Azorín, ed. [crítica] de P[edro] C[aravia], Barcelona, Altés, pp. x-xi.
- NORA, Eugenio G. de (1973): “La novela sensual de Miró”, en *La novela española contemporánea (1898-1927)*, Madrid, Gredos, I, pp. 431-66.
- _____ (1968): “El lirismo psicológico de Juan Chabás”, en *La novela española contemporánea (1927-1939)*, Madrid, Gredos, II, pp. 201-05.
- RALLO, Asunción (1986): “Fábula e ironía: *Las cerezas del cementerio* de Gabriel Miró”, *Epos. Revista de Filología*, II, pp. 253-79.
- RIERA, Carme (2007): “Relectura mironiana en el contexto de la literatura finisecular, con D’Annunzio al fondo”, en *Nuevas perspectivas sobre Gabriel Miró*, ed. Miguel Ángel Lozano Marco, Alicante, Universidad de Alicante-Instituto de cultura “Juan Gil-Albert”-Diputación Provincial, pp. 29-54.



EL JUEGO ENTRE LA LITERATURA Y LA REALIDAD EN LAS “FALSAS NOVELAS” DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Ângela Fernandes
Universidade de Lisboa

En las primeras décadas del siglo XX, las discusiones sobre los renovados senderos del arte literario tomaban como sus principales referentes contrastivos los modelos novelísticos del realismo decimonónico. Las cuestiones cruciales de la teoría estética se planteaban entonces a propósito de la relación deseable entre los objetos artísticos y la realidad de la vida humana y, como sabemos, las propuestas más radicales condenaban los modelos realistas por una supuesta ausencia de dimensión artística, al mismo tiempo que celebraban la superación de tales modelos a través de la “deformación” metafórica o paródica.

Recuerdo algunas frases del ensayo “La Deshumanización del Arte”, publicado por José Ortega y Gasset en 1925 –frases que ilustran de un modo muy claro tanto los argumentos de la crítica al realismo como los principios orientadores del arte nuevo:

Durante el siglo XIX los artistas han procedido demasiado impuramente. Reducían a un *mínimum* los elementos estrictamente estéticos y hacían consistir la obra, casi por entero, en la ficción de realidades humanas. [...] Romanticismo y naturalismo, vistos desde la altura de hoy, se aproximan y descubren su común raíz realista.

Productos de esta naturaleza sólo parcialmente son obras de arte, objetos artísticos. Para gozar de ellos no hace falta ese poder de acomodación a lo virtual y transparente que constituye la sensibilidad artística. Basta con poseer sensibilidad humana, y dejar que en uno repercutan las angustias y alegrías del prójimo (Ortega y Gasset, 1966: 358-9).

La nueva inspiración, en apariencia tan extravagante, vuelve a tocar, cuando menos en un punto, el camino real del arte. Porque este camino se llama “voluntad de estilo”. Ahora bien: estilizar es deformar lo real, desrealizar (Ortega y Gasset, 1966: 368).

Los mejores ejemplos de cómo por extremar el realismo se le supera – no más que con atender lupa en mano a lo microscópico de la vida – son Proust, Ramón Gómez de la Serna, Joyce

(Ortega y Gasset, 1966: 374).

La referencia de Ortega y Gasset al escritor español Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) es por demás significativa en el contexto de la presentación de los artistas europeos más importantes para el desarrollo del nuevo arte anti-realista. En este ensayo de 1925, Ortega menciona a los músicos Debussy (pp. 353, 370) y Strawinsky (p. 355), al dramaturgo Pirandello (pp. 355, 376), al poeta Mallarmé (pp. 369, 372) y a los novelistas Marcel Proust, James Joyce y Ramón Gómez de la Serna.

Cuando eligió a este autor español como ejemplo del nuevo arte deshumanizado o “desrealizado”, Ortega y Gasset pensaba probablemente en la novela *El Novelista*, que Ramón Gómez de la Serna había publicado en el periódico *La Pluma* en los años de 1921 y 1922, y luego en volumen, en 1925. Efectivamente, *El Novelista* se constituye como un juego entre la realidad y la ficción, ya que la narrativa presenta un universo peculiar donde la vida del protagonista (un novelista) se cruza con los mundos imaginados en sus trabajos novelescos. Con esta confusión deliberada entre el mundo real y los universos de la ficción, Ramón Gómez de la Serna ensayaba un procedimiento narrativo adoptado también por otros autores que, ya entonces, buscaban la superación de la representación literaria realista – por ejemplo, Miguel de Unamuno y sus narrativas experimentales: *Niebla* (1914) o *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920).

Importa notar que, aunque la teorización de Ortega y Gasset parezca sugerir que el arte nuevo abandonaba los vínculos a la realidad, la verdad es que las nuevas relaciones que las artes, y más concretamente la literatura, intentaban establecer con el mundo no implicaban el rechazo sino la revisión del lugar de la realidad humana en los fenómenos de creación y de recepción artísticos. Así, la mezcla de los planes de la realidad y de la ficción en las narrativas citadas señala la proximidad entre la vida y el arte, enfatizando la incertidumbre de sus límites, y la interdependencia de las dos dimensiones en la existencia humana. En otras palabras, la nueva literatura de las primeras décadas del siglo XX intentaba demostrar como el arte es un proceso dinámico donde la experiencia de la vida y la imaginación juegan papeles similares –demarcándose, por consiguiente, del arte realista del siglo XIX que se caracterizaba por ocultar los procedimientos imaginativos y técnicos de la representación artística.

La importancia del juego explícito con los datos de la realidad común se puede apreciar en las narrativas de Ramón Gómez de la Serna, no sólo en *El novelista*, sino además en las singulares novelas cortas publicadas en 1927 bajo el título *Seis Falsas Novelas*. En efecto, el autor revela una especial convicción en la proximidad entre la vida humana y la escritura literaria. Como afirma José Enrique Serrano Asenjo, en un ensayo a propósito de las “Ideas



sobre la novela en los años veinte”, la obra y la reflexión de Gómez de la Serna denota “la certeza de que la vida entraña una novela” y “la creencia [...] de que en lo que vive bulle lo novelesco” (Serrano Asenjo, 2001: 130-131). Sin embargo, esa proximidad entre la vida y la novela, o entre la realidad y la literatura, se manifiesta de un modo distinto de lo habitual en la tradición realista.

Las *Seis Falsas Novelas*, de 1927, ofrecen al lector media docena de historias, todas ellas centradas en la vida de los protagonistas mencionados en los títulos de las novelas, y todas ellas evocando los diferentes ambientes culturales y geográficos anunciados en los subtítulos:

- 1) María Yarsilovna. Falsa novela rusa
- 2) Los dos marineros. Falsa novela china
- 3) La Fúnebre. Falsa novela tártara
- 4) La virgen pintada de rojo. Falsa novela negra
- 5) La mujer vestida de hombre. Falsa novela alemana
- 6) El hijo del millonario. Falsa novela norteamericana

En estos títulos, el aspecto más perturbador será sin duda el adjetivo “falsa”. No es habitual señalar que una novela es “falsa”, esto es, contraria a la verdad, “irreal”, “inventada”, precisamente porque la naturaleza ficcional de la literatura hace redundante tal epíteto. Pero aquí, en estos subtítulos, la conjugación del calificativo de “falsedad” con los otros adjetivos que indican el contexto geográfico y cultural de cada novela implica una provocación explícita al concepto de novela nacional o regional, documental o histórica. Gómez de la Serna juega con la idea común de que la literatura representa una realidad humana específica y puede incluso retratar directamente una experiencia de vida. En desafío directo a esta noción de absoluta transitividad subyacente a la representación realista, las “falsas novelas” cuestionan el valor de verdad de cualquier narrativa literaria pues demuestran la posibilidad de la falsificación, es decir, la posibilidad de utilizar hábilmente las convenciones temáticas y expresivas del realismo sin ningún fundamento en la realidad de la vida.

La proclamación de la falsedad de estas novelas pretende, pues, hacer visible la base artística (o convencional) de todo realismo literario. Como explica Ioana Zlotescu, en la introducción a su edición de 1989 de las *Seis Falsas Novelas*:

Aunque el espacio en sí de cada novela sea distinto, naturaleza o ciudad, todas ellas tienen un espacio común, no sólo el directamente textual, de volumen impreso, sino también un espacio abstracto, el de la *negación* de sus mismos espacios concretos; son *falsas* porque evocan, o [...] “rebotan” en otra creación artística anterior (Zlotescu, 1989: 19).

Para Gómez de la Serna, la maestría de la evocación artística será la virtud principal del novelista, y el novelista será siempre el principal responsable por la construcción de la verosimilitud de una narrativa. En los primeros párrafos de “La Fúnebre. Falsa novela tártara”, los comentarios meta-ficcionales enfatizan justamente el papel fundamental del escritor:

La Tartaria es un lío terrible. Ni los geógrafos ni los historiadores saben a qué atenerse. Pero un novelista tiene la obligación de saber lo que es tártaro y lo que no es tártaro, y poder hacer una novela tártara.

La Tartaria es país para novelistas, y yo bien sé que en una posada de Tartaria, viendo poner manteles sobre las mesas a mujeres típicas, se podría escribir la más novelesca de las novelas (Gómez de la Serna, 1999: 269).

Los criterios de realidad de Tartaria serán los definidos por el novelista en su mundo narrativo, puesto que la Tartaria (como la China o la Rusia) de un relato literario es, ante todo, una construcción verbal artística. Sin embargo, esa construcción resulta siempre del encuentro, más o menos fortuito, del arte con la realidad de la vida. En el volumen de escritos teóricos intitulado *Ismos*, y publicado en 1931, Gómez de la Serna afirma a propósito del “novelismo”:

La novela tiene que representar el drama del conflicto del azar, del arte y de la vida, al tropezar con las costumbres y coaliciones de cada época. [...] El verdadero secreto del arte, según mi opinión, es desvariar la realidad, perderla en lo insondable, desmoronarse en el deliquio o en la fría estratagema (Gómez de la Serna, 2005: 619-620).

Aunque tropezando con los datos de la realidad inmediata, la vida de cada persona se desarrolla entre los caprichos del azar y las capacidades individuales de dominio sobre lo que pasa alrededor. Los retratos literarios de la vida se sitúan en una encrucijada semejante. Las seis “falsas novelas” de Gómez de la Serna presentan historias de vidas donde se destacan justamente estos elementos: los protagonistas de las novelas, aunque en contextos culturales y geográficos distintos, revelan una misma incomodidad con sus vidas y parecen estar jugando con sus propios destinos, intentando controlar el azar y considerando sus caminos de vida como su creación, como su obra de arte.

De este punto de vista, la última novela, “El hijo del millonario. Falsa novela norteamericana”, es verdaderamente ejemplar. Ahí se cuenta la historia de David Karvaler, el joven hijo de un millonario de Nueva York, que decidió ocupar su vida ociosa con el crimen. La secuencia narrativa conduce el lector por entre la creciente crueldad de los crímenes practicados por David. La expresión de sus pensamientos amorales (“¡Eran tan



pesados los millones sin el aliciente del crimen!”, p.359) complementa el relato de sus actos violentos, gratuitos y crueles, que culminan con el asesinato colectivo de dos mil obreros en el incendio provocado en su fábrica:

Hasta que una tarde, según lo había preparado en silencio, [David] produjo desde lejos, como se prepara un atentado contra el coche del emperador, la explosión y el achicharramiento de sus dos mil operarios, pues la puerta se cerraba por un automatismo eléctrico que procuró descomponer, y las ventanas estaban fuertemente enrejadas, pensando en el gran día, y el blindaje había sido una riqueza derrochada para la buena preconización del crimen (Gómez de la Serna, 1999: 369).

La referencia inicial a la situación familiar de David señala cómo el azar le había dado la posibilidad cotidiana de vivir y actuar como un verdadero Creador, y esta sensación de ser “como un dios” surge como “leitmotif” en la descripción del personaje a lo largo de la novela:

El día se presentaba, ante su gran poder de millonarios, limpio, largo, con innumerables posibilidades, como una creación inmensa, como un mundo posible. [...] [David] se sentía como un dios de lo insensible que lanza el trueno a capricho, inundando con su ruido más cielos que los que inventó el mismo Dios (Gómez de la Serna, 1999: 347; 358).

Solamente al final, cuando David es sentenciado a muerte por electrocución, la descripción de sus últimos momentos en la silla eléctrica indican los límites de su poder, pues incluso aquellas personas que lograron controlar todos los aspectos de sus vidas, y que creen haber dominado el azar y el destino, podrán ser sorprendidas por el misterio radical de la muerte:

David se sentó en el sillón electrocutador como quien da el salto en el estribo del sillón americano de la peluquería.

Encendió un puro – gran colilla para el verdugo – y sacando del bolsillo un espejito y un peine, se atusó el pelo hacia atrás.

Después se fue a poner el monóculo... En la mitad de ese gesto le sorprendió la muerte. Algún gesto tenía que quedar inacabado.

Ese fue el error de diferencia que hace a la muerte espontánea y verdadera. Si hubiera llegado a ponerse el monóculo, la muerte hubiera sido amanerada, lo que *ella* encuentra siempre manera de no ser (Gómez de la Serna, 1999: 371).

Estos últimos párrafos de la “falsa novela norteamericana” fornecen la explicación para el epílogo de la vida del “hijo del millonario”: no hay posibilidad de controlar la

muerte simplemente porque ella permanecerá siempre “espontánea y verdadera”, es decir, independiente de las capacidades creativas e inventivas de los seres humanos, por más “divino” que parezca ser el poder de algunas personas. Este “hijo del millonario” podrá ser entendido como una metáfora del creador humano todo-poderoso, y en su historia podemos ver una advertencia irónica sobre los efectivos límites de la creación, o del arte, frente a la realidad de la vida y de la muerte.

Cómo explica Ana Martínez Collado a propósito de la teoría estética de Ramón Gómez de la Serna, el nuevo arte, que tiene como objetivo “concebir una nueva imagen de la realidad”, no olvida que esa realidad es su punto de partida y de referencia: para Gómez de la Serna “la vida es el origen de toda creación” y “toda la diversidad de la vida debe estar siempre integrada en cualquier actividad creativa” (Martínez-Collado, 1988: 21). Y, sin embargo, tanto “El hijo del millonario” como las otras cinco “falsas novelas” son también testigo de la posibilidad humana de inventar y experimentar nuevas realidades –es decir, la posibilidad humana de crear o recrear artísticamente la realidad, jugando con las convenciones establecidas y proponiendo renovados modos de ver y de representar la vida en la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1999): *Seis Falsas Novelas. Obras Completas XI*, ed. I. Zlotescu. Barcelona: Círculo de Lectores & Galaxia Gutenberg, pp.229-371.
- _____ (2005): *El Novelista*. Ed. Domingo Ródenas. Madrid: Espasa Calpe – Colección Austral.
- _____ (2005b): *Ismos. Obras Completas XVI*. Ed. I. Zlotescu, Barcelona: Círculo de Lectores & Galaxia Gutenberg, pp. 299-681.
- MARTÍNEZ-COLLADO, Ana (1988): “Introducción: Modernidad y nostalgia en la reflexión estética de Gómez de la Serna.” En Ramón Gómez de la Serna, *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, Madrid, Editorial Tecnos, pp. 9-35.
- ORTEGA Y GASSET, José (1966): “La deshumanización del arte.” En *Obras Completas*, Tomo III, Madrid, Alianza Editorial - Revista de Occidente, pp. 353-386.
- SERRANO ASENJO, José Enrique (2001): “Ideas sobre la novela en los años veinte: Metanovelas y otros textos doctrinales.” En *La novela en España (siglos XIX-XX)*, ed. P. Aubert. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 129-141.
- ZLOTESCU, Ioana (1989): “Introducción.” En Ramón Gómez de la Serna, *6 falsas novelas*, Ed. I. Zlotescu, Madrid, Mondadori, pp. 5-28.



LOS DEBATES SOBRE LA CIENCIA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XIX Y EL TEATRO ÁUREO

Sofía Cantalapiedra Delgado
Universidad de Barcelona

Palabras clave: Ciencia española, Teatro áureo, Calderón, Crítica literaria, Prensa.

A la memoria viva de un maestro, Antonio Vilanova

El español tiene aptitud para las ciencias, existen muchos libros, y, sin embargo, quizás sea la nación más ignorante de Europa. ¿Qué se puede esperar de un pueblo que necesita permiso de un fraile para leer y pensar?

Nicolás Masson de Morvilliers

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII se inició lo que se conocería como la polémica sobre la ciencia española con un artículo firmado por Masson Morvilliers titulado “España”, publicado en la sección de “Geografía Moderna” de la *Enciclopedia Metódica* aparecido en el año 1782:

¿Qué se debe a España? Desde hace dos siglos, desde hace cuatro, desde hace seis, ¿qué hecho España por Europa? España se asemeja hoy a esas colonias débiles y desdichadas que tienen necesidad permanente de un brazo protector de la metrópoli; es preciso ayudarle con nuestras artes, con nuestros descubrimientos; también se parecen a los enfermos desesperados, quienes, sin sentir su enfermedad, rechazan los brazos que les aportan la vida (Masson de Morvilliers, 1782)¹.

Dicha polémica se desarrollaría durante los últimos años del siglo XVIII y cobraría protagonismo y fuerza en el último tercio del siglo XIX, recuperando, así, a las figuras más destacadas de nuestros siglos pasados. Será en este momento cuando se empiece a recuperar la figura de Calderón de la Barca como símbolo de una identidad nacional que

¹ Cito por la edición de Ernesto y Enrique García Camarero (1970:52).

parecía desconocida para la sociedad española y para el resto de Europa².

1.- Inicio de los debates sobre la ciencia española en el siglo XIX

1.1.- La polémica en la revistas literarias

El 21 de mayo de 1876, Gaspar Núñez de Arce, con motivo de su ingreso en la Academia de la lengua, pronuncia un discurso titulado: “Causa de la precipitada decadencia y total ruina de la literatura nacional bajo los últimos reinados de la casa de Austria” que recoge, una semana después, la *Revista Europea* (28-V-1876). Núñez de Arce expone, como ya lo hizo Masson, el pasado glorioso de España y apunta como motivo de la decadencia³ de nuestra cultura al fanatismo religioso:

Sujeto por innumerables trabas, nuestro pensamiento iba lentamente apocándose bajo la sombría, suspicaz e implacable intolerancia religiosa, que se abalanzaba sobre aquella sociedad indefensa, envolviéndola en sus invisibles redes para poder a mansalva extinguir con el hierro y el fuego las opiniones calificadas de sospechosas, hasta en lo más recóndito del hogar y en lo más hondo de la conciencia (Núñez de Arce: 1876: 514).

El académico retomará la polémica suscitada a finales del XVIII presentando la decadencia de la cultura española a finales del siglo XVII, incluida “la inspiración nacional” del momento: el teatro:

El teatro, nuestro incomparable y prodigioso teatro, tesoro inagotable donde no hay sentimiento, ni pasión, ni lucha de afectos, ni contraste dramático, ni símbolo político y religioso que no tenga su representación y su tipo, también se apaga y desvanece: Calderón asiste a su agonía, iluminándole con las postreras llamaradas de su genio, como el sol en su ocaso, ya rodeado de sombras, dora todavía con moribundo rayo los enhiestos picos de las montañas. Al finalizar el siglo xvii la fuente de nuestra inspiración nacional está del todo cegada; la ruina es completa y la lobreguez absoluta (núñez de arce, 1876: 511).

El 30 de mayo aparece en la *revista contemporánea* una reseña firmada por Manuel de la

2 Para la polémica de la ciencia española en el siglo XVIII y la recuperación de la figura de Calderón como símbolo nacional, véanse los estudios de Pérez-Magallón (2002), Pérez-Magallón y Bezhonova (2004a; 2004b) y Manrique Gómez y Pérez-Magallón: “Calderón destaca muy pronto como un elemento esencial del pasado y pieza central del complicado armazón ideológico que fue desarrollándose como consecuencia del debate surgido en torno a lo nacional. Su figura fue utilizada y retomada por ciertos sectores dominantes para apoyar las convicciones ideológicas tradicionalistas y conservadoras que vendrán a definir una de las formas de entender la identidad nacional española” (2006: 431).

3 Serán varios los artículos que aparezcan en la prensa periódica en el último tercio del siglo XIX que se centren en la decadencia de la cultura española como, por ejemplo, el artículo de Pi i Maragall, “Del arte y su decadencia en nuestro días” publicado en la *Revista de España* (28-02-1874); Alcalá Galiano, “La decadencia del teatro español” (09-04-1876) y Juan Valera, “La decadencia del teatro español y su protección oficial”, ambos artículos publicados en la *Revista Europea*, entre otros.



revilla acerca del discurso pronunciado por núñez de arce, en la que se muestra de acuerdo con la decadencia que sufre España con respecto al resto de Europa en cuanto al atraso científico y filosófico, pues, “por doloroso que sea confesarlo, si en la historia literaria de Europa suponemos mucho, en la historia científica no somos nada” (revilla, 1970: 202) debido a “la intolerancia religiosa” (1970:206). Juan Valera también respondería en la *revista europea* el 4 de junio del mismo año, al discurso del nuevo académico “con el encargo que esta Real Academia me ha confiado”. El autor de *pepita Jiménez* de acuerdo con las ideas defendidas por núñez de arce y, reconociendo “que el fanatismo [religioso] ahogó y marchitó antes de tiempo en España la lozanía y el florecimiento de una gran cultura propia y castiza” (Valera, 1876: 536) se propone explicar los motivos de la decadencia en la literatura española y, a su vez, ensalzar “el siglo de mayor auge [...] Entre los años 1580 y 1680”, gracias, en gran parte a la labor crítica de los alemanes, que “ensalzando nuestras cosas como merecen, se puede afirmar que han contribuido muchísimo a que volvamos con amor los ojos hacia ellas” (1876: 537), tal será el caso de Schack que se dedicará a nuestro teatro áureo, en general y, a Tirso de Molina, en particular, dotándolo de alabanzas: “sólo pocos poetas españoles han levantado a tanta altura la poesía como Tirso [...] Es el gran poeta de todos los estilos” (Valera, 1876: 540). Pero Valera se cuestionaría los motivos de la decadencia española:

¿Qué causa hubo para que tanta fecundidad, tanta exhuberancia, tanta virtud especulativa, tanta vida del alma, se secase de súbito, y hasta se olvidase, aún entre nosotros que la habíamos vivido, viniendo a caer España en un marasmo mental, en una sequedad y esterilidad miserable de pensamiento, o en extravíos bajos y ridículos, de todo lo cual no salimos sino para seguir humildemente a extranjeros como satélites sin espontaneidad, como admiradores ciegos y como imitadores casi serviles? (Valera, 1876: 541).

Contestando:

Nos creímos el nuevo pueblo de dios; confundimos la religión con el egoísmo patriótico; nos propusimos el dominio universal, sirviéndonos la cruz de enseñanza o de lábaro para alcanzar el imperio. El gran movimiento de que ha nacido la ciencia y la civilización moderna, y al cual dio España el primer impulso, pasó sin que le notásemos, merced al desdén ignorante y al engreimiento fanático; y cuando en el siglo XVIII despertamos de nuestros ensueños de ambición, nos encontramos muy atrás de la Europa culta, sin poder alcanzarla, y obligados a seguirla como a remolque (Valera, 1876: 542).

Por su parte, Menéndez Pelayo no tardaría en responder, con un artículo titulado “Mr. Masson, redivivo” en la *revista europea* (30-07-1876), a la reseña de Revilla: “eco póstumo de aquel Mr. Masson de la *enciclopedia* tan briosamente criticado un siglo ha por el abate

denina y por forner” (menéndez pelayo, 1970: 209). Será a partir de este momento cuando la polémica sobre la ciencia española se convierta en uno de los debates más agitados de la época y con mayor importancia dentro de la prensa, en la que se involucrarán grandes personalidades y donde apreciaremos dos posturas enfrentadas, como símbolo de las dos españas del momento: los conservadores, defensores de la existencia de una ciencia o filosofía española, con menéndez pelayo a la cabeza, porque “no hay historia de la ciencia sin españa” (menéndez pelayo, 1970: 247) y, los libre pensadores y krausistas como manuel de la revilla y sanz del río que creían lo contrario (carrasco, 2006: 291).

Este segundo debate, pues, consigue que las figuras críticas más destacadas del fin de siglo participen dentro de la polémica y recuperen, con motivo del segundo centenario de la muerte de calderón de la barca en el año 1881, el valor de nuestro teatro áureo, ya sea como símbolo de una identidad nacional con perfiles ideológicos conservadores, o bien, como símbolo de un arte literario que triunfó en la edad de oro y que se debería valorar en su justa medida.

2.- La recuperación del teatro áureo

2.1.- 1881. Celebración del ii centenario de la muerte de calderón de la barca

El 17 de enero de 1868, galdós se aquejaba en *la nación* de que “aquí no se hacen manifestaciones públicas ni ceremonias oficiales que digan a la generación presente las virtudes de aquellos varones ilustres, cuyos nombres invocamos siempre que el legítimo orgullo nacional nos alienta”. Compara las fiesta populares que se organizan en otros países como alemania, inglaterra o francia conmemorando a schiller, shakespeare o molière, respectivamente, mientras que en españa “difícil es que los españoles conozcamos que hoy hace doscientos sesenta y ocho años que vino al mundo en esta villa insigne calderón [...] El más nacional de nuestros escritores, y al mismo tiempo el más universal, después de cervantes” (galdós, 1868: 380-81). El autor de *fortunata y jacinta* reivindicaba la celebración de un aniversario, como organizaba el resto de europa, la actividad teatral en los escenarios, en fin, la recuperación de un genio:

Es vergonzoso este olvido con que miramos el aniversario del primer poeta español; que los carteles de los teatros, que anuncian hoy pálidos engendros, debidos a la tosca pluma de medianos poetas y peores arregladores son un padrón de ingratitud y de barbarie, que da mala idea de nuestro patriotismo y de nuestra cultura (galdós, 1868: 383).

Durante la primera mitad del año 1881 madrid se convirtió en el centro de las letras y la cultura con motivo de la celebración del segundo centenario de la muerte de calderón



de la barca, situando, así, al dramaturgo áureo al nivel que se merecía, aunque no debemos olvidar que se tratará, en parte, de “un episodio más de la contienda ideológica que soterradamente se prolonga desde la segunda polémica sobre la ciencia española (1876)” (sotelo, 2001:122), ya que en palabras de adolfo sotelo:

[...] La personalidad intelectual y literaria de calderón fue enarbolada por algunos como banderín de enganche del pensamiento católico y conservador frente a los excesos del naturalismo francés. Calderón era desde la óptica del pensamiento reaccionario, un alto ejemplo del «ser» de españa, acosado por la novedades europeas –insanas, paganas y mediocres– del naturalismo (2001:122).

Ejemplo de ello es el polémico discurso conocido como “brindis del retiro” pronunciado por menéndez pelayo el 30 de mayo, en el que asistieron numerosas personalidades y catedráticos. En primer lugar, pelayo comienza brindando por lo que nadie hasta ese momento había brindado: por las grandes ideas que sirvieron de inspiración de la obra de calderón:

En primer lugar, por la fe católica, apostólica romana, que en siete siglos de lucha nos hizo reconquistar el patrio suelo, y que en los albores del renacimiento abrió a los castellanos las vírgenes selvas de américa, y a los portugueses los famosos santuarios de la india (menéndez pelayo, 1951: 385)

Afirmando que “la fe católica que es el substratum, la esencia y lo más grande y los más hermoso de nuestra teología, de nuestra filosofía, de nuestra literatura y de nuestro arte”. Seguidamente, brindará por la forma política de la casa de austria y por el estado-iglesia, para resumir, finalmente:

En suma, brindo por todas las ideas, por todos los sentimientos que calderón ha traído al arte; sentimientos e ideas que son los nuestros, que aceptamos por propios, con los cuales nos enorgullecemos y nos vanagloriamos nosotros, los que sentimos y pensamos como él, los únicos que con razón, y justicia, y derecho, podemos enaltecer su memoria, la memoria del poeta español, católico por excelencia; el poeta de todas las intolerancias e intransigencias católicas; el poeta teólogo; el poeta inquisitorial, a quien nosotros aplaudimos y festejamos, y bendecimos, y a quien de ninguna suerte pueden contar por suyo los partidos más o menos liberales, que en nombre de la unidad centralista, a la francesa, han ahogado y destruido la antigua libertad municipal y foral de la península, asesinada primero por la casa borbón y luego por los gobiernos revolucionarios de este siglo (menéndez pelayo, 1951: 385-86).

No debemos olvidar que dicho acto estaba organizado por el grupo liberal que pretendía exaltar el patriotismo vinculándolo con ideas y grupos sociales que apoyaban el liberalismo, criticando, así, la intolerancia de la época de calderón por el fervor católico que imperaba

en el momento. Lo que realmente reivindicaban los liberales era recuperar las glorias del pasado depuradas de todo contenido religioso y conservador. Como afirman Manrique Gómez y Pérez-Magallón (2006:442) “un acto que había sido concebido para exaltar a la nación española en sus hechos y glorias literarias pasó a ser el motivo de discusión y enfrentamiento entre las ideas defendidas por los diferentes grupos políticos, negándose unos a otros la condición de españoles”.

Por aquel entonces, Menéndez Pelayo pertenecía al círculo de la Unión Católica de Madrid donde ese mismo año pronunciará una serie de conferencias sobre “Calderón y su teatro”, en las que realza la figura del dramaturgo con tintes nacionalistas “la gloria de Calderón puede decirse que más que gloria de un poeta, es gloria de una nación entera” (Menéndez Pelayo, 1951: 297):

Calderón [...] He realzado, ha idealizado y ha transfigurado todo lo que le pareció grande, noble, generoso en la sociedad de su tiempo. Esta es su mayor grandeza. De aquí que llegara a convertirse en símbolo de raza, y que su nombre vaya siempre unido al de España; de aquí que se le considere en todas partes como nuestro poeta nacional por excelencia. Y cuando se busque un autor que cifre, compendie y resuma en sí todas las grandezas intelectuales y poéticas de nuestra edad de oro, se fijan sin querer los ojos y nombran los labios a don Pedro Calderón de la Barca [...] Calderón es la España antigua [...] Con el orgullo nacional no vencido ni amilanado por las derrotas; con el sentimiento religioso, con el sentimiento monárquico, con el sentimiento de la justicia y de la libertad patriarcales; en suma: con todo el prestigio de la tradición, decadente pero no adulterada. En suma [...] Es Calderón poeta españolísimo, como lo es por sus ideas, y de todos los nuestros el menos influido por ninguna literatura extraña [...] El más hijo de su siglo. Éste es el valor de Calderón dentro de la cultura española (Menéndez Pelayo, 1910: 313-316)⁴.

Serán varios los actos que se organizarían con motivo del bicentenario de la muerte de Calderón como, por ejemplo, el acto conmemorativo organizado en la Universidad de Barcelona y cuyo discurso inicial lo presidiría Milà i Fontanals, por aquel entonces catedrático de literatura. En su discurso manifiesta la grandeza de Calderón, “príncipe del teatro español, [...] Nadie dominó como él todos los ámbitos de nuestra poesía escénica”, “de manera que bien puede llamarsele compendio y cifra de cuanto poseía o deseaba la Musa dramática española” (1881: 9-10). Así, pues, Calderón será homenajeado en toda la península, prueba de ello es el seguimiento que hace la *revista contemporánea*, con un artículo titulado “el centenario de Calderón”, donde el colaborador se dedica a recoger los acontecimientos festivos realizados en la capital española.

El 2 de junio de ese mismo año en *la publicidad*, Leopoldo Alas se manifestará irónicamente

⁴ Nota extraída de Manrique Gómez y Pérez-Magallón (2006: 440).



contra los centenarios, pues “los centenarios de los poetas no deben celebrarse haciendo cantar a los gansos contemporáneos para la gloria del cisne difunto”. El autor de *la regenta* también participará dentro de la recuperación de los clásicos españoles, aunque desde la postura opuesta a la conservadora, clarín es partidario de recuperar el arte teatral⁵, ya que, “el teatro nacional antiguo ha de ser para nosotros como el fuego de las vestales, una llama que jamás se extinga”⁶, “un teatro no se conserva haciendo ediciones pobres de sus obras [...] Un teatro, por mucho que valga, se apollilla, si no se le saca al aire”⁷. A éste se dedicará en varias ocasiones, pero siempre desde la defensa de la obra representada, deudor de las ideas defendidas por hegel⁸ –como demostró en su momento sergio beser.

La vida es sueño, el alcalde de zalamea, la verdad sospechosa, el rico home de alcalá, la prudencia en la mujer, etc., Etc., Etc., Son seres vivos, inmortales, ya lo sé; pero si los tenéis metidos entre papeles, palidecen, se les entorpecen las coyunturas, allí apretadas y encogidas; sacadlos al teatro, como dios manda, dejadlos estirarse, bracear, andar, vociferar... Ya veréis cómo esos gigantes vuelven a ser lo mismo que fueron... Y serán siempre que se les esponga al libre ambiente (leopoldo alas, clarín, 1990: 263).

Uno de los motivos por lo que clarín pretende recuperar el teatro clásico español es para educar los gustos del público de la época:

No es el teatro, a no ser en manos del genio y en épocas socialmente propicias, el modo literario que refleja lo más delicado y profundo del espíritu estético de un país, pero sí el que habla con más claridad y precisión de las costumbres, del gusto y de otras varias señales de la cultura y del carácter de un pueblo, todas interesantes, no sólo para el crítico de arte, sino más aún para el historiador político y para el sociólogo⁹.

Y lo reafirmaría el 24 de mayo de 1895 en un artículo publicado en *la publicidad* expresando que tanto el teatro como el periódico son los dos máximos exponentes de la cultura de masas. Así, clarín, defiende el teatro áureo pero desde un punto de vista literario, donde la crítica ilustrada tiene un gran papel como educadora del pueblo y, por lo tanto,

5 En 1881 Clarín expresa en *Solos* la grandeza del teatro del siglo XVII: “Una de las cosas mejores que tiene que conservar España es su teatro. Entre todos los teatros habidos (no digo por haber), sólo estos dos, el antiguo griego y el inglés del Renacimiento, puede competir con el nuestro; pregunten ustedes por ahí fuera, y los que entienden de estas cosas les dirán: ¡Oh! El teatro español de Lope y Calderón, de Tirso, de Alarcón y Moreto... ¡cosa buena!” En *Nueva Campaña* (1990: 263).

6 Leopoldo Alas, *Clarín*, «Mi propósito (conclusión)», *Faro Moderno* (1-III-1899). Cita extraída de Sotelo (2001: 184).

7 En *Nueva Campaña*, p. 277. Cita extraída de Beser (1968: 220).

8 Hegel (1988: II, 496): “En mi opinión ninguna obra teatral, propiamente dicha, debería ser impresa, sino próximamente como entre los antiguos, pertenecer como manuscrito al repertorio del teatro y no obtener más que una circulación enteramente insignificante. No veríamos así aparecer tantos dramas de un estilo muy esmerado, que encierran hermosos sentimientos, excelentes reflexiones y profundos pensamientos, pero que pecan precisamente por lo que constituye, dramáticamente hablando, el drama, a saber: la acción y su vida animada”.

9 Leopoldo Alas, “Palique”. Extraído de Beser (239).

conseguir un público inteligente. La manera de conseguirlo, la creación de una compañía de teatro nacional, como lo manifestará en un artículo titulado “Cosas de teatro” publicado en *La Correspondencia de España* el 18 de octubre de 1891:

Ya se sabe que, en España, en el día, no se puede formar una buena compañía dramática completa. Nos faltan, principalmente, mujeres. Tenemos un buen actor, un gran actor de inspiración y fuerza que puede interpretar lo más alto y lo más hondo, Vico; tenemos algunos jóvenes, pocos, que pueden ayudarle en el género del drama español antiguo... y en el anticuado; tenemos, por ejemplo, un segundo galán muy apreciable, Calvo (Ricardo) y un galán joven que promete, Perrín. En la comedia corriente, en la *graciosa* nos defendemos mucho mejor; y hay todo un vivero de naturalidad, soltura, observación, que hoy no se aprovecha, se va malogrando, pero con buena organización y *unidad* en la dirección de escena y en el *género* cultivado, podría dar de sí mucho más de lo que se cree (Beser, 1868: 250).

Leopoldo Alas propone tres soluciones posibles para la regeneración y triunfo del teatro; primero, la creación de una buena compañía de teatro donde el elenco de actores esté preparado y formado para representación, por ejemplo, de un clásico; segundo, y quizás el pilar más importante, la crítica, pues como señala Sergio Beser “le corresponde la función suprema del juicio, educando al público, corrigiendo a los cómicos y autores, y buscando nuevos caminos por los que pueda desarrollarse el arte dramático” (1968: 247); la crítica hace, en palabras de Clarín, que el espectáculo no tenga ante los ojos del público más importancia que el arte. Y, tercero, el público, cuyo papel fundamental no se le escapará, como hemos señalado anteriormente. Prueba de ello es el siguiente fragmento del año 1890 en el que se refiere a dos representaciones de comedias del teatro áureo con un gran valor estético:

Lo cierto es, que con su gran voluntad, su entusiasmo comunicativo y la poca ayuda que le dieron, Calvo llevó hasta la oreja del vulgo la poesía esplendorosa de la rima calderoniana. *La vida es sueño* se puso en escena cuarenta o más noche seguidas; longevidad pasmosa para aquellos tiempos en que duraba *El drama nuevo* trece días. El público aplaudía a Segismundo de todo corazón; yo, que contemplaba el triunfo del poeta desde el paraíso, puedo dar fe de ello. Hay que tener en cuenta, aunque dé pena confesarlo, que la ignorancia que tienen los españoles en materia de glorias nacionales es tanta, que no hay autor famoso que valga para el público de las galerías, allí no se conoce a nadie; y todos son primerizos; y Moreto se ganaba a pulso su buen éxito de *El desdén con el desdén*, sin que le valiera el que algunos críticos alemanes sepan de él tantas cosas buenas; pues yo juro por estas cruces que una noche, un caballero que estaba a mi lado, y esto no era en el paraíso, sino en las butacas, ilustraba a su señora esposa con la siguiente biografía del poeta insigne. «Sí, mujer —decía—, ese Moreto es uno que fue ministro de Hacienda, y se retiró para siempre de la política por no sé qué calumnias que le levantaron por causa de unos tabacos». No, no había en nuestro pueblo prejuicio de ningún género; no había admiración impuesta; le gustaba aquello porque sí, porque le hablaba en palabras muy hermosas y muy españolas, de las cosas eternas que hay dentro del alma¹⁰.

¹⁰ Leopoldo Alas, *Clarín, Folletos literarios, IV. Ricardo Calvo y el teatro español*, pp. 47-48. Cita extraída de Sotelo (2001: 120-121).



Si con Menéndez Pelayo veíamos una reivindicación y exaltación “por la memoria del poeta español, católico por excelencia”, en Clarín apreciamos la admiración por todo el teatro áureo:

Nadie como yo, o más que yo, para decirlo exactamente, ama y admira aquel teatro del siglo XVII, honor y gloria nuestra, palacio de la poesía sostenido en lo más alto del Parnaso por los hombros de seis gigantes. Cada vez que Calderón, Lope o Tirso, Alarcón, Rojas o Moreto hablan en nuestro coliseos, siente el alma el orgullo noble del patriotismo y pareceme que aún somos los españoles los señores del mundo al oír tal lenguaje, el más bello que hablaron los poetas; lágrimas de admiración y entusiasmo me arranca la rica labor de aquella fantasía original, fresca, poderosa, tan natural, sencilla y hábil, candorosa en su exhuberancia que pasma, en su aventurado vuelo que lleva el vértigo en las alas. ¡Cuánto fecundo, nuevo y rico imaginar! ¡Qué ir y venir por espacios soñados, pero deslumbrantes! Cada poeta de estos es un Colón que descubre un mundo (Leopoldo Alas, 1891: 49-50).

Aunque rendirá un gran homenaje a Calderón con la creación del personaje de Víctor Quintanar en *La Regenta*¹¹.

3.- Conclusiones

A modo de conclusión, podemos afirmar que el segundo debate sobre la ciencia española iniciado en el año 1876 consiguió abrir una nueva puerta hacia los diferentes caminos de la recuperación de nuestro clásicos, en especial la del dramaturgo Calderón de la Barca, con motivo de la celebración del bicentenario de su muerte en el año 1881. Por un lado, la postura conservadora que pretendía y, en parte lo consiguió, que el autor de *La vida es sueño* quedara, definitivamente, convertido en el icono característico de la visión conservadora de la identidad nacional española y, por otro lado, la postura liberal que pretendía desnudar de toda vestidura ideológica a nuestros clásicos y, simplemente, realzar el valor artístico del teatro. En fin, una realidad social de finales del siglo XIX que situó a escritores e intelectuales ante el arte y la ficción de las comedias de nuestro teatro áureo.

¹¹ Para el estudio del teatro clásico en *La Regenta*, véase: Sotelo (2001) y Navarro (2002: 223-242).

BIBLIOGRAFÍA

- ALAS, Leopoldo (Clarín) (1990): *Nueva Campaña* (ed. Antonio Vilanova), Barcelona, Lumen.
- BESER, Sergio (1968): *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.
- BEZHONOVA, Olga y PÉREZ-MAGALLÓN, Jesús (2004a): “La identidad nacional y Calderón en la polémica teatral de 1762-64” en *Revista de Literatura*, 131, pp. 99-129.
- _____ (2004b): “Recepción calderoniana, nacionalismo(s), e identidade(s) nationale(s)” en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 29, nº 1, pp. 109-234.
- CARRASCO ARROYO, Noemí (2006): “Emilia Pardo Bazán y Josep Miquel Guardia: una polémica en la prensa menorquina” en *La Tribuna, Cuadernos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 4, pp. 291-301.
- FERNÁNDEZ-BARROS, Enrique (1984): “Menéndez Pelayo y el liberalismo” en *Hispanófila*, 28, pp. 29-43.
- GARCÍA CAMARERO, Ernesto y Enrique (1970): *La polémica de la ciencia española*, Madrid, Editorial Alianza, Libro de Bolsillo.
- MANRIQUE GÓMEZ, Marta y PÉREZ-MAGALLÓN, Jesús (2006): “Menéndez Pelayo y la apropiación conservadora de Calderón como icono de la identidad nacional” en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, pp. 429-452.
- MASSON DE MORVILLIERS, Nicolás (1970): “España”. Cito de *La polémica de la ciencia española*, Madrid, Alianza Editorial, 260, pp. 47-53.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1881), *Calderón y su teatro. Conferencias dadas en el Círculo de la Unión Católica*, Madrid, Librería M. Murillo, Imprenta de D. A. P. Dubrull.
- _____, (1970): “Mr. Masson, redivivo”, Cito de *La polémica de la ciencia española*, Madrid, Alianza Editorial, 260, pp. 209-230.
- _____, (1951), *Estudios y discursos de la crítica histórica y literaria*, t. III, Santander,



Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

MILÀ I FONTANALS, Manuel (1881): “Discurso del Excmo. Sr. D Manuel Milá y Fontanals” en *Centenario de D. Pedro Calderón de la Barca*, Barcelona, Imprenta de Jaime Jesús, pp. 7-15.

NAVARRO DURÁN, Rosa (2002): “Don Juan Tenorio en *La Regenta*” en *Leopoldo Alas “Clarín”. Actas del Simposio Internacional (Barcelona, abril 2001)*, Antonio Vilanova y Adolfo Sotelo Vázquez (eds.), Barcelona, universidad de Barcelona, pp. 223-242.

NÚÑEZ DE ARCE, Gaspar (1876): “Decadencia y ruina de la literatura española bajo los últimos reinados de la casa de Austria”, en *Revista Europea*, nº 118, t. VII.

PÉREZ GALDÓS, Benito (1868): “Variedades”, en *La Nación*.

REVILLA, Manuel de la (1970): “Revista crítica”. Cito de *La polémica de la ciencia española*, Madrid, Alianza Editorial, 260, pp. 201-208.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (2001): “De Calderón y Clarín” en *Boletín Institución Libre de Enseñanza*, nº 40-41, pp. 117-130.

VALERA, Juan (1876): “La decadencia de la cultura española después de 1680” en *Revista Europea*, nº 119, t. VII.

LITERATURA EN LA VIDA DE MIGUEL DE UNAMUNO

Daria Ornat
Universidad de Łódź

Palabras clave: Novela, Biografía, Narratividad, Identidad, Evangelio.

El presente trabajo *Literatura en la vida de Miguel de Unamuno* tiene por objetivo analizar el complejo pensamiento unamuniano acerca del poder que tiene la literatura en el proceso de la formación de la identidad subjetiva y colectiva a través de un texto literario. Nuestro artículo plantea el problema desde dos perspectivas: la primera, que permite ver la obra literaria como una creación propia que ayuda al lector a definirse ante sus lectores, por lo cual podríamos definirla como una dimensión autobiográfica, y la segunda, que toma la posición del lector que, a través de una experiencia ajena, tiene la oportunidad de reconstituir su jerarquía de valores y formular asimismo una nueva identidad que sepa responder a su actual condición emocional e intelectual. Ésta podría llevar el nombre de dimensión receptiva. Conviene, además, antes de adentrarnos en la reflexión unamuniana, precisar que la noción de identidad queda aquí definida como un conjunto de valores con los que los individuos o las comunidades se identifican en un momento dado de su existencia.

De acuerdo con nuestras intenciones de presentar el poder de la literatura en la formación de la identidad, hemos optado por dos novelas importantes en la carrera literaria del rector de Salamanca, *Paz en la guerra* (1897) con la que se inicia en el mundo de las letras y logra definirse como escritor maduro y consciente de su tarea literaria, y *San Manuel Bueno, mártir* (1933) que, para muchos críticos e investigadores, es la magistral culminación en su estudio sobre la fe, la identidad y el poder del tiempo en el cual llega a exponer su única filosofía moral. Tanto es así, que dedicamos la primera parte de nuestro trabajo a algunos recuerdos de la infancia de Miguel de Unamuno, los cuales constituyen el hilo temático de *Paz en la guerra* y que le ayudaron a forjar su propia personalidad. La segunda parte se centra, en cambio, en las características propias de la literatura que deciden que sea ella una materia apropiada para el estudio de la identidad. Basándonos en la novela de la etapa madura, *San Manuel Bueno, mártir*, pensamos explicar la reflexión de Unamuno acerca de la función de la narratividad en el proceso de la formación de la identidad



subjetiva y colectiva, esta vez desde la perspectiva que hemos llamado “receptiva”.

1.- Búsqueda del propio yo en un cuento de infancia: *Paz en la guerra* (1897)

En este apartado nos proponemos descubrir el perfil de Miguel de Unamuno compaginando informaciones minuciosamente recogidas en la biografía tradicional escrita por Emilio Salcedo *Vida de don Miguel*, con algunos fragmentos de la novela *Paz en la guerra*, en los que el autor hace una clara referencia a su vida y personalidad. Las razones por las cuales hemos decidido seguir dicha pista se resumen en la afirmación de que el trabajo biográfico en un sentido tradicional ayuda mucho a entender la vida de un autor porque le sitúa en el tiempo y en el espacio, sin embargo, aunque sea muy detallada la biografía, resulta poco útil para entender el ser íntimo del autor. El entendimiento de la personalidad de Unamuno nunca será completo sin hojear su producción literaria y periodística. Tal como los hechos de la gran historia hecha por reyes y gobernadores no dicen nada de la vida íntima del pueblo, refiriéndonos al concepto unamuniano de *intrahistoria*, así los acontecimientos en la vida de un autor no nos descubrirán a un hombre de carne y hueso. Así que son los textos, frutos de la vida espiritual, los que constituyen un acceso directo al pensamiento vivo y a la vida interior, la cual, en la opinión del mismo Unamuno, suele ser a veces mucho más apasionante:

La vida interior se hace más movida y dramática cuanto más la exterior se uniformiza y al parecer empobrece. Nadie con fundamentos de razón sostendrá que la vida de un Spinoza o de un Kant no hayan sido más profundamente dramáticas que la de un aventurero cualquiera y es de esperar llegue día en que se guste de la representación del profundo drama que en lo hondo del espíritu traman las ideas (Unamuno, 2006: 225).

Miguel de Unamuno, antes de llegar a su famosa técnica literaria de “a lo que salga”, empezó su oficio con los métodos del trabajo de un escritor decimonónico. Tardó diez años en escribir su primer gran relato sobre la guerra carlista rellenando numerosas cuartillas. *Paz en la guerra* en su primera versión tenía que ser un cuento corto sobre el suceso de la muerte en el campo carlista. El amor a la precisión no le permitió dejar la obra en su estado inicial y el apunte primario creció en detalles, peculiaridades y observaciones convirtiéndose en una novela larga, extensa e intensa. Recogió no sólo los acontecimientos bélicos llegando a ser un interesante testimonio sobre la tercera guerra carlista que tuvo lugar en Bilbao, sino que también cogió forma de un diario íntimo del primer protagonista, Pachico Zabalbide, trasunto literario del mismo Unamuno. “En su primera novela [...] acumuló Unamuno recuerdos lejanos, nostalgias de infancia y adolescencia, lentos sueños y reflexiones, anécdotas y datos históricos, conciencia de la vida como permanente combate

y de la honda paz que bajo ésta teje su tersa trama” (Gullón, 1964: 7). De modo que el joven Pachico será una figura importante en el esbozo biográfico de un Unamuno joven.

La primera imagen que recibimos de Pachico es la de un mozo raro y muy diferente de los demás a causa de su tranquilidad. Parece maduro, serio y con capacidad de inspirar respeto en las personas. Muestra indiferencia a la pelea mientras que casi todos los niños le prestan mucha atención. ¿Sabe más que sus compañeros?

Una tarde de ésas encontré en la romería a Juanito con Rafael y un tal Pachico Zabalbide, a quien conocía muy poco directamente, aunque hubieron andado algún tiempo juntos al colegio, y que le atraía por su fama de raro. Quedó Ignacio a hablar con Juanito y le llegó al alma la mirada con que Pachico examinaba su tranca y su boina, avergonzándole e irritándole. En esto oyeron grandes gritos, juramentos de hombres y chillidos de mujeres, que corrían mientras se arremolinaba la gente. Acudieron a ver lo que acontecía, y sólo Pachico se quedó sentado, mientras el chuzo de la autoridad separaba a los combatientes.

Aquella noche no podía Ignacio apartar su mente de aquella mirada burlona y mortecina. Desasosegábale como una provocación extraña la visión de aquel Pachico sentado calmamente mientras peleaban los otros (Unamuno, 1999: 7).

En sus *Recuerdos de niñez y de mocedad*, el escritor se califica a sí mismo de “mozo morriñoso”. Tal imagen quieren transmitirnos también en sus escritos varios críticos. Emilio Salcedo habla de un Miguel “delgaducho, serio y un poco tristón” que no podía “competir en ligereza y fortaleza física con varios de sus compañeros”.

El hogar familiar, de hecho, adquirió un papel primordial en la educación y la formación de Miguel-mozo y el recuerdo del padre resultó ser para él siempre decisivo en la evocación de la niñez. De Félix de Unamuno Miguel conservó una doble vivencia: el libro y un idioma extraño. Con un afán de saber propio de los niños se adentraba en la “parva y entrañable biblioteca” que consiguió juntar su padre cuando se había ido muy joven a *hacer las Américas* en México. Fue entonces cuando el jovencito empezó a soñar con ser erudito tras haber leído obras variadas, como testimonia Salcedo, sobre la industria panificadora (Félix de Unamuno fundó una fábrica de pan), sobre Historia, Derecho, Filosofía, Ciencias, pero también unos bellos ejemplos de la literatura hispanoamericana. Escuchaba también a escondidas conversaciones que su padre mantenía con su amigo francés y sin entender nada se quedaba impresionado por el misterio del lenguaje. No es por nada que la carrera científica de Unamuno comenzó con los problemas lingüísticos de la lengua vasca.

La imagen de la madre, Salomé de Jugo, tuvo su importancia en la formación de una religiosidad infantil. El mundo ideal de pureza e inocencia le atraía enormemente a Miguel-Pachico hasta tal punto que se le ocurrió un día la idea de hacerse santo.

A las noches el tío hacía que con la criada le acompañara al rosario, y no pocas a leer la vida del santo a la que siempre añadía don Joaquín algún comentario. Afectaba éste una fe seria, libre de brujerías y supersticiones, sin creer en más milagros que los certificados por la Iglesia, ni en más que aquello en que ésta mandaba creer, desdeñando a “esas gentes” –así las llamaba– sin instrucción,



que ignoran el alcance y límites de su propia fe oficial (Unamuno, 1999: 194).

La llamada que obtuvo un día al abrir su libro de misa –puso un dedo sobre un pasaje elegido al azar que decía: “Id y predicad el Evangelio por todas las naciones” (Salcedo, 1998: 57)– entró en conflicto con el sentimiento de amor para Concha Lizárraga, una chiquilla preciosa a la que se quedaba mirando “sin saber por qué”. Por primera vez vivió Unamuno una intensa lucha interna que se convirtió en una duda acerca de su posible salvación. Habrá que esperar casi diez años para que entienda en una conversación con su amigo que tal acontecimiento no fue más que una *invitatio* a la vocación sacerdotal y el matrimonio no tenía que ser incompatible con dicha vocación.

Con fin de tranquilizar el espíritu agónico del que empezó a sufrir, el joven Unamuno solía huir de Bilbao-ciudad para respirar el aire libre del campo. Su propia pasión por el paisaje, por estas fechas ante todo de Vizcaya, caracteriza a casi todos los personajes unamunianos lo que, sin lugar a dudas, constituye la primera etapa para su conversión en los personajes *intrahistóricos*. Es de mayor interés la visión de la ciudad de Bilbao que se construye durante sus recorridos. Véase un fragmento donde Unamuno describe la impresión que Bilbao en la niebla evocó en la imaginación de los protagonistas:

Salían los domingos, después de comer, a las veces con un calor insoportable, en las horas de calma ardiente, cuando, dormido el viento, los árboles silenciosos no dan fresco. Trepaban las montañas apartándose de los senderos, agarrándose a las yerbas, entre árgoma, entre su tibio olor, y el del brazo y el helecho. [...] En inmenso panorama desplegábase a sus ojos en vasta congregación los gigantes de Vizcaya, y alguna vez asentándose a sus pies la niebla, cubría el valle como mar fantástico de indefinida superficie vaga, de que sobresalían cual islotes las cimas de los montes, y en cuyo fondo de mar etéreo y vaporoso se vislumbraba a Bilbao cual ciudad sumergida (Unamuno, 1999: 166).

Unamuno pinta la imagen misteriosa de una ciudad sumergida en el fondo de un océano metafórico, alegoría de un sueño inconsciente, con lo cual anuncia ya sus angustias futuras y su propia simbología después empleada con recurrencia. Dicha metáfora adquiere su pleno sentido en las obras posteriores a *Paz en la guerra*, por ejemplo en *San Manuel Bueno, mártir* y revela ya de una manera clara que “lo que domina la obsesión de Unamuno por el sueño de dormir es la esperanza, implícita en la imagen del regazo de la madre, de abandonar el mundo de la guerra y la muerte para volver a la paz inconsciente de la vida prenatal; la fe interior y abismática de que la muerte se vence con el desnacer” (Aguinaga, 1982: 257). La importancia de las vivencias infantiles queda aquí bien esbozada, ya que dichas vivencias sirvieron a Unamuno de fuente de inspiración para la creación de un mundo ideal al que volverá durante toda su vida y que influirán en su concepto de *intrahistoria*.

2.- Narratividad en la formación de la identidad: *San Manuel Bueno, mártir* (1933)

Es casi unánime la opinión de los críticos acerca de la pequeña obra que el rector de Salamanca escribió al final de su vida. Todos subrayan que, con *San Manuel Bueno, mártir*, Miguel de Unamuno creó una novela perfecta desde todos los puntos de vista. Primero, *San Manuel Bueno, mártir* es la magistral culminación de su estudio sobre la fe, la identidad y el poder del tiempo, en el cual llegó a exponer su única filosofía moral. Segundo, la honda reflexión filosófica que forma el eje temático de la novela aparece acompañada por un estilo preciso y conciso. Unamuno conscientemente huía de una descriptividad redundante y tramas secundarias con el fin de subrayar la problemática del argumento central. En resumen, *San Manuel Bueno, mártir* es un material idóneo para investigar cómo un individuo o una colectividad pueden construir su identidad a partir de la literatura, ya que la voz enunciativa es la de un hombre maduro y experimentado que ha logrado encontrar un estilo literario adecuado para la expresión de sus complejísimas indagaciones sobre el ser humano.

El modo en que está escrito el libro *San Manuel Bueno, mártir*, es decir, desde la perspectiva de un pleno entendimiento de las cosas, nos deja suponer que su composición era, tal como en otros casos, fruto de una experiencia íntima de su autor. Como testimonia el biógrafo unamuniano, Emilio Salcedo, don Miguel en los años 30 del siglo XX era ya un anciano con ganas de encontrar la paz que el exilio en Hendaya le había robado. Unamuno era entonces un hombre cansado de haber mucho batallado, y decepcionado por no haber encontrado todavía respuestas a sus preguntas fundamentales que provocaban su angustia y su inquietud. Con anhelo buscaba un lugar lleno de sosiego y adecuado para sus meditaciones. Parece que lo encontró en la pequeña población de San Martín de Castañeda, una deliciosa villa de Sanabria perdida entre montañas y un lago, cuyo escenario le sirvió de modelo para la creación de Valverde de Lucerna de *San Manuel Bueno, mártir*. Allí, explica Emilio Salcedo, Unamuno, alejado del mundanal ruido, se entregaba plenamente a la contemplación y volvía a meditar sobre las cuestiones que le preocupaban desde siempre:

En San Martín de Castañeda ha encontrado este sosiego, paz en la guerra, que ha ambicionado toda su vida. Se siente viejo, y en la hora de la vejez el pasado vuelve a pesar de su existencia. Posiblemente habla con el párroco de Riva de Lago y se le levantan las fantasmas de un ayer muy lejano en que él pensó ser sacerdote. Y ni siquiera sufre angustia. Es el momento de la entrega total al destino y piensa en cómo hubiera sido su vida de cura rural pasando por momentos en que se pierde la fe, pero no el claro sentido de una responsabilidad ética. Así nace *San Manuel Bueno, mártir* (Salcedo, 1998: 168).



Ángela Carballino, narradora y una de las principales protagonistas de la obra unamuniana, se encuentra en la misma situación ontológica que Unamuno en San Martín de Castañeda. Justo al principio del relato aprendemos que Ángela quiere reflexionar sobre su pasado y dejar por escrito algunos recuerdos suyos relacionados con la persona del cura que había vivido en su aldea. Las palabras que reproducimos encabezan su historia:

Ahora que el obispo de la diócesis de Renada, a la que pertenece esta mi querida aldea de Valverde de Lucerna, anda, a lo que se dice, promoviendo el proceso para la beatificación de nuestro don Manuel, o, mejor, San Manuel Bueno, que fue en ésta párroco quiero dejar aquí consignado, a modo de confesión y sólo Dios sabe, que no yo, con qué destino, todo lo que sé y recuerdo de aquel varón matriarcal que llenó toda la más entrañada vida de mi alma, que fue mi verdadero padre espiritual, el padre de mi espíritu, del mío, el de Ángela Carballino (Unamuno, 2005: 115-116).

Ángela Carballino empieza su narración con plena conciencia y propósito de expresar la temporalidad de escribir. Quiere referirse a su pasado ya cerrado y a unos acontecimientos coordinados cronológicamente que desde su perspectiva temporal le parecen ser unos hechos memorables, dignos de ser contados y puestos por escrito. Así Ángela entiende que a través de la palabra escrita puede eternizar su experiencia personal y permitir conocerla a las generaciones posteriores. El hecho de convertirla en una narración, el acto de narrar, le permite a Ángela extender su poder de compartir su vivencia personal en el espacio y en el tiempo. Descubrimos, por lo tanto, que la intención de Ángela es la de proteger su historia frente al olvido. Se siente obligada a contarla porque, como dice, es la única poseedora de la verdad de don Manuel:

Parece que el ilustrísimo obispo, el que ha promovido el proceso de beatificación de nuestro santo de Valverde de Lucerna, se propone escribir su vida, una especie de manual del perfecto párroco, y recoge para ello toda clase de noticias. A mí me las ha pedido con insistencia, ha tenido entrevistas conmigo, le he dado toda clase de datos, pero me he callado siempre el secreto trágico de don Manuel y de mi hermano” (Unamuno, 2005: 166).

Ángela nunca había revelado abiertamente la duda en que vivió don Manuel porque se da cuenta de que su verdad es una verdad contradictoria y moralmente condenable desde el punto de vista de su comunidad. Queda claro que la narradora se enfrenta con un serio problema moral que reside no en el hecho de que don Manuel vivía en la mentira, ésta era la opción que le permitía seguir viviendo y su única verdad viva, sino en cómo contar la historia de un cura que creía en la vida sin creer en Dios. A Ángela la postura de don Manuel le parece ser un testimonio de gran santidad, pero también de una verdad muy difícil de entender y aceptar por sus coetáneos. Tiene miedo de oponerse a las autoridades eclesiásticas y a todo lo que se contaba siempre como una verdad absoluta: “Y confío en que no llegue a su conocimiento [el del señor obispo] todo lo que en esta memoria dejo consignado. Les temo a las autoridades de la tierra, a las autoridades temporales,

aunque sean las de la Iglesia” (Unamuno, 2005: 166). Pero ella, Ángela Carballino, se decide finalmente por contar todo tal como lo vivió y entendió, “a modo de confesión”, sin pensar en las consecuencias futuras. Y vemos que, por el simple hecho de narrar, Ángela se determina en sus ojos y los de sus lectores. En el acto de narrar encuentra, sin pretenderlo, la posibilidad de crear su auténtica identidad y pasar de la posición de un simple testigo de los acontecimientos en su aldea a la de evangelista y la de madre de la inmortalidad de su don Manuel, ya que es capaz de transmitir su verdad a las generaciones posteriores.

Ahora bien, nos parece obvio que su modo de narrar, este modo de confesión, está condicionado no sólo por el tema de su narración, sino también por las modalidades narrativas. Ángela se da cuenta de que su verdad no es ninguna verdad absoluta. Duda de su credibilidad y de su capacidad de crear una imagen objetiva de don Manuel porque no dispone de todas las informaciones necesarias y, tal vez, como dice, no siempre se acuerda a sus cincuenta años de todos los detalles de su vida: “Y al escribir esto ahora, aquí, en mi vieja casa maternal, a mis más de cincuenta años, cuando empiezan a blanquear con mi cabeza mis recuerdos...” (Unamuno, 2005: 165). Además, le unen con don Manuel unos profundos lazos sentimentales que, claramente, no le permiten juzgar su persona con toda la objetividad. Como aprendemos al principio de su relato, Manuel, “varón matriarcal”, se convirtió para ella en su verdadero padre espiritual, llenó toda su entrañable vida espiritual y su obra se quedó en ella para siempre. Ángela, a cada rato, comparte con su lector sus dudas acerca de la presentación de los hechos y de la personalidad de don Manuel y, por esta vía, una sinceridad auténtica frente a su lector, llega a ganar su confianza. El recorrido por estas cuatro modalidades del hacer: poder hacer, querer hacer, saber hacer y deber hacer, desarrolla, según el crítico Mario Valdés, las bases para que el lector pueda identificarse con el mundo con el que se había identificado la narradora y hacerlo suyo.

Entendemos claramente que siendo la única fuente de información, Ángela se interpone entre los hechos y el lector y le impide a éste último llegar a conocer la historia de una manera imparcial. Por fuerza, el lector se enfrenta con un mundo valorado por la narradora y con los hechos que para él representan los valores que les había impuesto Ángela. Los puede aceptar o rechazar según su propio juicio. En este aspecto de la narratividad, Mario Valdés, que sigue a su vez el modo de pensar del filósofo Paul Ricoeur, encuentra la explicación de por qué la narración sirve tan bien en la creación de la identidad de un individuo o de una colectividad: “La función mediadora de la narración –dice el crítico Valdés– consiste en mantener abiertas las posibilidades de alterar la configuración de la historia en que se identifican personas y pueblos” (Valdés, 2005: 21). Cada lector que se enfrenta con la narración de Ángela escribe a su vez su propia historia, la de su vida. A



través de su historia personal, que equivale a la memoria sobre los hechos dignos de ser recordados de su pasado, el lector tiene la capacidad imaginativa de abrirse al mundo. Al leer puede tener la impresión de haber vivido más y su experiencia personal se amplía con la experiencia de los demás. De este modo el lector se apropia de un mundo ajeno y puede construir su nueva identidad a partir de los hechos y valores ajenos.

La historia de Ángela Carballino ganó por esta vía permanencia en la conciencia de los lectores, y el mundo de valores de don Manuel que tanto le gustó a la narradora ya forma parte del repertorio de identidades de los que pueden apropiarse todos. Pueden hacerlo no sólo personas en particular, sino también pueblos enteros, como lo demuestra el tema elegido para *San Manuel Bueno, mártir*—glorificación de la religión como fuerza que ayuda al pueblo a encontrarse a sí mismo— y la existencia del segundo narrador al final de la obra quien convierte la narración de Ángela en un nuevo Evangelio para toda la sociedad. Miguel de Unamuno pone de manifiesto que el ser colectivo en su situación ontológica no se aleja de un ser individual, ya que ambos buscan valores con los cuales puedan identificarse. Sólo que en el nivel de la comunidad dichos valores adquieren la denominación de religión y tienen una doble función: determinar el ser de la nación y unir miembros particulares en una colectividad. Esta idea quedó así explicada por el crítico Valdés:

Como siempre, Unamuno, cada vez que toma la cuestión de la comunidad, expone el valor de la espiritualidad común y de la fuerza creativa de estas ideas compartidas. La identidad de un pueblo en sus dimensiones ontológicas no es distinta de la identidad de un individuo. En ambos casos, se es quien se cree ser y este creer está totalmente basado en lo que se comparte al nivel más básico que es la lengua y los valores que se profesan, es decir, la religión del pueblo (Valdés, 2005: 20).

Vemos claramente que el tema de *San Manuel Bueno, mártir*, la glorificación de la religión como fuerza que sepa mantener la vida de toda la comunidad, coincide plenamente con la filosofía moral que Unamuno había elaborado por entonces. A través de las íntimas confesiones con Lázaro y Ángela, Manuel-Miguel llega a exponer su único modo de pensar sobre la religión, que formula en las siguientes palabras: “¿Religión verdadera? Todas las religiones son verdaderas en cuanto hacen vivir espiritualmente a los pueblos que las profesan, en cuanto les consuelan de haber tenido que nacer para morir, y para cada pueblo la religión más verdadera es la suya, la que le ha hecho” (Unamuno, 2005: 143). Se nos pone claro que a don Manuel le interesa la religión en cuanto a los efectos que pueda producir en la sociedad que anhela vivir en paz y felicidad. Le importa como un remedio contra los males humanos, ante todo la conciencia de la muerte, y no como un instrumento de lucha política, social o teológica. Quiere que sea un cierto tipo de cuento sobre cómo vivir bien y amar al prójimo en lugar de ser una teoría abstracta sin práctica alguna. Usa el término “religión” para referirse a la creencia del pueblo, su único modo de pensar y

percibir el mundo, y no sólo a la enseñanza de los padres de la Iglesia. La religión, pues, en la doctrina de don Manuel, tiene que ser un reflejo de los valores que dicho pueblo profesa, que le son propios y con los que se identifica. Estos valores se pueden encontrar sólo en su narratividad, que no es más que la memoria colectiva donde se quedaron preservados hechos pasados valorados como importantes para la vida de ese pueblo. La narratividad abarca de hecho varios modelos de comportamiento que le sirven a la sociedad de ejemplo de cómo solucionar problemas esenciales a los que se enfrenta.

No cabe ninguna duda de que nadie mejor que Miguel de Unamuno había entendido las posibilidades filosóficas de la narración. Comprendió que el hecho de narrar y de rememorar lo ya contado permite alterar la dimensión ontológica de la historia y otorgarle una nueva identidad. En *San Manuel Bueno, mártir* el catedrático de Salamanca acudió a un procedimiento ya conocido en la historia literaria, el de haber encontrado un manuscrito que cuenta una historia ajena. Desde siempre, dicho procedimiento tenía la función de garantizar la objetividad de la historia, ya que el autor se limitaba sólo a reproducir palabras ajenas. Miguel de Unamuno, aparte de la objetividad, vio en este recurso literario un instrumento capaz de exponer su teoría sobre el poder que tiene la literatura de ficción. Véanse las palabras con las que el segundo narrador y, asimismo, la voz enunciante del autor presenta la narración de Ángela:

¿Cómo vino a parar a mis manos este documento, esta memoria de Ángela Carballino? He aquí algo, lector, algo que debo guardar en secreto. Te la doy tal y como a mí ha llegado, sin más que corregir pocas, muy pocas particularidades de redacción. ¿Que se parece mucho a otras cosas que yo he escrito? Esto nada prueba contra su objetividad, su originalidad. ¿Y sé yo, además, si no he creado fuera de mí seres reales y efectivos, de alma inmortal? ¿Sé yo si aquel Augusto Pérez, el de mi novela *Niebla*, no tenía razón al pretender ser más real, más objetivo que yo mismo, que creía haberle inventado? De la realidad de este san Manuel Bueno, mártir, tal como me lo ha revelado su discípula e hija espiritual Ángela Carballino, de esta realidad no se me ocurre dudar. Creo en ella más que creía el mismo santo; creo en ella más que creo en mi propia realidad (Unamuno, 2005: 166).

Miguel de Unamuno encuentra en la literatura de ficción el reflejo de las verdaderas preocupaciones de la gente. Dentro de la ficcionalidad, uno no tiene miedo de presentar sus convicciones reales que nunca presentaría abiertamente a sus coetáneos, y así descubre su verdadero yo. La sociedad de Valverde de Lucerna nunca llegó a conocer el verdadero yo de don Manuel, que logró descubrir Ángela y dejar constante en su narración. Dicha sociedad tampoco conocía las dudas de la narradora que, gracias a su manuscrito, pudo revelarlas. La aparición del segundo narrador al final del relato cambia la historia de Ángela en un evangelio de verdad, pues “la novela es la más íntima historia, la más verdadera, por lo que –como dice el narrador-autor– no me explico que haya quien se indigne de que se llame novela al Evangelio [...]” (Unamuno, 2005: 168).



San Manuel Bueno, mártir resulta ser una profunda indagación en la identidad subjetiva y colectiva. La función de la narratividad en la formación de la identidad se manifiesta en el hecho de que la narratividad es, en primer lugar, una gran memoria donde se quedaron preservados los hechos importantes para la vida de un individuo o una colectividad. En segundo lugar, la narratividad funciona como un gran repertorio de vidas posibles donde uno puede encontrar una posible solución a la historia-vida que él mismo está escribiendo.

BIBLIOGRAFÍA

- BLANCO AGUINAGA, Carlos (1982): “Imágenes del Unamuno contemplativo”, en *Historia y crítica de la literatura española*, ed. F. Rico, VI, Barcelona, Crítica.
- GULLÓN, Ricardo (1964): *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos.
- SALCEDO, Emilio (1998): *Vida de don Miguel*, 3ª ed., Salamanca, Anthema.
- UNAMUNO, Miguel (1999): *Paz en la guerra*, ed. F. Caudet, Madrid, Cátedra.
- _____ (2005): *San Manuel Bueno, mártir*, ed. M. Valdés, Madrid, Cátedra.
- _____ (2006): *Nuevo Mundo*, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes; Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- VALDÉS, Mario (2005): *Introducción a San Manuel Bueno, mártir*, Madrid, Cátedra.

LOS SAINETES DE RAMÓN DE LA CRUZ Y EL RECHAZO DE LOS ILUSTRADOS

Pilar Pérez Pacheco
Universitat de València

Siempre acostumbraba hacer el vulgo necio
de lo bueno y lo malo igual aprecio:
yo le doy lo peor, que es lo que alaba.»

De este modo sus yerros disculpaba
un escritor de farsas indecentes;
y un taimado poeta que le oía,
le respondió en los términos siguientes:

«Al humilde jumento
su dueño daba paja, y le decía:
–Toma, pues que con eso estás contento.
Díjolo tantas veces, que ya un día
se enfadó el asno y replicó: –Yo como
lo que me quieres dar; pero, hombre injusto,
¿piensas que sólo de la paja gusto?
Dame grano, y verás si me lo como.¹

De este modo se expresaba Tomás de Iriarte con relación al teatro de Ramón de la Cruz, manifestando así con su mejor ironía el rechazo más severo hacia una representación que abarrotaba los coliseos y hacía las delicias de buena parte del público madrileño: el sainete. Y no fue Iriarte el único detractor del famoso sainetero, sino que prácticamente la mayoría de los escritores neoclásicos atacaron, en mayor o menor medida, a quien escribía estas obritas breves, divertidas y jocosas, aunque no por ello exentas de crítica social. Tanto el sainete, como su autor de mayor éxito durante la segunda mitad del siglo XVIII, han debido enfrentarse reiteradamente a las opiniones encontradas de una crítica dividida. Mientras de una parte el poeta era homenajeado por el aplauso efusivo y constante de un público entusiasta que gozaba con sus obras, de otra debía encajar los más duros ataques y censuras por apartarse supuestamente de los presupuestos que los ilustrados del momento defendían para el teatro. Después de un período de relativo silencio, de alguna manera, la

¹ *El asno y su amo* de Tomás de Iriarte, en Cotarelo y Mori, Emilio, *Iriarte y su época*, La Laguna, Artemisa, 2006 [1897], p. 298.



crítica posterior ha continuado alineándose en torno a dos posturas; una de estas corrientes se ve materializada por quienes califican los sainetes de don Ramón de producciones tradicionales menores y costumbristas, encarnadas por chusma de la más baja estofa, con ambientes callejeros y situaciones chocarreras, un lenguaje vulgar y aun en ocasiones soez... producciones, en fin, sin ningún mérito, con múltiples defectos e indignas de ser tenidas en cuenta dentro del panorama teatral, por cuanto se apartaban, además, de las intenciones reformadoras de la nueva ideología. No obstante, y sobre todo en los estudios de los últimos años, se está poniendo de relieve el valor del teatro menor de Cruz, y no sólo como valioso documento que permite un mejor conocimiento del Madrid de la segunda mitad del Setecientos, sino que además se destaca la magnífica hechura de las obrillas y un considerable componente de crítica social que poco difiere de los postulados ilustrados². Pues bien, entre estas dos corrientes discurrirá nuestro estudio en el que intentaremos reflexionar sobre cuánto de cada una de ambas posturas encierran estos divertidos cuadros del vitoreado y vilipendiado madrileño y, sobre todo, porqué levantó críticas tan enconadas entre sus coetáneos³.

Don Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla nace en Madrid en 1731 y se tienen pocas noticias claras acerca de su origen y condición social⁴. Parece que empieza a componer desde muy joven

[...] aquellos deliciosos cuadros de costumbres madrileñas, reproduciendo en toda su gracia nativa los diversos lances que presenciaria diariamente al ir al extremo de la calle de Segovia, donde tenía su oficina, y en los que cada verso, cada frase, cada expresión, son otros tantos rasgos que acentúan las animadas facciones de todos aquellos tipos que respiran, bullen y hablan (Cotarelo y Mori, 2006: 115).

Con estas palabras se está describiendo lo que, a buen seguro, es la clave de una de las características más importantes del teatro que nos ocupa: el reflejo de la vida en los barrios madrileños de Lavapiés y Maravillas.

Su producción dramática se estima en alrededor de quinientas piezas teatrales de las que unas sesenta y nueve corresponderían a su teatro largo: tragedias, comedias y zarzuelas, además de las comedias en un acto, las traducciones y adaptaciones del italiano y del francés, etc. Aunque, tradicionalmente se le ha identificado con el sainete que constituye, sin duda, lo mejor y más original de su producción, además de lo más numeroso, más de

2 Remitimos a la bibliografía, particularmente a los estudios de Cotarelo y Mori, Sala Valldaura y Andioc.

3 Para este trabajo hemos estudiado los sainetes de Ramón de la Cruz recogidos en la edición de Francisco Lafarga en Cátedra (1990), los seleccionados por Carmen Bravo-Villasante en Mondadori (1989) y los que incluye Fernando Doménech en su *Antología del Teatro Breve Español del siglo XVIII* en Biblioteca Nueva (1997), todos ellos reseñados en la bibliografía.

4 Para un conocimiento detallado remitimos al trabajo de Cotarelo y Mori de 1899 *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biobibliográfico*, sin duda punto de partida indispensable de la crítica actual.

cuatrocientos⁵, de los cuales únicamente han sido editados un total de doscientos noventa y cinco⁶.

En la segunda mitad del siglo XVIII este género aporta nueva savia a una pieza semejante de la tradición dramática española, el entremés del siglo XVII, descendiente directo a su vez del paso de Lope de Rueda. Mientras el entremés aparecía entre el primero y segundo acto del tema principal —tragedia o comedia—, el sainete lo hacía entre los actos segundo y tercero, y era tal el éxito de algunos de ellos que se llegó a pensar en emplazarlos al final de la función para evitar que los asistentes abandonaran el teatro una vez que lo habían visto⁷. En este sentido resultan reveladoras las palabras de René Andioc en su estudio *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* (1976: 30):

Ocurre en efecto no pocas veces que el espectador abandona su asiento con los últimos acordes de la tonadilla o la réplica final del sainete, sin importarle la tercera jornada. Se comprende, pues, por qué Iriarte, como muchos neoclásicos, quiere suprimir o bien dejar para después de concluida la comedia estos elementos de diversión a los que parte del público concede más importancia que al alcance de la obra principal.

Tanto es el gusto del espectador por el sainete y la tonadilla que llegaron a decidir la entrada de un cartel “tenían tantos aficionados como las comedias y, en efecto, no pocas veces se observa una subida repentina de las recaudaciones después de la mera sustitución del sainete que completa el programa” (Andioc, 1976: 29).

Como el entremés, se caracteriza por la brevedad (veinte minutos a lo sumo) y por la comicidad, basada en alusiones torpes a la realidad y en el reflejo de sujetos y ambientes de las clases más populares. Las escenas de Cruz están pobladas por personajes familiares al público, por su oficio (castañera, carpintero), por su clase o función social (hidalgo, marido), por su origen (campesino, gallego). Sin apenas argumento, el esbozo rápido de los caracteres y una ágil puesta en escena son los factores que determinan el resultado; figuras tipo casi siempre similares, pero con las notas de individualidad precisas ajustadas a cada actor para conseguir el mayor rendimiento en la interpretación.

La importancia fundamental que se ha venido atribuyendo a los personajes en el desarrollo de la composición los ha convertido en objeto de pormenorizados estudios y análisis minuciosos, sobre todo de aquellos más originales y característicos⁸.

5 Cotarelo y Mori (1899) cifra en cuatrocientos setenta y cinco los sainetes de Cruz, y la mayoría de autores estiman estas producciones en más de cuatrocientas.

6 John Dowling, 1994, p. 8.

7 El diccionario de la RAE define sainete como pieza dramática jocosa en un acto y por lo común de carácter popular, que suele representarse al final de las funciones teatrales, o sea, como fin de fiesta. También resulta interesante la etimología de la palabra “sainete”, diminutivo de *sain*, «grosura de un animal», también «salsa que se pone en ciertos manjares para hacerlos más apetitosos» y «bocadito delicado y gustoso al paladar.

8 En este sentido cabe destacar los trabajos de J. Cañas Murillo (1994), J. Caro Baroja (1975), Mireille Coulon (1993), John Dowling (1983), J. F. Fernández Gómez (1996), reseñados en la bibliografía.



Y entre todos ellos, el *majo* es el personaje sainetesco por naturaleza, sin oficio propio ni trabajo fijo reconocido las más de las veces (incluso en ocasiones viviendo de su *maja*), simboliza lo propio, lo auténtico, lo más castizo del espíritu nacional. Las obritas de Cruz están pobladas de este valentón que surge como reacción contra lo foráneo, lo extranjero, lo ajeno encarnado básicamente por el *petimetre*, estereotipo del afrancesado, figurín ridículo mostrado siempre bajo el prisma de la crítica y de la sátira, como es el caso de don Flor de Lis en *La república de las mujeres*, un mequetrefe ignorante que se precia de entender de todo, o los sosos pretendientes de las hijas de don Sisebuto en *Las castañeras picadas*; tampoco sale bien parado don Luis María en *Los picos de oro* que, además de frívolo y obstinado, se revela como un fatuo deslenguado que visita a Elena con el único objetivo de ganar una apuesta, y aprovecha para criticar y mentir acerca de sus amigas y aun de ella misma⁹. Aunque, sin duda, el mejor portavoz de los pisaverdes es don Soplado, figura central de *El petimetre*, caballero presumido, en su cámara, rodeado de frasquitos, haciéndose untar de pomadas mientras el peluquero le arregla el tupé. También aparecen algunas petimetas en papeles secundarios, poco definidas y sin detalles relevantes, pero del mismo modo ridículas¹⁰.

Al igual que los *usías* —también llamados señorías— que se mueven en la esfera del *petimetre*, que pueden aparecer —o no— acicalados según la moda francesa y que bien podrían ser el antecedente del señorito del XIX.

Sin olvidar al *cortejo*, que prospera en este teatro como reflejo del hedonismo rococó, aunque adecuado a las circunstancias y rodeado de cierta ambigüedad que impide precisar el grado de intimidad entre el cortejo y la cortejada, en apariencia más motivada por el interés económico que por la relación amorosa.

Del mismo modo es bastante frecuente el *abate*; por lo general lindo y afeminado, responde al europeo del XVIII, infalible en salones llenos de damas donde se comporta con irreprochable desenvoltura, deviene en no pocas ocasiones centro de la sátira más mordaz.

Por último, el *paje*, que suele aparecer como observador de la acción, en tanto que suele conocer los pormenores de cuanto acontece por su papel de recadero de unos y de otros; en ocasiones *alter ego* de Cruz comentando escenas consigo mismo en un aparte.

Sin duda alguna, de esta variopinta galería si alguien merece un tratamiento destacado

⁹ Cruz va trazando este personaje hablador y babiaca que introduce en la escena II como muy *petimetre*, chulo, de capa y cofia, espada debajo del brazo, dos relojes, etc., y muy desenfadado, y cuyos méritos no pasan de bailar, tocar la vihuela y jugar a carambola.

¹⁰ Ridiculizadas por el autor, son mujeres superficiales y fuera de lugar, como por ejemplo las dos *petimetas* de *El fandango de candil* que desprecian al vulgo y están empeñadas en entrar en un baile popular, o las que sólo saben bailar el minué en *Las castañeras picadas*, frente a las majillas que bailan una seguidilla.

es el majo, tanto por su indisociable maridaje con el sainete como por su trascendencia posterior en la creación y continuidad de un tipo de profunda raigambre popular: el manolo¹¹. El majo pertenece a una marcada clase social anclada en los barrios periféricos de Madrid, a una suerte de condición suburbana abocada a la marginalidad. Se define por el madrileñismo, por un exacerbado orgullo de pertenencia, por el atuendo y los adornos, por la actitud y los gestos. El majo personifica lo español popular, la esencia del casticismo.

Caro Baroja (1975: 289) considera imprescindible el teatro como fuente de estudio de los majos, y dentro del teatro, claro está, el de Ramón de la Cruz, y llama la atención sobre “un principio de influencia recíproca entre autor y público”; influencia que dificulta establecer hasta dónde llega la realidad en el manolo literario y cuánto hay de asimilación literaria en el majismo de la calle. Un majismo auténtico que en modo alguno puede ser considerado únicamente como un producto teatral si, como afirma Andioc (1976: 147):

[...] nace en los barrios bajos del intento más o menos confuso de asimilarse al estamento dominante, al estamento que ha impuesto sus valores a toda la sociedad [por lo que] el majo, en último análisis, es el producto degenerado de la apropiación por el bajo pueblo de las costumbres aristocráticas tal como su espíritu reivindicativo alienado las concibe.

Tal como se aprecia en pinturas, tapices y grabados, es indudable la aceptación del majismo entre las clases altas de la sociedad que se muestran en fiestas y saraos ataviados según su propia interpretación del gusto popular. Pero cuando estas elites imitan a la plebe no lo hacen guiados únicamente por la ingenua y divertida trasgresión de asimilarse jocosamente a las clases populares; ni, por supuesto, por ningún motivo de índole democrática hacia ellas; sino que los aristócratas imitan el majismo porque encuentran en el comportamiento del majo parte de la afirmación de sí mismos, de una condición que antes les era privativa y en cierto modo sienten que les ha sido arrebatada por el nuevo régimen.

Al hilo de las reflexiones de Andioc surge una idea interesante, una *asociación significativa* según la cual el “majismo aristocrático” —el “plebeyismo” según Ortega y Gasset¹², y que quizá hoy podríamos tildar de “travestismo político”— acude al teatro y aplaude con entusiasmo la representación de los sainetes, de forma anónima —embozadamente dice Sala Valldaura— en una clara actitud que bien podría interpretarse como una forma larvada de oposición al autoritarismo borbónico, sirviéndose para ello de la expresión estética de un tradicionalismo que ya no tenía cabida, al menos de forma explícita, en el escenario. En definitiva, algo así como el intento de pervivencia de un sistema, caduco desde la perspectiva ilustrada, pero que los pudientes se resisten a admitir como pasado. En este

11 Los majos derivaron en los llamados *manolos* a partir del sainete *Manolo* de Ramón de la Cruz que desde ese momento fue considerado el modelo de este tipo social (Mesonero Romanos, *El antiguo Madrid*, 1854, en Caro Baroja, 321).

12 Ortega habla de “plebeyismo” cuando la clase media y alta imita el majismo del pueblo.



sentido estaríamos hablando de una utilización perversa, por parte de las clases altas, de la invención plebeya de sí mismos

Los ilustrados reprochan al sainetero la falta de principios en sus obras, carencia que achacan a su poca formación. Y rechazan justamente todos los ingredientes que ayudaban a compendiar su éxito por considerarlos faltos del más absoluto decoro: la plasmación de los ambientes callejeros más bajos, la hechura de unos personajes mediocres sacados del suburbio; el lenguaje descarado, atrevido y hasta soez; las situaciones vulgares y ridículas...; pero, sobre todo, rechazan la falta de enseñanza moral, el escarmiento, la moraleja, el adoctrinamiento.

Sin embargo, en sus obras mayores, tragedias e incluso zarzuelas, Ramón de la Cruz comparte escuela con los autores de su tiempo y traduce e imita a los franceses siguiendo las reglas de la nueva poética; incluso en sus producciones menores es fácil apreciar esa clara tendencia moralizadora indispensable para los neoclásicos, esa lección ajustada a las pretensiones de la nueva ideología, y que en la mayoría de ocasiones consiste en una crítica sutil desde el mismo título al planteamiento de la escueta situación: crítica entre ser y parecer en *Los picos de oro* donde también arremete contra los petimetres ociosos y habladores y resalta las cualidades de la discreta Elena; alecciona sobre los matrimonios entre personas de diferente origen y posición económica en *El casamiento desigual*, donde aparece la voz ilustrada en boca de Simón; en *La república de las mujeres* vuelve a criticar a los petimetres, y también a los abades, así como a las mujeres frívolas y bobas; en *Las escofieteras* hace repaso de toda una serie de personajes de quienes satiriza sus malas costumbres y su superficialidad (no hay nada más superfluo que una escofieta): la escofietera, el amo de la tienda, el abate, el paje (y por alusión, su señora), el peluquero, el capitán, el criado, el payo, el petimetre, el majo ... concediendo la voz de la razón al mercader, es decir, a la clase media que produce. *Las castañeras picadas*, una de las más interesantes, nos muestra a Sisebuto, un tratante sin escrúpulos para enriquecerse; Gorito, el aprendiz de carpintero, que mantiene relaciones interesadas con su ama viuda y con la maja Temeraria que le obsequia con regalos a cambio de favores, y Dimas, el presunto “ilustrado” encargado de poner orden, aclarar las situaciones equívocas, hacer hablar a cada uno sobre sus intenciones, finalizar las peleas y propiciar un final feliz a gusto de todos. Don Soplado de *El petimetre* nos trae a la mente obras de otros ilustrados como Goya¹³ o Tomás de Iriarte¹⁴. En cuanto a *Manolo*, ya desde el principio anticipa la moraleja:

¿De qué aprovechan

13 En su grabado *Esto sí que es leer* aparece un personaje que bien podría ser don Soplado en su cámara rodeado de afeites y pomadas mientras lo están peinando.

14 Su poema *Tres potencias bien empleadas en un caballero de estos tiempos* vendría a ser la descripción del grabado anterior, es decir, de don Soplado.

todos vuestros afanes, jornaleros,
y pasar las semanas con miseria,
si después los domingos o los lunes
disipáis el jornal en la taberna?

Pero nada de esto vale para ganar en la estima de sus rígidos opositores que lanzan sus dardos contra él tanto desde los papeles impresos como desde la escena. Y más cuando la concurrencia al teatro prefiere reírse con majas y verduleras, manolos y soldados, pajes y barberos, con toda una caterva de personajes a los que identifica y en los que se reconoce; al tiempo que le permite reírse con el ridículo de petimetres, usías y abates, que tan ajenos le resultan. Y es posiblemente este ambiente festivo el que empaña en cierta medida la claridad en la recepción del mensaje moralizador de los sainetes que, a pesar de su evidencia, no se puede asegurar que calara en un público ávido de diversión.

No debía andar muy desencaminado Cotarelo cuando reflexiona que, a la vista del éxito de Cruz, no puede explicarse más que por un mal encubierto despecho, el afán de censurarlo y hacerlo centro de sus ataques. Y completa Caro Baroja diciendo que en cuanto aparece el éxito, inexorablemente aparece la crítica, “compuesta por dos mitades, de las que una es la Envidia y la otra la Preceptiva” Para él, Ramón de la Cruz es, en esencia, un hombre del tiempo de Carlos III que,

dato su modo de escribir, *pagó* bien caro el haber sido contemporáneo de tanta gente acompañada, preceptista, reglamentaria e *ilustrada* a su modo. Porque enseguida le echaron en cara la indecencia, desorden, chulada, ridiculez y disolución de sus sainetes y de sus personajes (1975: 289).

Pues bien, en este sentido, cuando Iriarte no consigue ver representada su *Hacer que hacemos*, compuesta siguiendo escrupulosamente las reglas neoclásicas, se queja de quienes lo han impedido y decide imprimirla a su costa para librarla de los que “aficionados a las obras de *un solo autor* exclusivamente, apenas saben que se representa alguna de otro que no conocen” (Cotarelo, 2006, 112), en una clarísima alusión a las compañías que prefieren poner en escena las obras de nuestro autor¹⁵.

Cuando el Conde de Aranda decide acometer la regeneración de la escena española impulsando las tragedias y comedias neoclásicas, es Nicolás Fernández de Moratín el encargado de escribir la primicia que iniciaría esta regeneración. Pero el éxito de *Hormesinda*, estrenada el 12 de febrero de 1770 en el teatro del Príncipe, no fue el que había esperar, manteniéndose en cartel sólo seis días, pasados los cuales no se volvió a

15 Hay que tener en cuenta que el pago que recibían las compañías era un porcentaje de la entrada y, lógicamente, preferían representar las obras de Cruz, porque eran las que mayor entrada registraban y más tiempo se mantenían en cartel. A esto habría que añadir la particularidad de que a los actores, generalmente con poca formación, les resultaba mucho más complicada la interpretación de las dificultosas tragedias neoclásicas que unos sainetes escritos en el registro llano del pueblo que solían utilizar.



representar (Cotarelo, 2006: 116). En cambio, por las mismas fechas estaban en cartel con éxito más que notable las zarzuelas *Las pescadoras* y *El buen marido* –ambas de Ramón de la Cruz– que permanecieron durante todo el verano y quedaron de repertorio. Por lo que no es difícil imaginar que los ataques de Moratín a Cruz fueron inmisericordes, ataques a los que el sainetero contestó al imprimir sus zarzuelas, en una nota final en la que asegura que seguirá dando a las críticas el mismo tratamiento que hasta entonces porque se siente respaldado por la asistencia del público a sus representaciones y además las escasas producciones de sus anónimos detractores no le merecen ningún respecto al haber desembocado en “la monstruosa y detestada *Hormesinda* [...] Basta y dejemos lo empezado; con decir *que mis críticos son los autores de esa pieza*, está conocido las piezas que son mis críticos” (Cotarelo, 2006: 118-119).

Y si Ramón de la Cruz se siente respaldado por la asistencia del público es, qué duda cabe, por su proximidad a las clases populares, proximidad presente e implícita en la trama de todos los sainetes, y uno de los factores primordiales que determina su éxito. Recrear sus ambientes callejeros, sus conflictos, sus gentes, su forma de hablar, es sin duda el medio más seguro de granjearse el favor de un público al que le gusta verse reflejado en la escena, de procurarse el aplauso incondicional de unos espectadores a los que singulariza y les hace sentirse importantes; y que muestran un agradecimiento, quizá impensado, hacia el autor que los sube a las tablas legitimando así el discurrir de unas vidas que fluyen entre la picaresca y la marginalidad.

Prácticamente hasta finales del siglo XVIII se arrastra la herencia de los grandes autores del XVII. Los intentos neoclásicos de los ilustrados no prosperan entre el pueblo porque mientras este aplaude entremeses, tonadillas y sainetes, los ilustrados miran con desdén estos entretenimientos populares. Posiblemente debamos buscar el éxito del insigne sainetero en ser y sentirse, por encima de cualquier otra condición, un hombre de teatro, y como tal, necesitar imperiosamente ver sus obras sobre las tablas del coliseo y escuchar el aplauso del público, las carcajadas del público y disfrutar de un momento de felicidad al que ninguna persona de teatro podría resistirse; pero además, Juan de la Cruz es un hombre de su tiempo que, a despecho de algunos de sus críticos, tiene una sólida formación que se pone de manifiesto en la magnífica hechura de sus piezas, sin eludir la crítica de determinados vicios sociales ni la sátira hacia personajes y costumbres que siente ajenos.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDIOC, René (1976): *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (1994): “La poética del sainete en Ramón de la Cruz: de personajes, su tratamiento y su construcción”, *Ínsula*, 574, pp. 17-19.
- CARO BAROJA, JULIO, “Los majos”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 299, 1975, pp. 281-349,
- COTARELO Y MORI, Emilio (2006 [1897]): *Iriarte y su época*, La Laguna, Artemisa.
- _____ (1899): *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*. Madrid, Imp. de José Perales y Martínez.
- COULON, Mireille (1983): “El sainete de costumbres teatrales en la época de don Ramón de la Cruz”, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, pp. 235-249.
- _____ (1993): *Le sainete à Madrid à l'époque de don Ramón de la Cruz*, Université de Pau.
- _____ (1994): “Don Ramón de la Cruz y las polémicas de su tiempo”, *Ínsula*, 574, pp. 9-12.
- CRUZ, Ramón de la (1990): *Sainete*, (ed.) Lafarga, Francisco, Madrid, Cátedra.
- _____ (1989): *Las castañeras picadas y otros sainetes*, (selección y prólogo) Bravo-Villasante, Carmen, Madrid, Mondadori.
- DE MIGUEL REBOLES, María Teresa (1996): “Don Ramón de la Cruz, portavoz de la rebeldía de un pueblo”, *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces*, 1, pp. 923-931.
- DOWLING, John (1983): “Los sainetes: acción, carácter y personajes”, en *Historia y crítica de la literatura española*, ed. J. M. Caso, IV, Barcelona, Crítica, pp. 266-270.
- _____ (1994): “Los tres fines de siglo de Ramón de la Cruz”, *Ínsula*, 574, pp. 7-9.
- DUFOUR, Gérard (1994): “El público de Ramón de la Cruz”, *Ínsula*, 574, pp. 19-20.
- EBERSOLE, Alva V. (1983): *Los sainetes de Ramón de la Cruz: nuevo examen*, Valencia, Albatros.
- FUENTES, Ivonne (2005): “Don Ramón de la Cruz y sus sainetes: víctimas de la bipolaridad historiográfica dieciochista”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 95, pp. 85-107.
- GATTI, José Fco. (1983): “Los sainetes de Ramón de la Cruz”, en *Historia y crítica de la literatura española*, ed. J. M. Caso, IV, Barcelona, Crítica, pp. 257-265.
- GONZÁLEZ TROYANO, Alberto (1994): “El petimetre: una singularidad literaria dieciochesca”, *Ínsula*, 574, pp. 20-21.
- HUERTA CALVO, Javier (1994): “Ramón de la Cruz y la tradición del teatro cómico breve”,



Ínsula, 574, pp. 12-13.

_____ (1999): “Comicidad y marginalidad en el sainete dieciochesco”, *Scriptura*, 15, pp. 51-75.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (1983): “La descalificación moral del sainete dieciochesco”, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, pp. 215-230.

SALA VALLDAURA, Josep Maria (1973): “Ramón de la Cruz entre dos fuegos: literatura y público”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 277-278, pp. 350-360.

_____ (1992): “Bases y tópicos morales de los sainetes de Ramón de la Cruz”, *Anales de Literatura Española*, 8.

_____ (1994): “Ramón de la Cruz crítico de sí mismo: el prólogo de 1786”, *Ínsula*, 574, pp. 5-7.

_____ (1996): “Las voces del “Manolo”, de Ramón de la Cruz”, *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces*, 2, pp. 1164-1179.

URZAINQUI, Inmaculada (1999): “Visiones de Las Españas: Feijoo, Cadalso, Ramón de la Cruz y Salas”, *Dieciocho*, 22.2, pp. 397-422.

VILCHES DE FRUTOS. M. Francisca (1984): “Los sainetes de don Ramón de la Cruz en la tradición literaria. Sus relaciones con la Ilustración”, *Segismundo*, 39-40, pp. 173-192.

ENTRE LOS FANTASMAS DE LA IMAGINACIÓN Y LOS PERSONAJES REALES: EL SUEÑO COMO AMPLIACIÓN DE LA REALIDAD EN LA OBRA DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

Begoña Regueiro Salgado
(UCM)

Palabras clave: Romanticismo, Gustavo Adolfo Bécquer, sueños, realidad, Surrealismo

“Me cuesta trabajo saber qué cosas he soñado y cuáles me han sucedido” dice Gustavo Adolfo Bécquer (2004:54) en la *Introducción sinfónica*. Y si esta frase ha sido utilizada por una parte de la crítica para definir su poética, podemos traerla ahora a colación para definir una manera de ver el mundo común a un nutrido grupo de escritores de la segunda mitad del siglo XIX, que dejarán plasmada esta cosmovisión en poemas, cuentos y novelas.

Por las características y limitaciones propias de un artículo, no podremos analizar este tema en profundidad en todos los autores que lo presentan -Rosalía de Castro, José Selgas, Ángel Dacarrete, Augusto Ferrán... - pero analizando al poeta más importante y significativo de este periodo, Gustavo Adolfo Bécquer, trataremos de establecer las líneas fundamentales que permiten atisbar el modo en que los autores de esta época consideran y aprehenden el mundo que les rodea, o, dicho con más propiedad, el modo en que se enfrentan a la realidad, la adaptan y corrigen, por medio de elementos distanciadores, eliminando los elementos que limitan y desagradan, o la amplían por medio de lo irracional, con espacios en los que cada cosa ocupa el lugar que le corresponde.

Como ha dicho José Antonio Ereño en un estudio sobre Antonio Trueba -poeta también de este periodo:

El Romanticismo es mucho más que esa hipertrofia del sentimiento a que muchas veces ha quedado reducido en los manuales de literatura. [...] ...ese valor concedido al sentimiento nos revela también la predilección romántica por formas de acceso a la realidad distintas de las que había privilegiado la Ilustración.

[...]

...ese conocimiento racional debía dejar el sitio a experiencias únicas como “irracionales”, al sentimiento, a la intuición, al amor, a la amistad, etc. sólo ellas capaces de captar la riqueza de la realidad en la variedad inagotable de sus formas y manifestaciones. Lo que es tanto como abrir la puerta a todo ese mundo, desde el primer momento perceptible en los autores románticos, de efusiones del corazón, de ensueños, de anhelos, a todos los desbordamientos afectivos, desplegados sin ninguna contención (Ereño, 1998: 56-57).



En efecto, uno de los rasgos más marcados de los poetas de este momento es la predilección por aquellas maneras de captar la realidad que permitan modificarla, para ofrecerla de una manera diferente a aquella en la que los ilustrados racionalistas la habían presentado, y que, a la vez, permitan ampliarla al no impedir la entrada a los conocimientos adquiridos por la imaginación o la intuición. Para ello utilizarán diferentes mecanismos que, aun conduciendo a una misma finalidad, serán portadores de características específicas e individualizadoras. Así, los recuerdos o los sueños, que, como veremos, a pesar de compartir el carácter de “idealizable” o la función de refugio y evasión, se diferencian en aspectos fundamentales, como la posibilidad de que existan recuerdos dolorosos o la imposibilidad de los recuerdos para ampliar los límites de la realidad.

En este artículo nos centraremos especialmente en el sueño en su dimensión amplificadora y, analizándolo desde una perspectiva actual, además de recoger el modo en la que los escritores en cuestión lo conciben o las funciones que le atribuyen, trataremos de ver en qué elementos psicológicos podría apoyarse este comportamiento y cómo ha podido ser determinante en la aparición de movimientos literarios posteriores, como el Simbolismo o el Surrealismo.

Lo primero que hemos de decir es que, especialmente en el caso de Gustavo Adolfo Bécquer, el sueño se convierte en un elemento expansivo de la realidad o generador de realidades. “La imaginación del poeta sevillano lo indujo a lo imposible e intentó el logro supremo, el rebasamiento de la experiencia o trascendencia a través de los sueños y visiones” dice Félix Bello (2005: 278), y así, por medio del sueño se da entrada a lo fantástico, a lo imaginativo, a lo irracional, pero también al mundo de las ideas platónicas al que se tiene acceso cuando el cuerpo se desliga del alma y entra en contacto con lugares y personas a las que nunca habría conocido en un estadio de conciencia racional. Bécquer define el sueño en “El caudillo de las manos rojas” utilizando los siguientes términos: “Los sueños son el espíritu de la realidad con las formas de la mentira: los dioses descienden en él hasta los mortales, y sus visiones son páginas del porvenir o recuerdos del pasado” (Bécquer, 2004: 271) y en esta definición encontramos ya la significación de los sueños como realidad más profunda, son su carácter visionario y premonitorio y el carácter divino de la idealidad. Veremos ahora otros testimonios en los que estas diferentes facetas se amplían, pero antes es necesario completar con un último aspecto que va a ser determinante a la hora de entender la significación de lo onírico para los poetas que estudiamos. Jorge Guillén en “Lenguaje insuficiente: Bécquer o lo inefable soñado”, nos recuerda que esos fantasmas de la imaginación sólo encuentran sentido y descanso por medio de la expresión. Ahí encontrará refuerzo la identificación de los sueños con lo poético y se planteará otro de los problemas fundamentales a los que aluden los poetas de este periodo, el de la insuficiencia del lenguaje pues “si todo gira en torno a lo soñado será imposible expresar lo soñado con palabras” (Guillén, 1962: 203). Visto esto, podemos dejar asentadas dos afirmaciones: dentro de la poética del segundo periodo romántico, el sueño se concibe como amplificador de la realidad, por medio de la inclusión de realidades alternativas, y como creador de poesía, convertida, de este modo, en otro estadio de realidad. Es posible, por tanto hablar de descubrimientos dentro del sueño, y, en consonancia con ello, podremos asimismo, utilizar la palabra conocimiento para definir la multiplicación de perspectivas que lo onírico proporciona. Este conocimiento se produce de diversas maneras y afecta a

diferentes aspectos. Uno de ellos será la premonición, por lo que los sueños anticiparán hechos del futuro. Así sucede en “Creed en Dios” y en “El caudillo de las manos rojas”, donde leemos respectivamente:

Cuando la condesa de Montagut estaba encinta de su primogénito, Teobaldo, tuvo un ensueño misterioso y terrible. Acaso un aviso de Dios; tal vez una vana fantasía que el tiempo realizó más adelante (Bécquer, 2004:163).

He aquí el momento oportuno para mi venganza. El príncipe faltó a su palabra y ahora está abandonado por mi fuenesto enemigo. Refresca su ardorosa frente con tus alas y aguarda la ocasión propicia para derramar sobre sus párpados un sueño precursor del sepulcro, un sueño de agonía y ansiedad, de esos que ciñen la garganta con sus manos de acero y pesan sobre el corazón como una montaña de plomo (p. 265).

En otras ocasiones, los sueños introducen en la vida del soñador realidades o personas, por las que éste siente una especial inclinación una vez que ha despertado, aun no teniendo claro el origen de la misma:

Yo creo que he visto unos ojos como los que he pintado en esta leyenda. No sé si en sueños, pero yo los he visto. De seguro no los podré describir tal cual ellos eran (...). De todos modos, cuento con la imaginación de mis lectores para hacerme comprender en este que pudiéramos llamar boceto de un cuadro que pintaré algún día (p.136).

Igualmente, en “Tres fechas”, cuando el narrador asiste a los votos de la novicia, exclama:

Yo estaba conmovido; no, conmovido no; aterrado. Creía presenciar una cosa sobrenatural, sentir como que me arrancaban algo precioso para mi vida, y que a mi alrededor se formaba el vacío; pensaba que acababa de perder algo, como un padre, una madre o una mujer querida (...).

...Yo conocía a aquella mujer: no la había visto nunca, pero la conocía de haberla contemplado en sueños; era uno de esos seres que adivina el alma o los recuerda acaso de otro mundo mejor del que, al descender a este, algunos nos pierden del todo la memoria (p. 325).

Vemos aquí como el sueño se asocia también a la transmigración de las almas de origen platónico, por lo que, dando un paso más, parte de las experiencias adquiridas durante el sueño, tendrían su origen de las vivencias del espíritu cuando se separa del cuerpo. No se trata ya únicamente de una percepción distinta al desactivar los mecanismos racionales, sino de una especie de segunda vida perteneciente a la parte inmateral del hombre. El tipo de conocimiento adquirido se revelaría como reminiscencia, vínculo de unión entre estas dos vidas paralelas, la del individuo como unión de cuerpo y alma y la del ser como espíritu incorpóreo vinculado de manera más íntima con lo trascendente y la divinidad. También en “El caudillo de las manos rojas” encontramos la descripción de la transmigración y el carácter de acercamiento a lo divino que supone el ascenso de lo espiritual del hombre a las regiones intermedias entre el cielo y la tierra:

Cuando la materia duerme, el espíritu vela. En tanto que el cuerpo del caudillo permanece inmóvil y sumergido en un letargo profundo, su alma se reviste de una forma imaginaria y huye de los lazos



que la aprisionan para lanzarse al éter; allí le esperan las creaciones del Sueño, que le fingen un mundo poblado de seres animados con la vida de la idea, visión magnífica, profética y real en el fondo, vana sólo en la forma (p.265).

El Sueño, hijo de la tumba, levanta a esta voz la frente, entreabre los soñolientos ojos y agita sus noventa manos (...).

- ¿Qué me quieres, realidad de mi símbolo, padre que me diste el ser para que sirviera de eslabón invisible entre lo finito y lo infinito, entre el mundo de los hombres y el de las almas, sirviendo para bajar las potencias del cielo y elevar las de la tierra hasta que se toquen en el vacío, que es el lugar de mi soberanía?(p. 264)

De manera también explícita encontramos este proceso en la rima 23:

¿Será verdad que cuando toca el sueño
con sus dedos de rosa nuestros ojos,
de la cárcel que habita huye el espíritu
en vuelo presuroso?

¿Será verdad que, huésped de las nieblas,
de la brisa nocturna la tenue soplo,
alado sube a la región vacía
a encontrarse con otros?

¿Y allí, desnudo de la humana forma,
allí los lazos terrenales rotos,
breves horas habita de la idea
el mundo silencioso?

¿Y se ríe y llora y aborrece y ama
y guarda un rastro del dolor y el gozo,
semejante al que deja cuando cruza
el cielo un meteoro?

Yo no sé si ese mundo de visiones
vive fuera o va dentro de nosotros;
lo que sé es que conozco a muchas gentes
a quienes no conozco¹(p. 67).

Es interesante observar la explicación que, en la misma leyenda de “El caudillo de las manos rojas”, Bécquer da a este fenómeno. Enlazando con las teorías de lo sublime, basadas en una preeminencia de lo espiritual frente a lo material, el alma sale del cuerpo porque lo “desborda”²:

1 Semejante tema aparece en la rima 76, en la que por medio del sueño el poeta intuye la muerte de un ser querido.

2 Obsérvese la relación del texto de Bécquer con lo que dice Campillo acerca del estilo sublime:

En el escrito y respectivamente a la forma, observamos que si esta es bella y superior al pensamiento, la composición será una futilidad brillante, un juguete de escaso mérito; si la forma y el pensamiento son mutuamente adecuados entre sí y con relación al fin propuesto, será bello el escrito; si siendo bella la forma, el pensamiento la excede y sobrepaja, entonces hay sublimidad en la obra literaria o en la parte de obra

Hay momentos en que el alma se desborda como un vaso de mirra que no basta a contener el perfume; instantes en que flotan los objetos que hieren nuestros ojos, y con ellos flota la imaginación. El espíritu se desata de la materia y huye, huye a través del vacío a sumergirse en las ondas de luz, entre las que vacilan los lejanos horizontes.

La mente no se halla en la tierra ni en el cielo. Recorre un espacio sin límites ni fondo, océano de voluptuosidad indefinible, en el que empapa sus alas para remontarse a las regiones en donde habita el amor.

Las ideas vagan confusas, como esas concepciones sin formas ni color que se ciernen en el cerebro del poeta; como esas sombras, hijas del delirio, que nos llaman al pasar y huyen, nos brindan amor y se desvanecen entre nuestros brazos (p.260).

Encontramos ya una alusión a los poetas y a su vinculación con lo que existe en ese vacío, entre lo celeste y lo terrenal. Ahondaremos en eso un poco más adelante, pero para poder comprenderlo de manera íntegra, se hace necesario entender previamente el último tipo de conocimiento que se asocia al sueño, o mejor dicho, a la noche y al estado de vigilia en el que lo racional se atenúa y es posible que ocurra todo aquello que consideramos fantástico y cuya existencia negaría la razón. Lo sobrenatural ocurre en estos momentos, y con frecuencia, Bécquer lo utiliza como un mecanismo para otorgar verosimilitud a lo fantástico dentro de las leyendas -inhibida la razón, siempre puede darse una explicación psicológica a los fenómenos que de otro modo habrían de explicarse como paranormales. Esto le ocurre a Beatriz en “El monte de las Ánimas”, o a Garcés en “La corza blanca”. Estos son los momentos también en los que el poeta tiene un mayor acceso a las ideas que flotan en el éter y de las que bebe su poesía y por ello, las noches de insomnio suelen aparecer asociadas a la creación poética. Volviendo a la *Introducción sinfónica* encontramos los siguientes testimonios al respecto:

El insomnio y la fantasía siguen y siguen procreando en monstruoso maridaje.

[...]

¡Andad, pues! Andad y vivid con la única vida que puedo daros.

[...]

No quiero que en mis noches sin sueño volváis a pasar por delante de mis ojos en extravagante procesión pidiéndome con gestos y contorsiones que os saque a la vida de la realidad del limbo en que vivís semejantes a fantasmas sin consistencia (pp. 53-54).

En muchas otras ocasiones encontramos alusiones explícitas a la relación entre el duermevela, en su dimensión de atenuación de la razón, y las ideas. No siempre se habla explícitamente de la creación artística o de la utilización de estas ideas para la escritura

donde tal se verifique. Porque el pensamiento vulgar suele quedarse por bajo de la forma; el bello la iguala en todo su esplendor; y no existe ninguna bastante amplia para contener holgadamente lo sublime. Este se desborda como el agua en un vaso demasiado lleno, dejando al espíritu adivinar mucho más de lo que se dice (Campillo, 1872: 44).



-aunque sí algunas veces- pero, en cualquier caso, la vinculación ya ha quedado establecida en *La Introducción Sinfónica*, de modo que, explícita o no, la relación surge de manera inmediata cuando leemos fragmentos como los que siguen:

El sueño tiene alas de tul. [...]

El Silencio lo precede, y sus hechuras le siguen en grupos fantásticos. Estos se agitan y confunden entre sí, dando ser a nuevas y rápidas metamorfosis, locos delirios, embriones de confusas ideas, semejantes a las que produce en mitad de la fiebre una imaginación débil sobreexcitada (p. 265).

...con su recuerdo me he entretenido en formar algunas noches de insomnio una novela más o menos sentimental o sombría, según que mi imaginación se hallaba más o menos exaltada y propensa a ideas risueñas o terribles.

Si a la mañana siguiente de unos de esos nocturnos y extravagantes delirios, hubiera podido escribir los extraños episodios de las historias imposibles que forjo antes que se cierren del todo mis párpados, historias cuyo vago desenlace flota por último indeciso, en ese punto que separa la vigilia del sueño, seguramente formaría un libro disparatado pero original y acaso interesante (p.313).

Estaba despierto; pero mis ideas iban poco a poco tomando esa forma extravagante de los ensueños de la mañana, historias sin principio ni fin, cuyos eslabones de oro se quiebran con un rayo de enojosa claridad y vuelven a soldarse apenas se corren las cortinas del lecho. [...]

Yo he oído decir a muchos, y aun la experiencia me ha enseñado un poco, que hay horas peligrosas, horas lentas y cargadas de extraños pensamientos y de una voluptuosa pesadez, contra la que es imposible defenderse; en esas horas, como cuando nos turban la cabeza los vapores del vino, los sonidos se debilitan y parece que se oyen muy distantes, los objetos se ven como velados por una gasa azul, y el deseo presta audacia al espíritu, que recobra para sí todas las fuerzas que pierde la materia. Las horas de la madrugada, esas horas que deben tener más minutos que las demás, esas horas en que entre el caos de la noche comienza a forjarse el día siguiente, en que el sueño se despidе con su última visión y la luz se anuncia con ráfagas de claridad incierta, son, sin duda alguna, las que en más alto grado retienen semejantes condiciones. Yo no sé el tiempo que transcurrió mientras a la vez dormía y velaba, ni tampoco me sería fácil apuntar algunas de las fantásticas ideas que cruzaron por mi imaginación, porque ahora sólo recuerdo cosas desasidas y sin sentido, como esas notas sueltas de una música lejana que trae el viento a intervalos en ráfagas sonoras... (p. 386)

Esta búsqueda de lo real más allá de lo inmediato enlaza, y no de manera casual, con el Simbolismo, así como la consideración de lo que hoy llamaríamos subconsciente como espacio en el que los límites de la realidad se ensanchan, entronca con el Surrealismo, con el que además coinciden en los modos de acceso a lo irracional.

Comenzando por el Simbolismo dada su proximidad cronológica, Félix Bello señala que los poetas de este movimiento, siendo el primero Jules Laforgue, comienzan a exaltar el inconsciente y el sueño a partir de *La filosofía inconsciente* (1869) de E. Von Hartmann. Asimismo, el crítico presenta las rimas XIV y LXXI - setenta y dos y setenta y siete de

El Libro de los gorriones respectivamente- como las primeras de la lírica española que se interesan por el mundo del inconsciente. Podemos decir con casi total seguridad que estas rimas son anteriores al libro de Von Hartmann, pero, en cualquier caso, aún más seguro parece que Gustavo Adolfo Bécquer no conocía este libro y, probablemente, su autor tampoco conociese las rimas del sevillano, aún no publicadas con formato de libro. Esto no niega, sin embargo, que, tal como afirma el mismo Bello, Gustavo Adolfo aparezca en sintonía con el Simbolismo por “la conjunción entre lo real y lo irreal, el punto de empalme de lo consciente y lo inconsciente, el momento indefinible y nebuloso en que la conciencia se esfuma en la inconsciencia” (Bello, 2005: 290), ni implica que se trate de una coincidencia totalmente fortuita. Como hemos dicho en otros lugares, el Segundo Romanticismo puede y debe considerarse padre de la poesía moderna en general y de múltiples movimientos y tendencias en particular. Está bastante claro en la lírica española, pero no podemos olvidar que el Segundo Romanticismo Español es heredero directo del Romanticismo británico y alemán y, por tanto, un fenómeno que, con esta denominación o cualquier otra, no podemos circunscribir al territorio español. Parece llegado el momento de poder afirmar que Bécquer y los segundos románticos españoles no son modernistas o simbolistas, como algunos críticos han pretendido, sino que el Simbolismo tiene su raíz y su fuente de alimentación en el Segundo Romanticismo. Lo que acabamos de ver lo prueba, y explica, además, el simbolismo de autores como Antonio Machado que, prescindiendo de la parte de esteticismo que los franceses adquirieron en la evolución interna de su movimiento, vuelve a la fuente primigénea y da forma a su estética desde ella.

En cuanto al Surrealismo, como dijimos, hemos de buscar las semejanzas en la importancia del subconsciente y en los medios de acceder a él, ya sean naturales, como el sueño, o artificiales, como el alcohol, las sustancias opiáceas etc. Es cierto que los segundos románticos no incitan al consumo de estas sustancias para la escritura, pero sí comparan el estado de vigilia, ideal para la creación poética, con el estado de embriaguez en el que los resortes de la conciencia se adormecen³. Arturo Berenguer Carisomo señala como elementos concomitantes entre la obra de Bécquer y el surrealismo, el concepto, que hoy consideraríamos freudiano, de “no sé lo que he vivido y lo que he soñado” - y por tanto, la importancia concedida al mundo de los sueños- y los conceptos de arte y poesía defendidos por el sevillano; su idea de que:

...la creación estética es más un impulso transconsciente de fuerzas ingobernables, colocadas por encima de la voluntad del artista, del mismo razonamiento creador. El arte es una superconciencia, una sensibilidad que maneja al artista y lo arrastra con mandato superior inapelable; la atmósfera de fuego de que hablaba la filosofía romántica (Berenguer Carisomo, 1974: 55).

La diferencia estribaría en el hecho de que Bécquer no otorga unas connotaciones sexuales al mundo del subconsciente ni convierte a éste en símbolo de una realidad preexistente conjurada por la educación, los hábitos, la reflexión, etc. Como hemos visto, en la cosmovisión becqueriana, y de los segundos románticos españoles en general, lo que se revela por medio de los sueños se relaciona más bien con el mundo de las ideas de Platón. Susan Kirkpatrick recoge también el paralelismo que Bloom señala entre Freud y algunos románticos⁴ en el hecho de proporcionar un mapa de la mente y la profunda fe

³ Veáanse los ejemplos de textos de Bécquer de la página 7.

⁴ Blake y Wordsworth, ambos poetas británicos, son de los autores que tienen mayor influencia, consciente



en el mismo; la confianza en que estos mapas mentales sean de algún modo espejos del infinito, llegando así al corolario de la subjetividad al pensar que lo universal podría estar reflejado en ella: todo el mundo contenido en su individualidad. Según Arnold Hauser, esta irresistible obsesión por la introspección, la maniaca tendencia a la auto-observación y la idea de una segunda conciencia, casi desconocida para el propio individuo, es un intento de evasión; para Susan Kirkpatrick se trata, más bien, de encontrar lugares en los que el sujeto pueda controlar la realidad.

Visto ya lo que dice la crítica al respecto, parece interesante buscar los puntos de contacto entre el manifiesto surrealista de André Breton y algunas de las ideas que hemos analizado en los textos de Gustavo Adolfo Bécquer.

En primer lugar, la reivindicación de lo onírico, que aparece en los siguientes términos:

Con toda justificación, Freud ha proyectado su labor crítica sobre los sueños, ya que, efectivamente, es inadmisibles que esta importante parte de la actividad psíquica haya merecido, por el momento, tan escasa atención. Y ello es así por cuanto el pensamiento humano, por lo menos desde el instante del nacimiento del hombre hasta el de su muerte, no ofrece solución de continuidad alguna, y la suma total de los momentos de sueño, desde un punto de vista temporal, y considerando solamente el sueño puro, el sueño de los períodos en que el hombre duerme, no es inferior a la suma de los momentos de realidad, o, mejor dicho, de los momentos de vigilia.

[...]

Acaso mi sueño de la última noche sea continuación del sueño de la precedente, y prosiga, la noche siguiente, con un rigor harto plausible. Es muy posible, como suele decirse. Y habida cuenta de que no se ha demostrado en modo alguno que al ocurrir lo antes dicho la «realidad» que me ocupa subsista en el estado de sueño, que esté oscuramente presente en una zona ajena a la memoria, ¿por qué razón no he de otorgar al sueño aquello que a veces niego a la realidad, este valor de certidumbre que, en el tiempo en que se produce, no queda sujeto a mi escepticismo? ¿Por qué no espero de los indicios del sueño más lo que espero de mi grado de conciencia, de día en día más elevado? ¿No cabe acaso emplear también el sueño para resolver los problemas fundamentales de la vida? ¿Estas cuestiones son las mismas tanto en un estado como en el otro, y, en el sueño, tienen ya el carácter de tales cuestiones? ¿Conlleva el sueño menos sanciones que cuanto no sea sueño? Envejezco, y quizá sea sueño, antes que esta realidad a la que creo ser fiel, y quizá sea la indiferencia con que contemplo el sueño lo que me hace envejecer.

Con la misma idea subyacente que hemos visto en el texto de “Los ojos verdes”, o “Las tres fechas”, Breton afirma:

... parece que el espíritu, en su funcionamiento normal, se limite a obedecer sugerencias procedentes de aquella noche profunda de la que yo acabo de extraerle. Por muy bien condicionado que esté, el equilibrio del espíritu es siempre relativo. El espíritu apenas se atreve a expresarse y, caso de que lo haga, se limita a constatar que tal idea, tal mujer, le *hace efecto*. Es incapaz de expresar de qué clase de efecto se trata, lo cual únicamente sirve para darnos la medida de su subjetivismo. Aquella idea, aquella mujer, conturban al espíritu, le inclinan a no ser tan rígido, producen el efecto de aislarle durante un segundo del disolvente en que se encuentra sumergido, de depositarle en el cielo, de convertirle en el bello precipitado que puede llegar a ser, en el bello precipitado que es. Carente de esperanzas de hallar las causas de lo anterior, el espíritu recurre al azar, divinidad más oscura que cualquiera otra, a la que atribuye todos sus extravíos. ¿Y quién podrá demostrarme

o inconciente, sobre los autores del Segundo Romanticismo Español.

que la luz bajo la que se presenta esa idea que impresiona al espíritu, bajo la que advierte aquello que más ama en los ojos de aquella mujer, no sea precisamente el vínculo que le une al sueño, que le encadena a unos presupuestos básicos que, por su propia culpa, ha olvidado? ¿Y si no fuera así, de qué sería el espíritu capaz? Quisiera entregarle la llave que le permitiera penetrar en estos pasadizos.

Finalmente, nos interesa el siguiente fragmento, en el que se hace alusión a la ampliación de la realidad por medio del sueño a partir de los mismos mecanismos que venimos viendo en Gustavo Adolfo Bécquer, así como la mención de algunos románticos, claramente influyentes en el Segundo Romanticismo Español, como precursores de esta idea:

Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se puede llamar. Esto es la conquista que pretendo, en la certeza de jamás conseguirla, pero demasiado olvidadizo de la perspectiva de la muerte para privarme de anticipar un poco los goces de tal posesión.

Con mayor justicia todavía, hubiéramos podido apropiarnos del término SUPERNATURALISMO, empleado por Gérard de Nerval en la dedicatoria de *Muchachas de fuego*. Efectivamente, parece que Nerval conoció a maravilla el espíritu de nuestra doctrina, en tanto que Apollinaire conocía tan sólo la letra, todavía imperfecta, del surrealismo, y fue incapaz de dar de él una explicación teórica duradera.

[...]

Las Noches de Young son surrealistas de cabo a rabo.

[...]

La utilización de sustancias alucinógenas o atenuadoras de la razón para provocar un estado de semiconsciencia semejante al de la vigilia, anticipado por la utilización del opio o el alcohol por los segundos románticos, aparece, también, en el Manifiesto Surrealista:

Hay imágenes surrealistas que son como aquellas imágenes producidas por el opio que el hombre no evoca, sino que «se le ofrecen espontáneamente despóticamente, sin que las pueda apartar de sí, por cuanto la voluntad ha perdido su fuerza, y ha dejado de gobernar las facultades»

[...]

Naturalmente, faltaría saber si las imágenes, en general, han sido alguna vez «evocadas» (Breton, 1924).

La búsqueda de realidades ocultas más allá de los que lo sentidos perciben, la ampliación del mundo real por medio de lo onírico y lo inconsciente, son preocupaciones que han venido repitiéndose desde finales del siglo XIX y han llegado a su culminación en los años 20 del siglo XX con las teorías del psicoanálisis, que llegan hasta hoy. Con frecuencia, las connotaciones que otorgamos al surrealismo, provocador y sensual, en muchas ocasiones, se alejan radicalmente de las connotaciones que acompañan a los autores mal considerados



“de color rosa” de la segunda mitad del siglo XIX, de lo que hemos llamado Segundo Romanticismo. A lo largo de este artículo, hemos intentado probar, sin embargo, que el germen de la ampliación del mundo referencial, la indagación en el mundo de los onírico y su plasmación en la literatura, no comienza con el Simbolismo, como dice Félix Bello, sino en los autores románticos; en la filosofía alemana y los poetas lakistas británicos, pero también en ese grupo de autores españoles que revolucionan la literatura alrededor de los años 50 del S. XIX, con Gustavo Adolfo Bécquer a la cabeza. El mundo de los sueños dará cabida a los conocimientos intuitivos y a la imaginación, prescindiendo de los mecanismos racionales de la Ilustración; se acercará a las Ideas platónicas, y será, en cierto modo, el responsable del desengaño romántico, al comprobar la inconsistencia de la proyección terrenal de estos ideales que el alma de los románticos ha conocido en sueños y no puede alcanzar en la realidad.

Con la salvedad de ciertas diferencias de connotación o resultado del natural proceso evolutivo interno de cualquier movimiento, podemos decir que, una vez más, el Romanticismo se sitúa en los orígenes de la literatura moderna.

BIBLIOGRAFÍA

- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2004): *Obras Completas*, ed. y notas de J. Estruch Tobella, Madrid, Cátedra.
- BELLO VÁZQUEZ, Félix (2005): *Gustavo Adolfo Bécquer: precursor del simbolismo en España*, Félix Bello Vázquez, Espiral Hispanoamericana, Madrid, 2005.
- BERENQUER CARISOMO, Arturo (1974): *La prosa de Bécquer*, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla.
- BRETÓN, André (1924): *Primer Manifiesto Surrealista*. <http://www.analitica.com/va/arte/portafolio/2006001.asp>, consultado el 14 de marzo de 2008.
- GUILLÉN, Jorge (1943): *La poética de Bécquer*, Hispanic Institute in the United States, N.Y.
- (1962): “Lenguaje insuficiente: Bécquer o lo inefable soñado”, en *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*, Madrid, Revista de Occidente; 1962; pp.142-182, 264-265; recogido también en RUSSEL P. SEBOLD, (1982): *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Taurus, El escritor y la crítica, pp. 191- 210.
- HAUSER, Arnold (1965): “A Flight from Reality”. *Romanticism: Problems of Definition, Explanation and Evaluation*, Ed. John B Halsted, Boston, Heath.
- KIRKPATRICK, Susan (1989): *Las Románticas. Women and writers and subjectivity in Spain, 1835-1850*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.

VAMOS AL SUR QUE ES EL NORTE: LA NARRATIVIZACIÓN DE LA FRONTERA EN *LA MARA* DE RAFAEL RAMÍREZ HEREDIA

Kenia Aubry
Universidad Autónoma de Campeche, México

Palabras clave: Frontera, Tráfico, Corrupción, Inmigrantes, Miseria.

1.- Preliminares

No sabemos quién nos ha engatusado, si la editorial o el autor. *La Mara* (2004) de Rafael Ramírez Heredia (1942-2006) no tematiza, precisamente, sobre ese grupo originado en las marginalidades de El Salvador y extendido después hacia Guatemala y el sur de México, aunque el título, que debiera cumplir una función paratextual, indica lo contrario. Posiblemente por estrategia publicitaria –y suponemos con el consentimiento del autor–, Alfaguara ha cargado el simulado peso de la historia en el título y lo refuerza con la ilustración del marero en la portada. Pero, la novela del escritor mexicano tematiza sobre el fenómeno migratorio, hoy, puesto de nuevo en la mesa de los debates. A diferencia de las soluciones que en el mundo real se intenta poner a la inmigración, en el relato de Ramírez Heredia se asume como el destino de los hombres y de los pueblos. Pues bien, nos ha gustado la «estafa» mercantilista, porque aunque el motor de la fábula no se halla en la Mara Salvatrucha, el texto se involucra –y nos involucra– en la *realidad* de los transgresores de la frontera.¹¹

Desde la mirada de América Latina, hace poco más de una década, la nueva forma

¹¹ La realidad siempre ha convivido con la literatura, y sin embargo continúan sus problemas de credibilidad (volcamos nuestro pensamiento sobre la novela). I. Lotman escribió hace algunos años, en la *Estructura del texto artístico*, que el arte no es ninguna florecita bonita, sino otra forma de pensar, otro sistema de modelación del mundo. G. Vattimo, próximo a nuestro tiempo, retomó, en *El fin de la modernidad*, lo dicho por el semiótico, idea que nosotros abreviamos: el arte no es más un ornamento, sino tiene función de fundamento y constitución de las líneas que definen un mundo histórico. Pues bien, hoy, la credibilidad y legitimidad del discurso literario no ha terminado de solidificar. Mas (evocamos las palabras de Kundera), la carrera de relevos que es la historia del arte no detiene la marcha: la novela ha trastocado sus formas de fabular el mundo real y con empeño se aproxima a la realidad cada vez más.



narrativa se encabalga sobre la realidad, o quizá, es la realidad la que se encabalga sobre la narración. Parece que el hartazgo de la credibilidad literaria y el *exceso de realidad* –del que habla Annie Le Brun en el libro del mismo nombre–, obliga a los creadores –sin proponérselo– a ficcionalizar partiendo de hechos factuales, o bien, situaciones sociales que interactúan dentro del contexto sociocultural. Se tematiza sobre la violencia urbana, la guerrilla, la opresión social, el oprobio del poder, la violación a los derechos humanos, el narcotráfico o las contrariedades de la frontera, por ejemplo. El resultado de esa fórmula narrativa es un estrecho margen entre lo que se lee y lo que se vive en la cotidianidad.

Por eso, expresamos sin temor que el mundo de la novela latinoamericana de ahora, ya no pretende borrar el mundo torturante de afuera, o acaso desde sus orígenes el discurso novelado nunca tuvo esa pretensión. Su espesura apela a la constante interacción con su contexto para redescubrir e interpretar las diversas circunstancias del mundo. El epígrafe de Ortega y Gasset que enmarca *La Mara* de Ramírez Heredia dice: “Sorprenderse, extrañarse es comenzar a comprender”. Como pocas veces, el autor liminar en el acto perlocutivo del lenguaje, no limita su misión de dirigir al lector hacia una línea de interpretación del propio texto. La frase de Ortega parece hablarle al lector modelo y, en sutil advertencia de la dureza de la historia, lo convida desde el preludio a la reflexión de ese mundo narrativo que se abre a su paso. Así pues, el epígrafe delinea que nuestra *praxis* estética no puede o no debe quedar en el puro placer estético, porque la literatura (el arte en general) es otra posibilidad de interpretar la enrevesada realidad (en este caso la de América Latina).

2.- Vamos al sur que es el norte: la carnavalesca frontera

En el auge de la modernidad latinoamericana del siglo XX, el concepto ciudad tomó otro cariz: símbolo de una vida mejor, de “lugar mágico donde se pueden cumplir los deseos y las expectativas del ser humano” (Kapuściński, 2004: 122). Esa idea citadina y el aumento de la opresión y la miseria impulsaron la desbandada del campo a la ciudad. Pronto no bastó el entorno urbano, hubo que cambiar de país. El *sueño americano* fue –y aún lo es– la obsesión de los mexicanos, primero para los del norte y el centro, luego el contagio se extendió hacia el sur hasta llegar a Centroamérica. Sobre tal circunstancia, *La Mara* crea su propia historia: las malandanzas de los indocumentados centroamericanos que atraviesan el Suchiate –río divisorio entre la línea de Guatemala y el sur de México– y las peripecias de la carnavalesca frontera. Con esos dos ejes narrativos, se conforma un mosaico de la degradación humana, de la impunidad y las manipulaciones del poder.

La frontera norte, colindante con Estados Unidos, ha sido muy narrada y filmada,

en comparación con la otra frontera. Ramírez Heredia tiene el mérito de ser uno de los primeros escritores en ficcionar la caleidoscópica realidad de la línea divisoria de México con Guatemala, cuya problemática se ha tratado de soslayar por años. Mas el aumento de los clandestinos centroamericanos que atraviesan la raya, los negocios turbios y los desmanes de las maras son ya inocultables. Así, la realidad fronteriza trastocada en ficción, que siempre añade algo al mundo, es carnavalesca por lo variopinto de su periferia e igual de caliente que la del norte, por sus personajes violentos y crueles. *La Mara* es una fábula cruda y, de principio a fin, desesperanzadora, como es el destino de los ilegales que cruzan la línea divisoria para buscar otra, la grande, la que merece la pena por sus dólares.

No hay cercos ni alambradas, ni río ni mar, ni desierto que impida a los indocumentados ficticios abandonar su realidad. Dos son las razones que los mantienen en actitud perseverante: la pobreza y el hartazgo. Ambas circunstancias convergen en un mismo punto: sueñan que un futuro mejor es posible, pero, casi siempre, esa ensoñación se reduce a la riqueza material. Los indos de *La Mara*, así los llaman peyorativamente los agentes migratorios textuales, no tienen hondas diferencias con los reales ni en circunstancias ni en intereses.

La novela del mexicano destaca la terquedad de los clandestinos por cruzar la línea fronteriza: ese golpe de suerte necesario para traspasar las garitas migratorias que pocos alcanzan en la primera oportunidad; los deportados, en su desesperación por abandonar su patria, lo intentan una y otra vez. Sorprende su obcecación, porque saben de sobra los posibles infortunios, pues la periferia del sur de México, como todas, tiene sus particularidades: por el Suchiate textual se cruzan oscuros envoltorios camuflados en ramos de flores, se cubren las armas enredadas entre las verduras y jovencitos de apariencia tímida cargan con los paquetitos de cocaína “que tanto cala en la ambición de la gente” (Ramírez Heredia, 2004: 168). Aunque la nota especial de la frontera sur, la pone el grupo de mareros o tatuados con su carnavalesca y aterradora apariencia: asuelan la raya con robos, asesinatos a sangre fría, torturas en las que castran a los hombres o mutilan y violan bestialmente a las mujeres.

Mas todo eso no basta para arrancar a los inmigrantes su deseo de alcanzar el norte, tampoco les basta saber que cientos de ellos, en la carrera para alcanzar al convoy, han caído bajo las ruedas y los que no han perecido, han perdido la pierna o “han visto desaparecer su brazo en la tarascada del ferrocarril” (Ramírez Heredia, 2004: 168). Añorve, el balsero, y después patriarca de la Ermita del Carrizal, adjetiva a los indocumentados de “ilusos” y “tontos”, silencioso, como Caronte, los cruza al otro lado del Suchiate, pero contrario al personaje mitológico, conduce a los indos a buscar diversos destinos, travesía que, breve o larga, según acompañe la suerte, puede terminar en el mundo de los muertos. El balsero,



semantizado en la miseria con sus viandantes, quisiera advertirles que no se atrevan a subir en los vehículos de los polleros, donde el calor “arrasa con el aire en los espacios tan castigados por los cuerpos uno sobre otro” (Ramírez Heredia, 2004: 168). Quisiera gritarles “que nunca se dejen llevar a pie por los senderos de la madreselva que no tiene hijos y se los cobra a los que sin malicia se meten en sus dominios” (Ramírez Heredia, 2004: 168).

Pero Añorve, que presta su mirada al enunciador omnisciente, aparta de sí la persuasión para los clandestinos, porque entiende que su voz será inútil “hasta que los migrantes aprendan el dolor en su propia carne” (Ramírez Heredia, 2004: 170). Las palabras del viejo balseiro remiten al *aprender del padecer* gadameriano que en *La Mara* no se cumplen, porque es más fuerte “el sabor a podrido terco en los dientes” (Ramírez Heredia, 2004: 169) que deja el hartazgo de la miseria.²² Por eso, el Suchiate textual (y el extratextual) es “un trájín que desconoce festividades, días de guardar y reuniones funerarias” (Ramírez Heredia, 2004: 165); a la orilla del río no hay nadie que no espere: guatemaltecos, hondureños, nicaragüenses, panameños o salvadoreños, a pesar de la incertidumbre los centroamericanos miran hacia el norte. Sin aspavientos posmodernos, para ellos el sur es siempre el norte y la palabra frontera es “igual que si fuera la aparición de un santo” (Ramírez Heredia, 2004: 55). Frontera es la conjura de la pobreza, el ansiado *sueño americano* y transgredirla es una necesidad.

El protagonista del relato es un colectivo. Los guatemaltecos Dimas Berrón y Rosa del Llano son la fotografía de la realidad (de equis punto cardinal de equis continente); son la voz de los ilegales y sus circunstancias. Cosme Agundiz, alias Calatrava, encargado del autobús que transporta a los indocumentados que salen de El Palmito (la garita migratoria mexicana) los retrata: “Todos los indos son iguales. Hacen lo mismo. Nunca dicen lo que piensan” (Ramírez Heredia, 2004: 142). Agrega que son diferentes en cada viaje, y sin embargo, parece “un grupo repetido en una película igualita. Las mismas actitudes. La mirada hacia el suelo. El olor tan rancio. Las ropas grises” (Ramírez Heredia, 2004: 142). Dimas Berrón, agricultor, fue repatriado a Guatemala la primera vez que intentó cruzar, pero ni los golpes del marero Marvis en plena migra mexicana, ni las súplicas de su mujer lo hicieron desistir.

Rosa del Llano, poco convencida de abandonar la frontera, odia Tecún Umán –pueblo de Guatemala que hace frontera con México– porque ahí, común en las líneas fronterizas

²² Para H. G. Gadamer la consecuencia de estar en el mundo es *aprender del padecer*: la verdadera experiencia es inherente al dolor, inseparable del sufrimiento. «Esta fórmula [...] significa que nos hacemos sabios a través del daño y que sólo en el engaño y en la decepción llegamos a conocer más adecuadamente las cosas [...] Lo que el hombre aprenderá por el dolor no es esto o aquello, sino la percepción de los límites del ser del hombre, la comprensión de que las barreras que nos separan de lo divino no se pueden superar». (1977: 432, 433).

donde la mayoría está de paso, nadie conoce el respeto y “se huele la podridéz [...] la gente no mira a la cara, andan como gavilanes huidizos” (Ramírez Heredia, 2004: 232). Está claro, la pareja Berrón del Llano tiene puntos de vista opuestos en eso de migrar al norte: Dimas es la representación de los que creen en el espejismo de Estados Unidos, se ha dejado engatusar por lo que cuentan los *otros*: que “trabajando duro muy pronto se podrán llevar a los hijos que no deben crecer con esas aperturas del hambre y los muertos de las guerras” (Ramírez Heredia, 2004: 238); pero, Dimas, también es la representación de la memoria histórica.³³ Rosa, en cambio, está temerosa de abandonar la tierra y a los hijos, para ella basta la idea de “el campito algo da [para vivir el día al día]” (Ramírez Heredia, 2004: 233).

Decíamos que el papel de la memoria histórica se evidencia en Dimas, harto de la miseria y con profunda necesidad de olvidar el violento pasado. El personaje escuetamente refiere a “los muertos de las guerras” (Ramírez Heredia, 2004: 238), pero nosotros (en recordación a Todorov) no subestimamos el papel de la memoria en la creación artística, “el arte [...] olvidadizo con el pasado no conseguiría hacerse comprender” (Todorov, 2000: 22). Es así que los muertos de las guerras al que alude Dimas, refiere a los casi doscientos mil asesinados más los desaparecidos en los treinta y seis años de guerra civil (1960-1996) en Guatemala; luego, los muertos de los años de la violencia social y la desesperación desatada por la pobreza extrema. Por eso en Dimas tiene lugar, desde la intuición, lo que Todorov llama *memoria ejemplar*: ha controlado el dolor causado por el recuerdo y atendido al sentido liberador para convertir el pasado “en principio de acción para el presente” (Todorov, 2000: 31).

Rosa no precisamente es metáfora de la mujer del campo, temerosa e indecisa, sino encarna la actitud que aflora en la miseria: esa que aplasta y echa para atrás. En oposición a Dimas, se arraiga en ella la *memoria literal*, en la idea de que el campo algo da para vivir. Prefiere preservar el pasado en su literalidad, en el conformismo y eso (volvemos a citar a Todorov) “desemboca a fin de cuentas en el sometimiento del presente al pasado” (Todorov,

³³ Nosotras atendemos a la memoria histórica desde la teorización de T. Todorov y nos atrevemos a resumir las ideas que en torno a ella explica en *Los abusos de la memoria*. La memoria histórica va más allá de esa reunión de acontecimientos pretéritos, es la interacción entre la supresión y la conservación, pues el restablecimiento integral del pasado es algo imposible; «la memoria [...] es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados» (Todorov, 2000: 16). Mas lo trascendente de la definición de memoria histórica es, por una parte, distinguir entre la *recuperación* del pasado y su *utilización* subsiguiente; su *praxis* puede ser, de hecho ha sido así en los regímenes totalitarios, de un uso engañoso, justificado en la necesidad de recordar. Por otro, aunque todos tienen derecho a recuperar su pasado, «no hay razón para erigir un culto a la memoria por la memoria; sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril. Una vez restablecido el pasado, la pregunta debe ser: ¿para qué puede servir, y con qué fin?» ((Todorov, 2000: 33). El culto a la memoria, contrario a lo que podría pensarse, no siempre sirve a la justicia ni es propiamente favorable a la propia memoria del individuo.



2000: 32). El envés de Dimas y Rosa son la pareja formada por los hondureños Yacueline y Tirso. El matrimonio vive en Tegucigalpa, pero, así lo destaca la intencionalidad de la novela, el contexto urbano, por lo menos en América Latina, no es garantía de nada, la pobreza persigue al campo y a la ciudad. La capital de Honduras la definió Kapuściński en una frase: “en Tegucigalpa no hay en qué pensar” (Kapuściński, 2004: 122).

Yacueline, con el estigma de la ignorancia en la escritura del nombre, se identifica con Dimas, en ambos pervive la memoria ejemplar: prefiere cualquier cosa antes de regresar a Tegucigalpa “donde no puede lavar una ropa más” (Ramírez Heredia, 2004: 337), ni esperar que a su esposo le gane la desesperación “y se quiera ir solo porque ya no aguanta vivir en la casa donde apenas caben los cinco contando a los tres hijos” (Ramírez Heredia, 2004: 337). Su constante rasquiña, que ella justifica en calor, es forma de evidenciar la angustia de “no comer a veces dos días a la semana o esperar que los mate algún soldado rabioso o se queden tumbados con los ojos pelones y los cipotes tragando desperdicios” (Ramírez Heredia, 2004: 337). Ella sabe que su esposo va pensando que “es mejor el hambre que la aventura tan terrible”. Si Tirso se sobrepone a las circunstancias se debe a los llantos de los niños y al fastidio por los reclamos y amenazas de su mujer:

—O nos vamos a ganar algo pa comer, por lo menos pa comer, ya no pa otra cosa, o me tiro a la carretera a ver si no te corroen los remordimientos, ¿no te entra en la sesera que no hay humano que pueda vivir sin alimento? (Ramírez Heredia, 2004: 337).

Dimas y Rosa encarnan el saldo de la guerra civil guatemalteca; Tirso y Yacueline el de la dictadura militar hondureña (1965-1974). Ambas parejas representan la pobreza extrema recrudecida por las actuales políticas neoliberales. Son la muestra de esos ciudadanos cuyo presente les impide creer en un futuro promisorio; son los que emigran porque la violencia golpea en el campo y en las ciudades con asaltos a comercios, talleres y autobuses. Véase Relea (2007: 10). Los dos matrimonios son metáforas de los migrantes extratextuales que han abandonado –y abandonan– su nación, porque ni todos los lemas de campaña mitigan la hambruna. Por ejemplo, *Tu esperanza es mi compromiso*, lema de campaña de Álvaro Colom, electo presidente en 2007, tomado como referente para los pueblos centroamericanos, “es poco menos que indescifrable para muchos” (Relea, 2007: 10).

El momento de abandonar la sórdida periferia llega para las parejas. Al viaje iniciático se suma Epaminondas, salvadoreño que huye por las mismas circunstancias argumentadas por Dimas y Yacueline. Han contactado con la principal pollera de Tecún Uman, doña Lita, siempre en contubernio con los agentes migratorios para emprender los inhumanos recorridos. Primero por carretera, luego a pie por una ladera y con las manos estrechadas para no perder el paso. Atravesaron el río y llegaron a territorio mexicano. Ahí un nuevo

guía los internó “otra vez en medio de la arboleda y las matas y ramas y los troncos [...] hasta llegar a otro de terracería donde una camioneta pick up se encontraba a la orilla con un hombre al volante” (Ramírez Heredia, 2004: 340). El Calatrava, chófer de la garita migratoria, les echó una lona encima que los metió a una doble noche y les impidió ver los rumbos de la travesía; el vehículo se echó a andar y comenzaron los brincos contra el piso de fierro,

que no se amansaron por más que entre el cuerpo de los cinco y el piso de la camioneta estaban tendidas unas delgadas colchonetas, sino que fueron creciendo en su dolor, machacando con insistencia [...] que se cuele con una furia sorda hasta dormirse las piernas, clavarse en los pulmones, hacerse piquetes de acero, repercutirse en la nuca sin clemencia por el llanto de Rosa y los quejidos de Yacueline y los ayes carajientos de Epaminondas, por las puteadas dolidas de Tirso y los aguántense mamicas de Dimas [...] y los quejidos suben de tono, rebasan la cordura, vencen la timidez de ser escuchados (Ramírez Heredia, 2004: 341).

El clandestinaje ofrece esos recorridos terroríficos que los personajes de Ramírez Heredia han experimentado. Mas el tema de la pobreza –inherente al problema del hambre– justifican la huída aún con los riesgos más funestos, pues cuando sólo queda un destino cuya única salida es la fatalidad, cuando ya no hay nada que perder, como en el caso de nuestros personajes de ficción, en representación de los reales, es preferible arriesgarlo todo.

Los inmigrantes han resistido la tortuosa travesía. Caminan por Arriaga temblorosos, “olorosos a mierda, con el pánico en la cara, el dolor en las tripas, lejos del Suchiate” (Ramírez Heredia, 2004: 344). Los Berrón pernoctan en ese pueblo, los otros, en su desesperación, no dan tregua a sus destinos. En la habitación Rosa, que no piensa como campesina, observa del deprimente espacio, “de paredes sucias [...] de calor aplastante y las cucarachas escondiéndose bajo un mueble de madera” (Ramírez Heredia, 2004: 346), se “da cuenta de que la habitación es igual a la del Guadiana en Tecún Umán [donde aguardaban el momento de abandonar Guatemala] y la noche ya, y el calor aún, no se han movido al igual que ellos” (Ramírez Heredia, 2004: 346).

Esa comparación entre una habitación y otra, sintetiza y reduplica la realidad de Guatemala en la de México o como si ambas fueran espejo una de la otra. Ahora, Dimas y Rosa para cambiar de realidad tendrán que sortear otra frontera, la del norte; no sabremos si llegarán a ella, si lograrán otro golpe de suerte para evadir el puesto migratorio y alcanzar los Estados Unidos, o si acaso serán como los que describe Calatrava, de los que “se quedan a ganar lana o a andar de vagos en la frontera” (Ramírez Heredia, 2004: 346). Calatrava tiene razón, en el entorno de la periferia sólo hay tres posibilidades: o se alcanza el *sueño americano* –que tampoco garantiza mejorar las condiciones de vida–, o se engrosa la legión de indigentes que habitan la frontera o se pierden los cuerpos en el anonimato del desierto



o sumergidos en el Río Grande.

3.- La insistente guaracha, las rayas del televisor y el río tachonado de balsas

La Mara no defiende a nadie. La nueva tendencia narrativa de la última década del siglo XX y la de inicios del que vivimos, se ha despojado de la conmiseración para sus seres ficticios, y el narrador de *La virgen de los sicarios* lo resume en una frase: “no hay inocentes, todos son culpables” (Vallejo, 2006: 105). Ramírez Heredia analiza y valora la frontera sur, pero no juzga, ni omite ni aumenta; sus personajes asumen sin dramatismo el destino de sus vidas; igual que el Suchiate o Satanachia, se mueven al ritmo de la itinerante frontera donde todo tiene provecho económico para unos cuantos: para los que trafican con drogas y armas, para los que venden mujeres o extorsionan a los desesperados por alcanzar el norte ahí en la periferia de Estados Unidos.

Las condiciones de miseria de los indocumentados de tinta y papel es el saldo de las dictaduras, de las guerras civiles y las políticas neoliberales. Pero es el tiovivo de la corrupción y la impunidad lo que propicia el omnipresente poder; los funcionarios del gobierno, los agentes migratorios, los polleros, las prostitutas, las maras, los clandestinos, un vidente de sexo indefinido, el balsero o patriarca, todos se mueven por intereses personales e ineludiblemente el marasmo de la corrupción termina devorándolos. Por eso, en el universo narrativo de *La Mara* aplica la frase de Vallejo: *no hay inocentes, todos son culpables*.

La profunda zozobra es la valoración que emerge de las líneas de *La Mara*. Hay narradores-personajes que dejan la impronta de sus páginas por su evidente desencanto, recordamos por ejemplo *Reivindicación del Conde don Julian* de Juan Goytisolo y *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo. Ambos coinciden en plantear el desasosiego a través de un narrador que, en primera persona o desde un yo desdoblado en el caso de Goytisolo, desata su furia contra todo y contra todos. En cambio, Ramírez Heredia modaliza para *La Mara* una voz de omnisciencia neutral que, diferente al emisor de Goytisolo y Vallejo, no cuestiona con sus puntos de vista, sino que la honda desesperanza es el resultado de los acontecimientos que la vida de la frontera y sus fluctuantes personajes ofrecen.

Por esa razón, el enunciador del escritor mexicano no se aleja de la tercera persona, es decir, la voz omnisciente no necesita enjuiciar, valorar, amonestar y advertir al lector porque los propios seres de ficción se encargan de ello. Pensemos en el *hacer* de Calatrava y en sus discursos: desde el indirecto libre se burla y manifiesta su envidia por el Burrón –ambos trabajadores de la caseta migratoria– o su odio por las prostitutas; Julio Sarabia, el

Moro, maldiciendo, desde el mismo monólogo narrado, a los gringos que trabajan con él en El Palmito; Sabina Rivas, la prostituta, y Rosa del Llano descargando, también desde el indirecto libre, su desprecio por los mexicanos.

El cúmulo de desesperanza con el que Ramírez Heredia llena sus páginas, desemboca en un sin salida para la realidad de la periferia. De ahí que el campo semántico de la novela transite en la decadencia: lo pútrido, lo desvencijado, lo maltrecho. Los ojos de Rosa del Llano, en su periplo a la frontera norte, evalúan la realidad mexicana y la guatemalteca, no encuentra diferencia entre una y otra, ambas están en igualdad de condiciones de pobreza. La mirada de la prostituta Selene Artigas, –o Lizbeth o la Panameña–, complementan la perspectiva de Rosa: no oculta su desengaño cuando traspasa la raya de Guatemala y percibe que las condiciones de miseria en las dos partes son prácticamente las mismas. Desde la conciencia de Lizbeth oteamos a los perros de cola gacha que pululan por la línea divisoria, perros enfermos como la vida misma en ambos lados del río Suchiate. Aunque el personaje que mejor encarna la decadencia y lo irresoluto es Nicolás Fuentes, excónsul de México en Tecún Umán. Personaje con el que Ramírez Heredia –citamos a Flaubert– *llega al alma de las cosas*.

Tras diez años de servir al sistema mexicano, don Nico ha sido objeto de la propia corrupción e impunidad. Ha sido victimario y víctima a la vez: victimario porque se favorecía con la plata de los pasaportes falsos o se cobraba el favor con el cuerpo de las niñas para las que Lita solicitaba la documentación. Víctima porque el propio sistema al que pertenecía lo usa de chivo expiatorio por la matanza de Carrizal, donde había nacido una especie de congregación religiosa dirigida por Añorve –el ex-balsero, llegado ese momento de la narración– y un obstáculo para las maniobras de tráfico en la frontera. El olor pútrido de afuera se cuele hasta la maltrecha casa del personaje, atraídas por el hedor deambulan cucarachas y alacranes que semantizan, a través de Nico y por los sucesos de Nico, con el envilecido sistema político. El ex cónsul desde su hamaca, abatido por el calor y la enfermedad, no deja de mirar un televisor estropeado, cuyas imágenes son las constantes rayas en las que se refleja su estéril realidad: una vida sin perspectivas, igual que la problemática periferia.

A la metáfora de las rayas se suma la letra de la única guaracha que el excónsul escucha sin parar: “*Nicolasa, dime dime qué te pasa*” (Ramírez Heredia, 2004: 18). La insistente pregunta de la canción refleja el estado de ánimo del personaje y es también la frase que, de modo implícito, pervive en la vida de la periferia donde la miseria, la opresión, la corrupción y la impunidad no tienen, lo mismo que el sintagma melódico, una respuesta. Las rayas del televisor y la repetitiva guaracha penetran en el hastío del mundo narrado y advierten de



la inmutable vida de la periferia, condenada, según se desprende de la *verdad* del texto, al oprobio del omnipresente poder y, por ello mismo, a la vileza y a la miserabilidad de sus habitantes.

La visión heraclitana “el río que pasa y pasa [...] no regresa, todo es padelante, pallá arriba” (Ramírez Heredia, 2004: 32) es una metáfora que piensa la vida de las fronteras, un proceso imparabile desde antes y de ahora, en México y en el mundo. Si hoy las fronteras hierven más, es consecuencia de la reincidente Historia con su tema de la eterna lucha por el poder –que en América Latina se ha vuelto omnipresente–, ejercido cada vez más con mayor descaro y sin pudor. Si a eso añadimos la subalternidad económica de buena parte de las naciones y las políticas neoliberales, no extraña el resultado de la escandalosa desigualdad social que obliga a transgredir la frontera.

Con semejante dinámica, Latinoamérica está condenada al sin porvenir como las rayas del televisor de Nico, y presenciando en la torturante e interminable letra de la guaracha, el pasado convertido en pesadilla del eterno retorno. Como la Antígona de María Zambrano, seguiremos encerrados, sepultados en la cárcel de la fatalidad histórica, porque “la conciencia social, el sentimiento de vejación y la voluntad de lucha nacen en el ser humano sólo a partir de un cierto nivel de existencia [...] y la miseria [la ignorancia] no genera, sino mata la conciencia” (Kapuściński, 2004: 158, 159).

Entonces, el río en el relato es el símbolo de las historias que no cesan –las humanas y la de la humanidad. La migración, la corrupción y la impunidad textual y la extratextual continúan su marcha y no sabemos en qué desembocará tanto cóctel de culturas en esos países ocupados por migrantes. Creemos con Cortázar que “uno de los caminos positivos de la humanidad es el mestizaje, cuanto más grande se haga, cuando la fusión de razas sea mayor, más podremos eliminar los chauvinismos, los patriotismos, los nacionalismos de frontera absurdos e insensatos” (Cortázar, 2004: s.p.). Mas el ser humano siempre complejo, extraño e impredecible nos mantiene expectantes por varias razones: los que emigran sin encontrar la ansiada buena fortuna y siguen igual de miserables como llegaron, son alcanzados por la frustración que “siempre busca su ‘tubo de escape’ en la agresión” (Kapuściński, 2004: 112). Los que logran sobreponerse a la miseria suelen malograr su libertad, la desperdician en la vaciedad, en la banalización de creer que la libertad se mide en la posibilidad de comprar un teléfono móvil o elegir entre varias marcas de televisores. Luego están los ciudadanos de naciones receptoras de indocumentados que, las más de las veces, no tienen voluntad para la integración y la fusión cultural, las manifestaciones de racismo hablan por ello. La vida de las fronteras es enrevesada. *La Mara* reescribe la realidad de la frontera sur de México desde su belleza vacía.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE ROJAS, Carlos Antonio (2005): *Para comprender el mundo actual*. Rosario, Argentina, Prohistoria Ediciones.
- KAPUSCINSKI, Ryszard (2004): *El mundo de hoy*, Agata Orzeszek (tr.), Barcelona, Anagrama.
- KUNDERA, Milan (2005): *El telón. Ensayo en siete partes*, Beatriz de Moura (tr.), Barcelona, Tusquets Editores.
- LE BRUN, Annie (2004): *Del exceso de realidad*, Fabienne Bradu (tr.), México, Fondo de Cultura Económica.
- LOTMAN, Iuri (1988): *Estructura del texto artístico*, Victoriano Imbert (tr.), Madrid, Ediciones ISTMO.
- GADAMER, Hans-Georg (1977): *Verdad y método*, Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito (trs.), Salamanca, Ediciones Sígueme.
- RAMÍREZ HEREDIA, Rafael (2004): *La Mara*, Madrid, Alfaguara.
- RELEA, Francesc (2007): “Mano dura, cabeza y corazón”, en *El País*, 8 de septiembre, 2007, p. 10.
- SOLER SERRANO, Joaquín, presentador y entrevistador (2004): *Julio Cortázar-A fondo*, Madrid, Trasluz.
- TODOROV, Tzvetan (2000): *Los abusos de la memoria*, Miguel Salazar (tr.), Barcelona, Paidós.
- VALLEJO, Fernando (2006): *La virgen de los sicarios*, Madrid, Alfaguara.
- VATTIMO, Gianni (2000): *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Alberto L. Bixio (tr.), Barcelona, Gedisa.
- ZAMBRANO, María (1986): “La tumba de Antígona”, en *Senderos*, Barcelona, Ánthropos.



“EL REALISMO TRÁGICO” EN LA ESCRITURA DE GUILLERMO ARRIAGA

Agata Barszazewska
Universidad de Valencia

Palabras clave: literatura mexicana, realismo, ciudad, alienación, lector

Confiesa Guillermo Arriaga que su obra viene de la vida misma. Sin duda alguna, forma una vuelta al realismo, un realismo que busca un impacto fuerte en el lector. En el marco de las conferencias de PEN Club en Nueva York en el año 2007, se designó esta tendencia literaria de una manera significativa: “el realismo crudo” (*El Universal*, 29 de abril de 2007). El mismo autor recurre a la expresión: “realismo trágico” para ponerla en contraste con el realismo mágico. En, efecto, las historias de Arriaga de ninguna forma cuentan lo “real maravilloso” latinoamericano. Más bien, todo lo contrario: bajo la forma de una crónica de las pasiones y dolores humanos, dan testimonio de la quebrantada sensibilidad de los sujetos contemporáneos.

En el panorama dinámico y dual de su escritura se condensan unos puntos constantes: el tema del amor y del dolor, el de la vida y de la muerte, el del azar y la fatalidad. La vida humana se estructura como unidad del destino en la tensión entre lo impredecible y la responsabilidad. Vivimos en las sociedades de “alto riesgo” y sin embargo, paradójicamente, como lo señala Ulrich Beck, silenciamos lo imprevisto, construimos la ilusión del pleno control de la realidad. El azar es un reto para la racionalidad occidental, es un impulso perjudicial y destructor desde la lógica de la eficacia y del orden. Arriaga evidencia en cuánto grado nuestras actuaciones permanecen abiertas a los acontecimientos azarosos. En su obra, interroga incesantemente cómo nos enfrentamos al azar y cómo superamos el destino.

Su visión del mundo queda impregnada por el hecho de vivir en una de las ciudades más grandes del planeta, Ciudad de México. Sus historias urbanas laten con el excitante

ritmo de la vida en la metrópoli; sus protagonistas viven la velocidad vertiginosa y el caos de la ciudad enorme. En el Distrito Federal todo parece intensificado: las infinitas olas del tráfico, la cantidad desmedida de los transeúntes, el ruido continuo, los olores insistentes, el mosaico de colores, el aire pesado y asfixiante, la velocidad acelerada. Los habitantes medio sofocados se mueven por ese laberinto como se pasea al borde del abismo. Tal como el entorno, los sentimientos también van potenciados al extremo. La gravedad en Ciudad de México parece ser más grande que en otros lugares de la tierra y sus habitantes tienen que luchar continuamente para no terminar ahogados por el peso de la realidad. El Distrito Federal es, para evocar las palabras del director de *Amores Perros*, Alejandro González Iñárritu, “un experimento antropológico”. Dice Iñárritu:

Soy sólo uno de los veintitún millones de habitantes de la ciudad más grande y más poblada del mundo. En el pasado, nadie hubiera podido vivir (o, mejor dicho, sobrevivir) en una ciudad con semejantes índices de contaminación ambiental, violencia y corrupción; sin embargo, por increíble y paradójico que parezca, se trata de una ciudad bella y fascinante, precisamente lo que *Amores Perros* es para mí: un producto de esta contradicción, una breve reflexión sobre el mosaico barroco y complejo que es Ciudad de México.

La mirada de Arriaga excluye la perspectiva exótica y folclórica. Es una visión del laberinto urbano desde dentro, desde las entrañas tenebrosas de ese artefacto tan desconcertante y seductor al mismo tiempo. Su propósito es representar en la escritura la crudeza de la realidad urbana sin clichés turísticos ni color local: “Yo quiero una Ciudad de México donde no salga el Ángel ni el Zócalo... y que sea chilanga”. (*El Universal*, 20 de diciembre de 2005). Para lograr autenticidad, no construye la escenografía con los accesorios representativos para el Distrito Federal ni recrea escenas callejeras típicas como el deambular de los vendedores, lo que, al parecer, sería un procedimiento más adecuado para lograr tal propósito. La falta de esos índices tangibles no hace que la ciudad se vuelva irreconocible; al contrario, permite respirar la abstracta atmósfera urbana en estado puro, desprovista de rasgos accidentales. Sin dejar de ser una ciudad concreta traspasa sus propios límites para convertirse en un espacio urbano universal.

En *El búfalo de la noche*, la escasez de los atrezos transforma el laberinto de la ciudad en un espacio medio desierto. La calle no es nada más que la vía para el tránsito anónimo, lento, monótono, infinito. Es casi imposible llegar de un lugar al otro. La vida se vuelve insoportable y la propia ciudad se convierte en una prisión de la cual no hay por dónde huir. Prevalecen los paisajes nocturnos y lluviosos. El efecto es aterrador y deprimente: en esta ciudad gigantesca parece no haber con quien relacionarse ni donde escapar del hipnótico ritmo de los vehículos.



El coche se vuelve un atributo indispensable del habitante de la ciudad. En efecto, es una extensión del hogar: aquí se conversa, riñe, come, hace el amor. A semejanza de *El búfalo de la noche*, en *Amores Perros* las calles dejan de ser lugares de encuentro y de paseos, como eran las ciudades decimonónicas. En cambio, representan territorios abiertos al azar y al conflicto, espacios amenazantes donde más seguro es sumergirse en el tráfico anónimo.

De tal manera, el espacio urbano se construye con el movimiento. El caos de la ciudad parece agravarse conforme aumenta la velocidad. Arriaga sigue los pasos de sus personajes que son incapaces de quedarse quietos, inertes. Manuel, el protagonista y narrador de *El búfalo de la noche*, queda consumado por una propulsión inexplicada del continuo avanzar, aunque fuera a tientas. Siempre está en el camino. Su atención dispersa no le permite centrarse en ninguna actividad ni en una sola mujer. Persigue las sombras de su deseo y pasión y, al mismo tiempo, huye de sí mismo. Con Tania, su novia, eligen el motel de paso como lugar para sus citas discretas, como si únicamente este espacio fuera apropiado para su amor efímero, tempestuoso, como si fuera ideal para su recíproca desconfianza. Al final de la novela, cuando Tania desaparece, Manuel se queda en el motel como uno se queda en casa y ese motel va a convertirse en su hogar, el hogar en medio del camino que solo parece ser una parada provisional en sus travesías sin rumbo.

Mientras en *El búfalo de la noche* seguimos las travesías callejeras de los personajes, en *Amores Perros* son, antes que nada, los pisos los que definen a los protagonistas: la casa pobre y humilde de Octavio, con los detalles kitsch y el altar de su madre, la casa de Daniel y su esposa, lujosa y sin embargo estéril y hostil, que refleja la progresiva muerte de su matrimonio, la nueva casa de Valeria que presenta un peligro y se convierte en la prisión, la morada miserable de El Chivo y la residencia lujosa de su hija, Maru. A pesar del contraste evidente entre las dos últimas, ambas tienen en común los portones protectores: la consistente y estética de Maru y la descascarada de El Chivo. Paul Smith anota que: “Ambas cumplen una función a la vez social y psicológica: mantener alejado el horror de la ciudad” (Smith, 2005: 63).

Por lo demás, respecto a la historia de *Amores Perros* el investigador inglés señala que los espacios de la ciudad, la calle y el hogar, se confunden continuamente (Smith, 2005: 64-65). El espacio doméstico no está separado lo suficiente de la horrible ciudad caótica. Los pobres son obviamente los más desprotegidos: la modesta casa de Octavio da directamente a la calle. No obstante, tampoco los ricos quedan a salvo; también ellos corren el peligro de ser invadidos por la brutalidad urbana. Procuran ocultarse de los pobres, de la violencia, de los asaltos, pero los traicionan estúpidamente las grandes vidrieras de los

restaurantes lujosos. Las calles son los espacios de amenaza. Tampoco la propia vivienda es un territorio seguro: el hueco en el suelo del apartamento de Valeria se abre hacia un espacio desconocido y aterrador. Esos índices producen la sensación de vulnerabilidad de todos los habitantes, sin importar su nivel social ni estatus económico. Smith denomina la Ciudad de México de *Amores Perros* “la ciudad sísmica” donde “la tierra se mueve aun debajo de los pies más elegantemente calzados” (Smith, 2005: 65).

En la perspectiva de la separación y alienación social, es el accidente que, de la manera violenta, pone en contacto a los desconocidos. Y no para establecer una comunidad nueva, que se funda sobre el sentido de la hermandad, tal como, por ejemplo, lo imaginaba de la manera humorística Julio Cortázar en *La autopista del sur*, sino para aumentar aún más las tensiones que consuman a los habitantes de la ciudad. El contacto de las personas anteriormente aisladas a menudo tiene consecuencias fatales.

El mapa urbano trazado por Arriaga es un panorama de la violencia, hostilidad y enajenación. La capital mexicana es, tal como cada gran urbe latinoamericana, una ciudad de contrariedades. En la selva de hormigón la mezcla, que se iguala al caos, es un paisaje habitual. Al mismo tiempo, el espacio urbano sufre continuamente las rupturas que se expresan como segregación y polarización social.

Los habitantes se reflejan en la Ciudad de México. Todos somos seres incongruentes, criaturas rotas, hechas con fracciones; sin embargo, es en esas urbes colosales donde las oposiciones penetran profundamente el alma humana. En esta perspectiva digna de Heráclito, Arriaga interroga cómo sobrevivir en el mundo fragmentado y esboza una estrategia de resistencia. Más que investigar las rupturas espaciales y sociales, Arriaga intenta buscar un camino para recuperar la capacidad de la comunicación entre los seres humanos.

Arriaga, el chilango fascinado por los seres contradictorios, es uno de ellos: “Yo he optado por vivir en el filo. Por eso vivo en la Ciudad de México. Me gusta asomarme a los abismos de la muerte y la oscuridad y eso me motiva a escribir” (*El Universal*, 29 de abril de 2007). La muerte es otra cara de la vida, el amor va de la mano de la violencia, el hombre es un animal. El hombre es un ser ambiguo porque oscila entre la civilización y la naturaleza, es racional y caritativo, pero, al mismo tiempo, es fieramente cruel. Según Arriaga, el último rito en el cual se refleja la condición dual humana es la cacería. La caza vincula al hombre con su naturaleza animal, une la belleza con la crueldad:

La cacería se convierte en un antídoto contra la alienación, te pone en unas circunstancias extremas de vida o muerte, crueldad, belleza, te da un sentido de pertenencia. Cuando cazas sabes que perteneces a la naturaleza y entiendes tu naturaleza humana. Entiendes que hay una parte de ti conectada a la



crueledad, al dolor, y otra a la civilización. Todo ello te permite conocer mejor quien eres y afirmar cierta independencia (*El Confidencial*, 27 de septiembre de 2006).

El espíritu de caza impregna toda su obra y todos sus personajes llevan el matiz del cazador. De allí, en sus textos aparecerán paisajes rurales, desiertos y espacios abiertos donde los personajes enfrentan su lado más animal y desconocido.

Ahora bien, la esencia humana radica en el carácter paradójico debajo del cual centellea, con todo el resplandor, la vitalidad y el ardor del espíritu. Y Arriaga, con el afán de potenciar todos los afectos y sensaciones hasta el límite, les empuja a sus personajes mediante un viraje brusco al borde del abismo existencial, en un solo momento les pone en esas situaciones límites, como solía designarlas Karl Jaspers, que de repente transfiguran toda la vida. Todas esas almas en la caída, a punto de estrellarse, van a arriesgarlo todo para encontrar una especie de paraíso.

Octavio Paz, al describir el carácter esencialmente mexicano recurre a la imagen siguiente: “Como las pirámides precortesianas que ocultan casi siempre otras, en una sola ciudad, en una sola alma se mezclan y superponen nociones y sensibilidades enemigas o distantes” (Paz, 1985:21). El poeta está convencido de que la identidad mexicana, hecha de distintas corrientes, varias historias, de las culturas excluyentes, se funda en las contradicciones. En la cosmovisión de Arriaga es aún palpable la huella de ese sentir. Por otro lado, como indica Paul Smith, la capital mexicana, la ciudad de los contrastes, parece ser un espacio perfecto para la escritura hecha de paradojas y oposiciones (Smith, 2005: 21).

Las incongruencias y desarmonías cotidianas producen relaciones turbias y conflictivas entre los seres humanos. En la falta de simetría sentimental, sumergidos en las desigualdades que impiden cualquier forma de comunicación auténtica estamos condenados a la soledad más dolorosa y radical: la de uno en la masa.

Según Paz, la soledad, “el fondo último de la condición humana” (Paz, 1985: 175), obviamente no es un sentimiento exclusivo de sus compatriotas. No obstante, el poeta concibe la soledad como componente sustancial de la mexicanidad. Al contrario, Roger Bartra sostiene que cada noción de la nacionalidad, siendo una construcción imaginaria, es un reflejo de la cultura política hegemónica la cual encuentra el apoyo en la literatura y el arte. El poder político busca, mediante el proceso de la homogeneización, reducir la variedad de unos modelos (Bartra, 1987: 21). Según el sociólogo, el ensayo de Paz forma un ejemplo más de la tentativa de generalización y aclara que la soledad no es un componente de la identidad mexicana sino de la nueva cultura urbana en general, ya que en las modernas zonas industrializadas, en las grandes metrópolis contemporáneas es

donde “se generaliza la forma moderna de la soledad como sentimiento de aislamiento con respecto al otro” (Bartra, 1985: 58).

Según Arriaga, un sujeto se define por sus actuaciones pero también por los seres humanos que lo rodean. Sin embargo, todos sus personajes viven en la falta del otro. Sus vidas rotas y torturadas se hacen con ausencias, vacíos, silencio. La pérdida de un ser querido o la incapacidad de comunicarse los sumergen en el abismo de la soledad. A pesar de tener amantes, Manuel queda afectado por “La violenta ausencia de palabras después de nuestros orgasmos” (*El búfalo de la noche*, Arriaga, 1999: 108). En su propia casa se distancia de la vida familiar y se limita a escuchar “los ruidos de la otra vida” (p. 161). Su desesperación crece conforme se hace evidente la imposibilidad de su relación con al mujer amada, Tania: “‘Un día más de estos, Manuel, y me muero’, me dijo la madre entre sollozos. Estuve tentado a decirle: un día más y mato a su hija. No pensaba decírselo en son de broma. No, porque de verdad lo creía. Matarla para que sus ausencias no me mataran tanto” (p. 70).

La vida caótica de la ciudad deja a los personajes exhaustos, mutilados, en busca de los somníferos. En la escritura de Arriaga se establece todo un linaje de los varones trastornados en diferente grado, nerviosos, insomnes, ansiosos o, simplemente, exhaustos por el esfuerzo de vivir, de amar. La forma extrema de ese malestar es la locura de Gregorio, el amigo de Manuel, siendo a la vez una forma extrema de alineación.

La vida amorosa es la estrategia para salir del “laberinto de la soledad”. Arriaga cree profundamente en la capacidad del amor, en todas sus variantes y más allá del sentido religioso, para combatir la soledad. Una idea tan sencilla podría parecer banal si no fuera porque, en realidad, lo único que nos importa, lo aceptemos o no, es el amor.

La tesis de Arriaga es: si vivimos en el mundo cada vez más alienados unos de otros, alienados de nosotros mismos, es porque el capitalismo destruye el concepto de la hermandad basado en el sentimiento amoroso. En el sistema capitalista, que Aldous Huxley denominó como una organizada falta de amor, se pierden los vínculos sentimentales; el amor mismo se vuelve imposible. Denuncia Arriaga que desde la lógica del capitalismo el amor, como impulso gratuito, sobra. En contra de eso Arriaga confiesa:

Sigo creyendo que el amor – por más doloroso que pueda ser - es el único pegamento real de una sociedad. Porque el amor no es un sentimiento cursi ni fácil: es un sentimiento poderoso, destructivo, pero es el único que realmente permite que los seres humanos podamos convivir.

La soledad, el mal que desde siempre afectaba al ser humano, se agrava en nuestros tiempos y lleva a la alienación y la angustia. Según Paz, la razón, al diferenciar nuestra experiencia,



abre la brecha entre el sujeto y el mundo. La separación y el distanciamiento de la unidad primaria nos hunden en el laberinto de la soledad. La salida de él la descubre Paz en el mito y la fiesta que suprimen el tiempo y permiten que el hombre se vuelva a unir con toda la creación: “Y así, El mito – disfrazado, oculto, escondido – reaparece en casi todos los actos de nuestra vida e interviene decisivamente en nuestra Historia: nos abre las puertas de la comunión” (Paz, 1985: 190). Hans – Georg Gadamer, describía el modo de existir de la obra de arte en su aspecto temporal de manera análoga: anula el tiempo, es siempre una fiesta para todos y su esencia radica en la participación activa. Esa participación consiste en entrar en “el tiempo cumplido” donde ya no se siente el fluir del tiempo y donde la sensación de “estar” se convierte en la de “permanecer” (Gadamer, 1991: 50-60).

La concepción de la literatura de Arriaga parece acercarse a esas ideas. La estructura fragmentada de sus relatos refleja las condiciones en las cuales se va formando nuestra experiencia. No obstante, sus relatos se rigen por el principio de la continuidad. Primero, porque hablan sobre el amor como vínculo sentimental más básico y fuerte, el nexo que permite combatir la angustiada soledad y la alienación. Segundo porque, Arriaga, tal como Paz y Gadamer, concibe el arte como un rito que es la comunión. En este caso, la literatura se vuelve una experiencia personal por excelencia que permite a uno reencontrarse y reconocerse a sí mismo. Esa idea de la literatura requiere enfocarse en el lector, al modo de las antiguas estéticas clásicas. Ya Aristóteles, consideró al público como un elemento indispensable de su concepción de la tragedia. Su objetivo era despertar en el espectador el sentimiento de compasión y angustia por medio de las cuales se experimentaba la purificación interna de las emociones negativas. Esa experiencia catártica consistía en la plena identificación del asistente con la tragedia. Durante el espectáculo, el espectador experimentaba la comunión con los protagonistas y consigo mismo.

Las historias de Arriaga también pretenden producir un efecto en el lector, fundado en el sentimiento de la identificación emotiva con la escritura. El lector es un elemento constitutivo de sus relatos; es, para evocar otra vez las palabras de Gadamer, una cuarta pared que cae para complementar el sentido de una obra (Gadamer, 1992: 148). Arriaga no trabaja con el razonamiento discursivo sino con los sentimientos, intensos y a menudo paradójicos. Estos son, según él, el reflejo de la verdad humana más profunda.

Si Arriaga da tanta importancia al producir un efecto en el lector es porque siente vivo el vínculo entre la literatura y la realidad. No solamente porque, como ya lo hemos mencionado, su arte “viene de la vida”, sino porque él no cree en el arte alienado de la realidad, en el arte por el arte. No existe el arte puro, sin objetivos trascendentes. Ahora bien, su escritura no surge de la ruptura sino de la continuidad entre el arte y la realidad

hasta el punto que ésta, pueda intervenir en el mundo real: “el arte no da respuestas, pero permite formular preguntas que tal vez hagan cambiar algo en la sociedad”.

Dice Arriaga que la esencia de escribir reside en otorgarle sentido a la existencia. Según él, hay que mirar la vida desde la muerte, ya que los dos fenómenos se complementan: “Yo hablo tanto de la muerte, porque amo la vida, porque deseo que la muerte se convierta en un espejo de la vida misma” (*El País*, 2 de diciembre de 2005). De igual modo, sus relatos se llenan con la violencia más dura para demostrar, con toda la potencia, el valor del amor. Arriaga señala que debajo de las oposiciones y de lo aparentemente fragmentado, hay conexiones ocultas. Aun en un mundo fraccionado y caótico es posible percibir la unidad del sentido.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, V., “Mi compromiso es el amor”, entrevista con Guillermo Arriaga, www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2047/Abeja/Virginia.html.
- ARRIAGA, Guillermo (2006): *El Búfalo de la noche*, Barcelona, Belacqva.
- ARRIAGA, Guillermo (2005): *Retorno 201*, Madrid, Páginas de Espuma.
- ARRIAGA, Guillermo (2007): *Amores Perros*, Madrid, Verticales.
- BARTRA, Roger (1987): *La jaula de la melancolía*, México, Grijalbo.
- FERNÁNDEZ SANTOS, E., (2005): “Guillermo Arriaga, el cazador que escribe”, entrevista con Guillermo Arriaga *El País*, 2 de diciembre de 2005.
- GADAMER, Hans- Georg (1991): *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós.
- GADAMER, Hans- Georg (1992): *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme.
- GONZÁLEZ IÑÁRRITU, Alejandro, *Carta del director*, Material promocional de la producción de *Amores Perros*, Nuvicion.com.mx.
- LUNA, Guillermo (2005): “Cumple Arriaga sus sueños, debuta con *El búfalo de la noche*”, *El Universal*, 20 de diciembre de 2005.
- MAYO, M. (2006): “Guillermo Arriaga, un cazador al acecho del ser humano”, *El Confidencial*, 27 de septiembre de 2006, www.elconfidencial.com.
- PAZ, Octavio (1987): *Laberinto de la soledad*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- SMITH, Paul (2005): *Amores Perros*, Barcelona, Gedisa, 2005.
- TORRE, Wilbert (2007): “Auster y Arriaga comparten un paseo por la muerte”, *El Universal*, 29 de abril de 2007.
- VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, B., “Guillermo Arriaga: Literatura de cine con 21 toneladas de talento”, <http://blogs.periodistadigital.com/mosaico.php>



LA RECLUSIÓN COMO MOTIVO: LA REALIDAD COMO TELÓN DE FONDO EN *HOMBRES SIN MUJER*, DE CARLOS MONTENEGRO

Félix Ernesto Chávez
Universitat Autònoma de Barcelona

Palabras clave: Literatura cubana, Naturalismo, Novela, Literatura carcelaria, Homosexualidad.

“La realidad no debe ser más que un telón de fondo.”

OSCAR WILDE

De las novelas de tradición naturalista que en la literatura cubana alcanzaron su edición en los primeros cuarenta años de República, Víctor Fowler, en su libro *La maldición: una historia del placer como conquista* (1998), aborda tres títulos que por demás, nuclean su eje temático alrededor del homosexualismo: *En la noche dormida*, de Emilio Bobadilla (1913); *El ángel de Sodoma*, de Alfonso Hernández Catá (1928) y *Hombres sin mujer*, de Carlos Montenegro (1938). Esta última se ha convertido en una especie de paradigma de la novelística carcelaria republicana, cuyos antecedentes más significativos pueden rastrearse en las obras del esclavo doméstico Juan Francisco Manzano y en la literatura testimonial sobre el Presidio Político, de José Martí; y cuya influencia alcanzará a obras tan importantes del panorama latinoamericano como *El sexto* (1961), de José María Arguedas; *El lugar sin límites* (1966), de José Donoso; o *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig.

Montenegro, quien cumplía una condena por delito de sangre en la cárcel del Príncipe de La Habana –corriendo un curioso destino paralelo al del francés Jean Genet en Francia–, constituyó una de las principales voces de denuncia contra la corrupción del sistema administrativo imperante, y se benefició de su fama literaria para que muchos de los escritores –sobre todo los pertenecientes a la *Revista de Avance*–, se manifestaran a favor de una liberación que al final se produjo tras doce años de reclusión. Fue tal el prestigio alcanzado por su narrativa que, según apunta Enrique Pujals, Montenegro llegó a ser publicado en las revistas cubanas más populares del momento: *Chic*, *Social*, *Carteles*,

Bohemia y el suplemento literario del *Diario de la Marina*. Como enuncia Rafael E. Saumell:

La vida en prisión no es sólo un gran tópico literario, sino también una ocasión para criticar y desafiar al poder. Se practica la escritura, no para hacer obras exclusivamente literarias, sino además para marcar momentos de enfrentamiento contra el *status quo*. Por eso los editores de la *Revista de Avance* dan a conocer los cuentos de Montenegro, entonces un recluso-autor que venía extinguiendo una condena por homicidio en el Castillo del Príncipe: *El renuevo y otros cuentos* (1929). Una vez liberado, publica la novela *Hombres sin mujer* (1938), donde muestra el horror cotidiano que enfrentan los sentenciados (Saumell, 2001: 177).

Siguiendo el esquema naturalista propuesto por la obra de Zola, quien entendía la novela como pintura de ideas y sentimientos totalmente determinados por estados fisiológicos, y a menudo patológicos, donde se hace depender al hombre de sus instintos y apetitos (aunque creo sin dudas en la posibilidad de influjo de Joris-Karl Huysmans en cuanto a su poética naturalista de la violencia, la brutalidad, el componente mórbido, la inversión...), el tema de *Hombres sin mujer* es el amor entre dos reclusos: el negro Pascasio Speek y el joven Andrés Pinel, dos caracteres contrastantes en una galería de más de ochenta personajes masculinos. A pesar de que Fowler ha pretendido ver el texto como condenatorio de la homosexualidad, creo que –más que el reconocimiento de una especie de *asco* por parte del narrador, incluso ante la conciencia de un *yo* “otro”, aunque provocado socialmente– este amor entre Pascasio Speek y Andrés Pinel se opone al *deseo*, como ha visto toda la tradición de la crítica, y se desarrolla en un espacio o naturaleza desconocida de nosotros mismos. Ciertamente es el abordaje del homosexualismo como “mal ingénito”, que obedece a una concepción cultural del hecho como *caída*, algo impuro, sucio, como *pecado*, asociado asimismo con el criterio del cristianismo sobre la *naturaleza caída*¹ (Fowler, 1998: 66). Pero es exactamente aquí donde se enuncia el primer dictado en la configuración naturalista de la obra: el hombre, el individuo, debe enfrentarse: a) con su destino; y b) con la tradición, que suma las ideas de la dignidad, el honor, la moralidad, en fin, su rol social.

De este modo, y asumiendo que lo afectivo se impone a lo intelectual (Fowler, 1998: 69-70), *Hombres sin mujer* apoya su discurso en el componente violento, animal, de la naturaleza humana. Y esta “animalidad”, en todo el sentido de la palabra. Situados en la cárcel del Príncipe (el “puerco”) , la propia dimensión de la cárcel se ofrece como el sitio de desechos sociales, como marca de marginación social asociada con el “fango” y la podredumbre, pero asimismo puede ser leída como metáfora social (a la vez que trampa); una especie de micromundo donde tienen lugar los más disímiles tipos caracterológicos, pero acosados por las “taras” que el aislamiento en relación con el medio común les impone:

¹ Hay que tener en cuenta que, hasta este momento, Fowler ha visto la incidencia de esta consideración en las novelas que analizó y citó previamente.



“En la calle, aun el hombre más sensual, aun el más inmediato, puede sentir una inclinación que no derive precisamente del sexo, del instinto; en la prisión, aun el agua más clara pasa por los cauces torturados de la abstinencia” (*Hombres sin mujer*, Montenegro, 1994: 147-148).

Tomada como testimonio de primera mano, la vida en el Príncipe se rige por las mismas constantes sociales, aplicadas a un mundo de marginación donde el hombre se comporta como bestia, en una continua pugna contra sus concepciones morales, hasta ceder a sus instintos más básicos. Repitiendo los modelos de comportamiento machistas y segregacionistas –en cuestión de diferencia sexual y étnica- imperantes, en cierto sentido *Hombres sin mujer* repite el esquema de comportamiento social que Manuel Moreno Fragnals estudiaba en el mundo de la esclavitud: los negros esclavos, en los barracones, ante la falta de mujeres, se veían abocados a tener relaciones homosexuales; en la mayoría de los casos, como ocurre en *Hombres sin mujer*, dicha homosexualidad es circunstancial.

Si bien se enuncia que los presos transitan de una condición humana hacia una condición de bestias (“un preso y mierda es lo mismo”, Montenegro, 1994: 206), lo cierto es que esta condición es un pretexto (como también lo es la homosexualidad) para llegar al superobjetivo del autor: mostrar la deshumanidad del sistema carcelario (Fowler, 1998: 67-68). Más allá de este criterio, considero que se puede leer la novela en dos direcciones: primero, como Fowler ha apuntado; segundo, como posibilidad humana en un ambiente “inhabitual”, donde se aísla el concepto de *amor*, y se invierten los códigos de la sociedad patriarcal hasta concebir un nuevo esquema, y en donde se enuncian vínculos analógicos, incluso en la representación de un Poder externo manipulador (ausente).

La mentalidad machista produce pues el desplazamiento de roles en la vida carcelaria: el homosexual (o “lea” o “pájaro”) asume el papel social de la mujer, como objeto de deseo y también de humillación, al punto de provocar la compasión en sus victimarios, cuya práctica homosexual en la mayoría de los casos es asumida como “desgracia”, como una desviación lógica ante la carencia. De ahí que podamos afirmar que no sólo el tema del amor se hace visible como organizador del material textual, sino que existe un eje conductor basado en las relaciones entre deseo y poder.

Aunque no creo que el homosexualismo sea concebido tampoco como *vicio*, a pesar de lo que del parlamento de los personajes se pueda inferir. Son, ciertamente, hombres que se han “adaptado” (como animales al fin) a una circunstancia, como apunta Matienzo, uno de los reclusos, en uno de los momentos de la novela: “¿Sabes lo que nos pasa a todos? ¡Sí, eso es! ¿Sabes lo que nos pasa? ¡Que somos los hombres sin mujer! [...] Aquí no hay degenerados, hay solamente, hombres sin mujer... Eso es todo...” (p. 67). Considerar que en esencia sea un vicio, es echar por tierra la construcción ideológica del autor, que se detiene

en la búsqueda del “yo” verdadero de sus personajes, aunque la mayoría de estos sean especies de “moldes” donde sólo tienen cabida el deseo carnal, la reacción animalizada, el instinto. De ahí que se parta de la asociación naturalista del descontrol del deseo y los arrebatos de la naturaleza, que si bien fueron enunciados por la construcción naturalista de Bobadilla (heredera de la tradición española), van a alcanzar en el ambiente de violencia y represión carcelarios su más acendrado tono.

Partiendo de la subjetividad masculina, el planteamiento de la relación fuerte/débil en el discurso de género se hace latente en la medida en que se relaciona la debilidad con el componente femenino (volvemos a la marginación histórica). El concepto de la “otredad” está vinculado con el de la “exclusión”, pero en este caso, el discurso homosexual “escoge” su exclusión. En la enunciación de los polos, el homosexual se identifica con lo débil (y véase el personaje de La Morita o el de la Duquesa, o más específicamente, el caso de Andrés Pinel, que rehúye la caracterización del modelo heroico masculino en la tradición). Si bien la tradición ha impuesto un estigma de la “condición viril”, afín con el rol histórico –asociado a la concepción heroica–, en *Hombres sin mujer* se perciben los dos componentes del “yo” (en los personajes más trabajados): la conducta y la identidad. De las variaciones, con repercusión psicológica, de ambas identidades, va a obedecer el decursar argumental. El reconocimiento de lo “diverso”, de lo “otro” es casi-consumado, y digo casi porque la voz del narrador “acepta” el fenómeno, y llega incluso a plantear:

Los hombres podían fabricar también una prisión y encerrar en ella a otros hombres, pero no podían detener el curso de la naturaleza, como no se puede detener el curso de un río. Lo único que harían, en su torpeza, era desviarla irresponsablemente, y después castigar los efectos de la desviación, causada por su propia ignorancia (p. 152).

No obstante, los propios personajes muchas veces ven un *adentro/afuera* que los hace partícipes y a la vez censores, aunque sin poder escapar del todo a sus instintos.

Es por ello que, asumiendo “lo escandaloso” del tema como pretexto, en tanto que pone en relación “lo socialmente aceptable” con “lo prohibido”, el texto aborda el *eso* (Fowler, 1998: 66) que surge como consecuencia de la sexualidad reprimida asociada con el castigo del deseo. Dicho planteamiento de la “sexualidad reprimida” hace referencia tanto a homosexualidad como heterosexualidad reprimida: el primero de los casos genera los conflictos internos de Pascasio Speek; el segundo es más común de hallar, y es consecuencia de la imposibilidad del contacto real (y social) con el sexo opuesto (femenino). Hilvana entonces erotismo reprimido, violencia e instinto con la muerte, creando un sistema cerrado en la conformación de la atmósfera literaria, y poniendo a funcionar los códigos clásicos del Eros y el Thánatos con la más estricta concepción cristiana de la *caída* (Fowler, 1998: 66). Hay terror y hay desesperanza, y hay pugna entre cuerpo y alma, razón e instinto. Se



aniquila una conciencia para dar paso a la otra; así coexisten en el hombre una especie de dos personalidades: 1) lo sano (sensato, civilizado); y 2) lo enfermo (impulsivo, estadio primario). La dominación tradicional varón/hembra, que convierte a ésta en *objeto*, se desplaza hacia la dominación varón/varón², como del mismo modo se pone al hombre en situaciones-límite³ (esto es: 1- existir siempre en una situación determinada; 2- el no poder vivir sin lucha y dolor; 3- el tener que tomar la culpa sobre sí; y 4- el estar destinado a la muerte) en la pugna espíritu/carne (sublimación espiritual/deseo carnal) para conducir al placer.

En el discurso textual, resalta la incorporación de una serie de elementos utilizados en la tradición literaria. Primero que todo, el elemento de la anticipación, toda vez que durante el desarrollo argumental se están ofreciendo constantes insinuaciones sobre lo que ocurrirá (fundamentalmente asociado con la muerte y su símbolo en el texto, el sinfín). Segundo, en la configuración de la historia a partir de la consideración mitológica del Eros y el Thánatos, en estrecho vínculo, puesto que el final funciona como una especie de cumplimiento de un destino que asocia estas dos ideas de amor y de muerte, continuamente esbozadas en el decursar del texto. Tercero, en la utilización de la exageración (propia del naturalismo, toda vez que este hace uso de escenas mórbidas, descripciones espeluznantes que intentan horrorizar al lector de tan exquisitamente detallistas), como ocurre con el pasaje de los tuberculosos, o con el abordaje de un tema como la necrofilia (p. 129) asociada con el clima (¿casi? orgiástico) que tiene lugar en la novela.

Es interesante constatar cómo las concepciones de la muerte y el dolor físico van a ser presencias constantes en el desarrollo de la historia. En el caso de la muerte, porque es una amenaza perpetua, ineludible, y se le representa cosificada en el sinfín del taller, aparato maldito que quien lo trabaja seguro morirá (recordar que la lámina de acero, la sierra, siempre se sale de su sitio, y ello trae consecuencias trágicas a su operador). La muerte aparece como un oscuro presagio a lo largo de la novela; curiosamente, a pesar de la circunstancia de encierro, casi siempre hay en los personajes un ansia de vida enorme...

El dolor, por otra parte, genera en el hombre las más arduas reflexiones, incluso sobre su condición existencial. Este dolor, que necesita ser escuchado, es el que pondrá a

2 En el desplazamiento apuntado, resulta interesante abordar el caso de Brai. Recordemos que Brai es el más temido de los reclusos, una especie de émulo de la virilidad, pero que ha aceptado su propia *caída*, aunque conserva la condición viril de dominador... En la novela, cuando Brai se dirige a Andrés, le dice, luego de que este último le confesara que sólo quería el bien para Pascasio: “Tal vez sea así, y por eso debes dejarlo. Si fueras como los otros, no tendría importancia y no me metería. Pero así me fastidié yo; también el mío era diferente, así se perderá Pascasio [...]” (Montenegro, 1994: 216). De este modo, y como ha visto Fowler, “la fuerza del amor lo purifica del estigma” (Fowler, 1998: 71).

3 Estas serían las cuatro concepciones en el concepto de Jaspers de situación-límite, en correspondencia con su filosofía.

Pascasio en el instante mismo de la aceptación de su sentir, en la pugna que lo arrastrará al reconocimiento de sí mismo, matizado por la soledad que ha sentido por tantos años de presidio:

Estaba solo, completamente solo, abandonado y ardido por la fiebre que se le localizaba en las piernas, en las espaldas y las sienes. La soledad y las sombras lo envolvían en una honda melancolía, limpia de toda agresión; toda plena del recuerdo de Andrés, al que imaginaba lejano, en el país del sol, ignorante de lo que le ocurría. Se abandonó a los brazos de aquel recuerdo y dejó correr libremente las lágrimas de una felicidad desconsolada. Era como si el júbilo de los días anteriores lloviera sobre él tierra reseca, y lo ablandara hasta la médula (p. 200).

Este pasaje sucede luego de haber recibido Pascasio una descomunal golpiza, que le ha dejado casi inconsciente. Pero el dolor físico es una especie de consuelo (¿ansias de escapar de una circunstancia?): “Sin embargo, se hundía en el dolor físico para consolarse, como un sediento que bebiese vinagre” (p. 200).

En el análisis del tema homosexual en la novela en cuestión, sobresale la proyección de los componentes del yo (conducta/identidad) hacia una especie de testimonio carcelario que expresa y juega con lo permisible y lo prohibido (entendidos socialmente). En otras novelas cubanas, esto ha conducido hacia un desbocamiento moralista, pero creo que en *Hombres sin mujer*, más que la proyección de la moralidad del individuo, es interés del autor reflejar la dosis de degradación humana que el sistema penitenciario impone (degradación que no necesariamente tendría que tener como punto de partida la homosexualidad, aunque le sirva como pretexto). Habría que leer las páginas iniciales, dedicadas “Al Lector”:

No me interesa quien se sonroje o indigne por la lectura de estas páginas, mientras se considere ajeno a la realidad ominosa que divulgan, a su agitada moral de superficie opongo, en la medida de mi capacidad, el propósito auténticamente moral de desenmascarar la ignominia que supone arrojar al pudridero a seres que más tarde o más temprano han de regresar al medio común, aportando a éste todas las taras adquiridas; opongo también la desesperación de esos seres, su dolor humano y su inevitable regresión a la bestia: opongo el interés mismo de la humanidad (pp. 9-10).

Ya lo dice el propio Montenegro en sus líneas, y tal vez esa “regresión” a la bestia le haya servido para escribir lo que a mi juicio constituye la más acabada obra naturalista escrita por un cubano.

Si por una parte Fowler plantea una especie de condena (por parte del discurso del narrador) de la homosexualidad (y lo pone en contacto con la línea del tratamiento del tema dentro de la literatura cubana), considero que, más que una condena, *asco* o repulsión, el homosexualismo —como fenómeno inherente a la reclusión involuntaria— es una posibilidad de desdoblamiento de la identidad humana, y la novela funciona como enunciadora de la “otredad” humana, del concepto de alteridad, en la medida en que propone (tal vez sin proponérselo) la proyección de un doble carácter constituyente de cada personalidad⁴. El

⁴ Esto aparece en las obras de Huysmans, y de algunos de los naturalistas franceses que se cuentan entre



triunfo del amor, ese amor “purificador del estigma” (Fowler, 1998: 71), va de la mano con el triunfo de la muerte, cerrado el paso por imposibilidades que el propio sitio genera.

De este modo, *Hombres sin mujer*, que es sin dudas una novela polémica, desgarradora, inquietante, pero muy bien escrita y con alta dosis de naturalismo, tematiza un aspecto rehuido por la novelística cubana hasta entonces (salvo honrosas excepciones) y se convierte en punto de partida para la literatura cubana contemporánea. Más allá de sus propósitos (explicados por el autor en la nota preliminar), la novela es un reflejo del homosexualismo como parte integrante del discurso de la nación. Pero también funciona como un fresco en la reconstrucción de las leyes y paradigmas sociales, en este caso, sucediendo en un ambiente de total aislamiento y sometimiento, sin esperanza, donde la realidad social funciona como telón de fondo para manifestar las conductas humanas en situaciones-límite.

BIBLIOGRAFÍA

- FOWLER, Víctor (1998): *La maldición: una historia del placer como conquista*, La Habana, Letras Cubanas.
- MONTENEGRO, Carlos (1994): *Hombres sin mujer*, La Habana, Letras Cubanas.
- MORENO FRAGINALS, Manuel (1978): *El ingenio*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- PUJALS, Enrique (1980): *La obra narrativa de Carlos Montenegro*, Miami, Ediciones Universal.
- SAUMELL, Rafael E. (2001): “1902-1959: más narraciones entre hierros”, *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, 20, pp. 176-185.

sus seguidores, pero también me hace pensar en la exposición sobre la condición humana, que hace un poeta como Huidobro, al proponer los dos componentes de la personalidad en cada uno de nosotros: una parte femenina y otra masculina, con inclinaciones hacia uno de los polos. Cuestión que luego sería abordada también por Pessoa en su poética.

SAN ANTONIO EN EL SIGLO XVII: DE LO REAL A LO IMAGINADO

Isabel Dâmaso Santos
Universidade de Lisboa

Palabras clave: San Antonio, Literatura, Arte, Tradición, Cultura.

La figura de San Antonio, de Lisboa o de Padua, ocupa un lugar muy especial en la memoria colectiva, constituyendo un caso particularmente interesante de propagación y de absorción de un mito histórico-religioso con origen en Portugal y en Italia. El culto antoniano se difundió por todas partes del mundo, mucho por la acción de los franciscanos, y contando por supuesto con el apoyo de la monarquía. La devoción y la tradición populares contribuyeron decisivamente para el proceso de mitificación de la figura de San Antonio.

En España, el culto antoniano se ha desarrollado desde muy pronto, proyectándose la imagen del santo en la cultura española e hispano-americana, bajo distintas manifestaciones de carácter religioso y profano, erudito y popular. La literatura ha tenido y sigue teniendo un papel fundamental en este proceso, ocupándose de la figura de San Antonio y difundiendo su imagen, la imagen captada y recreada por los autores, favoreciendo la difusión y la renovación del culto antoniano y del ámbito de la figura de San Antonio en el imaginario cultural.

Detengámonos en tres ejemplos distintos de la literatura española del siglo XVII reveladores del aporte de cada autor/texto para delinear y perpetuar la imagen de San Antonio:

- *Relación y curioso romance de la vida de San Antonio de Padua*, autor anónimo, Valladolid, 16...
- *San Antonio de Padua*, de Mateo Alemán, Sevilla, 1604
- *El Divino Portugués San Antonio de Padua*, de Juan Pérez de Montalván, Madrid, 1638

A partir de la lectura de estos textos, se percibe no sólo el conocimiento que se tenía de San Antonio en la época, sino también el interés que su figura suscitaba tanto por autores



reconocidos como por autores anónimos.

El texto anónimo impreso en Valladolid, en la Imprenta de Alonso del Riego, presenta dos partes: una primera parte, con la “relación, y curioso romance, en que se menciona, y declara la maravillosa Vida de San Antonio de Padua. Y lo demás que verá el curioso lector”, y la “segunda parte de los milagros de San Antonio de Padua y de su muerte”. Este texto revela el conocimiento generalizado que se tenía de la figura de San Antonio, basado seguramente en la imagen que circulaba del santo, construida a partir de las informaciones difundidas desde los textos medievales, considerados fuentes histórico-hagiográficas para la reconstitución de la biografía y de la taumaturgia del santo.

Según los especialistas, las principales fuentes medievales para este proceso son las siguientes: *Vita Prima* o *Assidua* (*Beati Antonii Vita Prima*), escrita en 1232, por un franciscano paduano anónimo; *Vita Secunda* (*Vita Sancti Antonii Confessoris*), escrita entre 1235 y 1240, por Julião de Spira; *Dialogus* (*Dyalogus de gestis beati Antonii*), escrito en 1245, por un anónimo franciscano italiano; *Legenda Benignitas* (*Legenda Sancti Antonii presbyteris et confessoris*), escrita en 1280, por João Peckham; *Legenda Raimondina* (*Vita Sancti Patris Antonii de Padua*), escrita en 1293, por Fr. Pierre de Raymond de Saint-Romain; *Legenda Rigaldina* (*Vita Beati Antonii de Ordine Fratrum Minorum*), escrita entre 1298 y 1317, por Jean Rigauld; *Liber Miraculorum Sancti Antonii*, de finales del siglo XIV y de autor anónimo.

Sin embargo, el autor del texto de los seiscientos incorpora información todavía más reciente relativa a los nombres de los padres de San Antonio, identificándolos como Martin Bullones y Theresa Tavera, ambos nobles. De hecho, aunque el origen noble del santo es un dato introducido desde el *Dialogus* (de mediados del siglo XIII), fue el fraile Marcos de Lisboa, en 1557, quien, por primera vez y sin que se sepa con qué fundamento, los introdujo como nombres de los padres del santo (Lisboa, 1557:142). Hasta ese momento la *Legenda Benignitas* (de finales del siglo XIII) había indicado como nombres: Martinho, para su padre, y Maria, para su madre. Lo cierto es que esta tendencia inherente al texto de cariz hagiográfico de conferir nobleza al origen de un santo se ha convertido en uno de los tópicos biográficos de San Antonio más difundidos y aceptados como verdaderos, tal y como su nombre de pila, Fernando Martins de Bulhões, que sigue siendo el nombre más divulgado, si bien la *Vita Prima*, la primera fuente, indique simplemente Fernando Martins.

El mismo autor anónimo añade también que San Antonio recibió de su madre la devoción de la Virgen que guardaría por toda su vida, que se relata de forma muy resumida, en ocho folios, para destacar los milagros más emblemáticos del santo registrados anteriormente:

el milagro de la Eucaristía, de la mula o del jumento, introducido en la *Legenda Benignitas* (1280); el milagro de la predicación a los peces y el milagro de la tentativa de envenenamiento, introducidos por la *Legenda Rigaldina* (a principios del siglo XIV), el milagro de la salvación de su padre y el milagro de la aparición del Niño Jesús, introducidos por el *Liber Miraculorum* (a finales del siglo XIV). Es decir, milagros operados en vida del santo e introducidos por las fuentes más tardías, mientras que la *Vita Prima* refiere solamente milagros de curación y milagros de salvación de niños, todos operados después de la muerte del santo. Está clara la popularidad que tenía San Antonio entre los españoles que reconocían estos milagros como suyos y que veneraban la dimensión maravillosa de su figura, motivo por el que el autor pide ayuda divina para conseguir escribir “natal, vida y protentos de San Antonio de Padua”.

Revelando igualmente su modestia como escritor, ante la grandiosidad de la figura de San Antonio, Mateo Alemán da inicio a su obra titulada *San Antonio de Padua*, publicada en Sevilla en 1604. En la Dedicatoria inicial, Mateo Alemán revela que San Antonio es su auxiliador patrono y declara que dirige esta obra al “muy poderoso Reyno y nación Lusitana: “mina donde se halló esta joya, de tan inestimable valor y precio”. Más adelante, en una parte dirigida al lector, explica que, aunque reconociendo que San Antonio nació en Lisboa, pasaría a denominarlo San Antonio de Padua, puesto que fue en esa ciudad donde se murió el hombre para nacer el santo. Además, es así como se le conoce en casi todo el mundo, excepto en Portugal. Pero estas dos páginas dirigidas al lector son especialmente interesantes por el énfasis que el autor siente necesidad de expresar en ellas sobre “el estilo histórico” que dice seguir, considerándose “un claro y fiel espejo cristalino” de la realidad. Se verifica una gran preocupación por la veracidad de los datos presentados y de los hechos narrados, posicionándose el autor como historiador. Sin embargo, admite permitirse incluir en esta obra algunos “adornos”, “moralidades” y “alegorías” que considera aceptables puesto que se trata de la vida de un santo, es decir, de un texto hagiográfico. Y, de hecho, el texto hagiográfico es, por la naturaleza de sus características específicas, una clase de texto que proporciona la simbiosis perfecta entre la realidad y la recreación, donde la dimensión fantástica del milagro logra el estatuto de verdad a la par de los datos histórico-biográficos del santo, o sea, del héroe.

Esta extensa obra de Mateo Alemán se encuentra estructurada en tres partes, designadas “libros”, y cada libro está compuesto por capítulos, de la siguiente forma: “Libro Primero – Vida de San Antonio de Padua”, con 15 capítulos; “Libro Segundo del fruto de la predicación de San Antonio en el tiempo que vivió”, con 32 capítulos; “Libro Tercero de la canonización de San Antonio de Padua, y milagros que hizo después de fallecido”, con



14 capítulos.

A lo largo de las cerca de quinientas páginas que componen esta obra, Mateo Alemán se revela bastante riguroso con las indicaciones de tiempo y de espacio relativas a los hechos narrados, demostrando su preocupación en atestiguar la veracidad de los datos incluidos, creando la sensación de verosimilitud incluso cuando está recreando una situación, como ocurre con el relato del milagro de la predicación a los peces, al introducir el estilo directo para reproducir más “fidedignamente” las palabras proferidas por el santo.

Mateo Alemán juega con la credibilidad de los milagros de San Antonio insistiendo también, por ejemplo, en el valor de un vaso que es una de las reliquias que está en la Basílica de Padua y que es testimonio de un milagro de conversión de un hereje que San Antonio había operado. Se cuenta como San Antonio demostró a este hombre el poder de Dios, no dejando romper ese vaso que había caído al suelo.

Pero la principal contribución para este proceso de autenticación de sus relatos se constata al introducir un milagro personal, colocándose en el papel de personaje que sirve de testigo de las capacidades milagrosas del santo. Además, informa que tiene en su poder “papeles auténticos” y que tiene a su disposición muchas personas que podrán comprobar la veracidad del milagro que San Antonio operó al salvarlo en medio de una tempestad después de haber sido herido por una pieza de artillería. Según Henri Guerreiro (1999), esta descripción de la tempestad puede corresponder a un episodio de la vida real del autor cuando se vio confrontado con una gran tempestad en un viaje de regreso a España desde Génova.

La importancia dada a la confirmación de datos, que se acerca mucho al discurso de los cronistas de la época, está también presente en el relato de hechos históricos a lo largo del texto, como cuando se refiere a la fundación de la ciudad de Lisboa, y a su localización y descripción detalladas. En un momento histórico de unificación de los reinos ibéricos, aprovecha para comparar Lisboa con Sevilla considerándolas “dos de las mejores y más calificadas ciudades que se conocen”. Por otro lado, el discurso impregnado de rigor histórico es compaginado con el relato de capacidades milagrosas del rey Alonso Enríquez, lo que, según los tópicos del texto hagiográfico, permite legitimar Lisboa como cuna para el nacimiento de un santo tan grandioso, por ser un lugar divinamente predestinado y ricamente gobernado.

Siguiendo estos tópicos hagiográficos, Mateo Alemán destaca también el origen noble del santo y su precocidad, manifestada a través del comportamiento ejemplar desde niño, que dio lugar a un santo único, protagonista de innumerables milagros relatados según las fuentes medievales, y calificado por este autor como “profeta”, “apóstol”, “mártir”,

“doctor”, “confesor”, “fraile”, “ermitaño”. Y ésta es la imagen que se tenía de San Antonio en la época, muy lejos de la imagen más popular que la gran mayoría de las personas tiene de este santo hoy en día. En definitiva, Mateo Alemán presenta a San Antonio como un ejemplo de virtud, respetando el rigor histórico, siguiendo el modelo del texto hagiográfico y añadiendo algunos aspectos nuevos, contribuyendo para acentuar el cariz divino del santo y su estatuto especial en la cultura hispánica.

Importa destacar que Mateo Alemán eligió la figura de San Antonio, que sería del conocimiento general, para, por medio de su ejemplo, criticar algunos aspectos de la sociedad, reflexionar sobre algunas enseñanzas de los filósofos, además de reforzar la importancia de la religión católica, abordando nociones de fe, temor divino, amor divino, conversión de moros, riqueza de la pobreza y de la humildad, meditación, oración y milagro, entre otros.

Esta obra, su autor y su protagonista merecieron los elogios de algunas figuras de las letras que produjeron sonetos y canciones que anteceden el texto. De entre autores como Juan López del Valle, Don Rodrigo de Ayala y Castro, Don Hieronymo Cortés, Ana de la Puente, destaco a Lope de Vega Carpio, por el lugar que ocupa en la literatura española y porque es uno de los varios autores de teatro hagiográfico del Siglo de Oro dedicado a San Antonio.

Un interesante estudio llevado a cabo por Jesús Menéndez Peláez (2004) da a conocer la profusión de textos de teatro hagiográfico producidos por diversos autores significativos del Siglo de Oro, destacando como tema principal la figura de San Antonio, después de la Virgen y de la Vida de Cristo:

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El Divino Portugués, San Antonio de Padua*
- CAÑIZARES, José de, *Lo que vale ser devoto de San Antonio de Padua*
- DÍAZ, Alonso, *San Antonio*
- FAJARDO Y ACEVEDO, Antonio, *El Divino Portugués San Antonio de Padua*
- OBREGÓN, Bernardino de, *El Divino Portugués San Antonio de Padua*
- OSORIO DE CASTRO, Jerónimo, *La estrella del sol de Padua en el cielo de Francisco*
- PACHECO, Rodrigo, *El negro del Serafín, san Antonio*
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Comedia de la vida y muerte y milagros de san Antonio de Padua*
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *El Divino Portugués San Antonio de Padua*
- RAMÓN, Fray Alonso, *Comedia de la vida y muerte y milagros de San Antonio de Padua*
- SALVO Y VELA, Juan, *San Antonio de Padua*



- VEGA CARPIO, Lope de, *Comedia de la vida y muerte y milagros de san Antonio de Padua*
- SALVO Y VELA, Juan, *Comedia de la vida y muerte y milagros de san Antonio de Padua*

Tomando como ejemplo el texto del discípulo y biógrafo de Lope de Vega, Juan Pérez de Montalván, titulado *El Divino Portugués San Antonio de Padua*, se verifica el interés que su figura también suscita como personaje teatral, por su ejemplo de vida y por su taumaturgia. Esta “comedia famosa”, publicada en 1638, cuenta con dieciséis personajes, incluyendo a San Antonio, que sirven para narrar la vida del santo y algunos de sus milagros.

La representación empieza con la entrada de un grupo de “pastores con guitarras, tañiendo y bailando”, que se refieren a la Virgen de la Mar. La presencia de personajes del pueblo, desde el principio pero que se mantiene a lo largo de la obra, recrea el ambiente humilde en el que el santo decidió vivir; gente que canta y baila; gente que conjuga lo sagrado y lo profano con alegría. Estas manifestaciones dedicadas a la Virgen ocurren el día 15 de agosto, el día de la Asunción.

Aunque las fuentes medievales no lo indiquen, la tradición ha determinado el día 15 de agosto como el día del nacimiento de San Antonio, gran devoto de la Virgen como refiere el texto anónimo. Tampoco se sabe con seguridad el año de su nacimiento. No obstante, la *Legenda Benignitas* introdujo la indicación de que el santo tenía 36 años cuando murió, o sea, que nació el año 1195. El especialista antoniano portugués Henrique Pinto Rema afirma que (1996) a partir de mediados del siglo XVII es dada como segura la fecha de nacimiento del santo: 15 de agosto de 1195. Este especialista asegura que fue el fraile Manuel da Esperança quien por primera vez dejó por escrito este dato determinante para la cronología biográfica del santo en su *Historia Seráfica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco na Província de Portugal*, publicada en Lisboa en 1656. Rema añade además que Manuel de Azevedo dio gran impulso a la divulgación de esta información que consideró descubrimiento suyo y que publicó en Venecia, en 1788, en su *Vita del Taumaturgo Portoghese Sant’Antonio di Padova*. Sin embargo, a partir de exámenes antropométricos realizados en el ámbito de una investigación científica, después de la cuarta exhumación del cuerpo de San Antonio, en 1981, fue posible determinar que el santo tenía cerca de 40 años cuando murió, lo que cambia la fecha de su nacimiento. Asimismo, se mantiene la fecha tradicional y el día 15 de agosto de 1995 se conmemoró el octavo centenario de su nacimiento.

Retomando el texto de Montalván, es el día 15 de agosto y se celebra la Virgen de la Mar cuando aparece San Antonio que viene pisando las olas del mar airado. Esta escena

remite inmediatamente no sólo al milagro bíblico protagonizado por Jesús, sino también al responso que se dedica a San Antonio, basado en el oficio litúrgico de la autoría de Fray Julián de Spira, donde se refiere esta capacidad de calmar las aguas del mar. La escena inicial acontece en Sicilia y San Antonio no sabe todavía dónde está, es decir, se representa la llegada de San Antonio a Sicilia tras la estancia en Marruecos interrumpida por su enfermedad, lo que resulta bastante original y creativo, dado que las fuentes medievales presentan breves referencias a este episodio de su vida y ninguna de ellas se refiere al día en el que esto ocurrió ni tampoco a fiestas de labradores en honor a la Virgen de la Mar.

A partir de este suceso representado, se desarrolla la sucesión de milagros de conversión, de curación, de premonición, así como de los más famosos: el milagro de la Eucaristía, el milagro de la salvación del padre, el milagro de la predicación a los peces y el milagro de la aparición del Niño Jesús. Cabe realzar la especial capacidad de que dispone el teatro para convertir en realidad discursiva y visual lo que es representado, induciendo esa imagen en la memoria colectiva. Representar el carácter más maravilloso de San Antonio, en episodios como su llegada a Sicilia caminando sobre el mar agitado o el viaje a Lisboa, traído por el Niño Jesús en una nube, para salvar a su padre, proporciona momentos dramáticos de intenso simbolismo. Además se exalta en este texto la extraordinaria capacidad de San Antonio de, por una parte, ayudar a todos los necesitados, y, por otra parte, conseguir detectar la presencia del Demonio, incluso cuando aparece disfrazado, para vencerlo con su fe y con la palabra de Dios. Se aprovecha también para valorar la expulsión de los judíos y la conversión de infieles. Hay que recordar que tanto Juan Pérez de Montalván como Mateo Alemán son cristianos conversos con origen judío.

Es importante aún realzar la referencia en el texto a la cantidad de casas de renta fundadas en España bajo la protección de San Antonio, es decir, monasterios y hospicios que han tomado al santo como patrono. En realidad, hay noticia de que poco después de su muerte y de su rápida canonización, muchos de los edificios asociados a la orden franciscana comenzaron a recibir su nombre por toda España y posteriormente en América Latina. Naturalmente, el relato de milagros operados por San Antonio rápidamente empezó a circular y los milagros se multiplicaron, como se multiplicó su presencia en la cultura hispánica, a través de múltiples manifestaciones en las tradiciones, en la literatura y en el arte. El siglo XVII fue prolífico en representaciones de San Antonio en la pintura: Zurbarán y los cuatro lienzos que le son reconocidos; Murillo y su gran lienzo “Visión de San Antonio de Padua”, colocado en el retablo de la capilla de San Antonio de la Catedral de Sevilla. Junto al santo aparece por el lado derecho del lienzo una mesa, cuya tipología ha pasado al lenguaje sevillano con el nombre de “mesa de San Antonio”. Se trata de una de las



once versiones de la autoría de Murillo, además de las setenta y tres atribuciones, algunas de las cuales son falsas y otras pertenecientes a su taller, como ocurre con el lienzo “El Niño Jesús apareciéndose a San Antonio de Padua”, atribuido al círculo de Murillo, que se encuentra en el Museo de la Fundación Lázaro Galdiano, en Madrid. Se puede mencionar aún a Juan Valdés de Leal y su “San Antonio de Padua y el Niño Jesús”, que ingresa en el Museo de Bellas Artes de Valencia en 1892 por adquisición del Ministerio de la Cultura; a Claudio Coello y a Francisco Herrera (el Mozo) cuyos óleos con retratos de San Antonio de Padua están en el Museo del Prado, en Madrid; o a pintores anónimos como el autor del lienzo anónimo “Aparición de la Virgen a San Antonio de Padua”, procedente del legado de Luis Carlos Gutiérrez Alonso y que se encuentra en el Museo Sacro de la Fundación Municipal de Cultura José Luis Cano, en Algeciras.

Todos estos lienzos retratan el episodio de la aparición del Niño Jesús, al mismo tiempo que plasman el halo más espiritual de San Antonio y configuran la imagen creada y recreada por la fe y la devoción en una mezcla de realidad y de ficción. El arte y la literatura han conseguido traducir desde siempre la imagen de iconos culturales como San Antonio. A lo largo de los tiempos, la figura histórico-religiosa dio lugar a la figura mítica. La tradición ha transfigurado su imagen y ha creado un santo diferente, imaginado y divinizado según las necesidades humanas.

A partir de los ejemplos de la literatura antoniana del siglo XVII, que acabamos de comentar, se reconoce la escritura con la función de reflejar, de reproducir y de marcar la verdad, al mismo tiempo que se le permite la audacia de recrear la realidad, a través de procedimientos distintos pero iguales en lo que respecta al enfoque “maravilloso” que se acentúa en San Antonio. Estos textos nos permiten además conocer la visión que se tenía de San Antonio cerca de cuatrocientos años después de su muerte y valorar la evolución de la proyección de su imagen en la memoria colectiva, hasta cerca de cuatrocientos años después, es decir, hasta la actualidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN, Mateo (1604): *San Antonio de Padua*, Sevilla, Clemente Hidalgo.
- GUERREIRO, Henri (1999): “El San Antonio de Padua de Mateo Alemán: tradición hagiográfica y proceso ideológico de reescritura - en torno al tema de pobres y poderosos”, *Criticón*, 77, pp. 5-52, [13 de diciembre, 2007] <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=129999>.
- LISBOA, Marcos de (1557): *Crónicas da Ordem dos Frades Menores*, Lisboa, Ionnes Blavio de Colonia.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús (2004): “El teatro hagiográfico en el Siglo de Oro español: Aproximación a una encuesta bibliográfica”, *Memoria Ecclesiae*, XXIV, pp. 721-802.
- PÉREZ DE MONTALVÁN, Juan (1638): *El Divino Portugués San Antonio de Padua*, en *Segundo Tomo de las Comedias del Doctor Iuan Perez de Montalvan*, Madrid, Alonso Perez de Montalvan.
- REMA, Henrique Pinto (1996): “O problema da data do nascimento de Santo António”, *Itinerarium*, 154, pp. 77-90.
- (s.a.): *Relación y curioso romance de la vida de San Antonio de Padua*, Valladolid, Alonso del Riego.
- (1998): *Santo António de Lisboa. Biografia – Sermões*, 3 vols., Braga, Ed. Franciscanas.



SOCIEDAD, CORTE Y DIVERSIÓN EN LOS VILLANCICOS RELIGIOSOS EN EL MADRID DEL SIGLO XVII

Eva Llergo Ojalvo¹
Universidad Complutense de Madrid

Palabras clave: Villancico, Madrid, Sociedad, Folklore, Siglo xvii.

Parece que fue Fray Hernando de Talavera, confesor de Isabel la Católica, el que planificó por primera vez la introducción de unas letras en lengua vernácula durante las celebraciones religiosas con el fin de hacerlas más llevaderas para el pueblo que no entendía los latines (Llosa Sanz, 2001; Palacios Garoz, 1995)². Tras el concilio de Trento (1541-1565), en el que se prohíben las representaciones teatrales dentro de las iglesias, se sistematiza la entrada de un grupo de textos durante las liturgias y es el villancico el que se ocupa de este asunto. Pero este “villancico” al que me refiero poco tiene que ver ya con sus primeras manifestaciones, con los otros villancicos así llamados anteriormente: las canciones populares de los villanos, basadas en una estructura de estribillo y coplas, y adoptadas después por los poetas cortesanos que las glosan. En el contexto religioso del siglo xvii desarrollan sus formas y se convierten en un conjunto orgánico de textos con una finalidad concreta. El villancico, pues, amplía su significado: de una mera estrofa pasa a convertirse, al mismo tiempo, en un género (Torrente, 1997). En pocas palabras, ésta podría ser la génesis de los villancicos religiosos que se cantaron en las iglesias españolas, portuguesas e hispanoamericanas durante los siglos xvii, xviii y hasta mediados del xix.

Para explicitar la importancia que cobraron —sobre todo en el siglo xvii, su época de mayor auge—, baste decir que componer un villancico era parte del examen que debían realizar los aspirantes a maestro de capilla de las principales catedrales. Posteriormente,

¹ Este estudio se gestó a la luz del proyecto de investigación del Ministerio de Educación y Ciencia “Catálogo descriptivo de pliegos de villancicos, fase 3”, cuyo investigador principal es Álvaro Torrente y del cual, actualmente, soy becaria predoctoral. Asimismo, es parte de la investigación base para mi propia tesis doctoral *Los villancicos en las Reales Capillas de Madrid en el siglo xvii: dimensión genérica, social y espectacular*.

² Palacios Garoz plantea la identidad de San Francisco de Asís como introductor del villancico. También hay autores que deniegan la teoría de Talavera (Iglesias, 2002).

el que hubiera conseguido el puesto tendría entre sus obligaciones elaborar un número importante de éstos para las principales festividades religiosas del año. Esto, efectivamente, exigía un esfuerzo de originalidad muy fuerte tanto para el músico como para el poeta³, pues debían renovar el repertorio constantemente. Por ello, no es de extrañar que, en lo que respecta a las letras, dejaran de basarse únicamente en temas laudatorios o descriptivos de los misterios religiosos para convertir los villancicos en una especie de gaceta de la historia y la sociedad del momento que, de por sí, se actualizaba continuamente y proporcionaba temas nuevos de composición. Al mismo tiempo, no es difícil imaginar que esto suscitara en los fieles un interés añadido al hecho de poder entender algo más de lo que se estaba diciendo en misa. Y tampoco es de extrañar que el entusiasmo de los oyentes alentara a los compositores a acercar sus textos cada vez más a lo profano, llegando incluso a preocupar, en algunos casos, a las autoridades⁴.

A medida que transcurrían los años y el nuevo género se afianzaba, el rigor inicial se comenzó a tornar en regocijo festivo y sus formas se mezclaron cada vez más con el teatro, y en especial con los géneros más breves: diálogos, jácaras, utilización de personajes de los estratos más bajos de cada clase social, llamadas al público, etc.

Ahora bien, si combinamos los temas con las formas a menudo queda muy poco que nos haga pensar que estamos ante unos textos religiosos. Aun así, y teniendo en cuenta que había entre cinco y ocho villancicos por cada festividad religiosa, muchos de ellos seguían estando apegados a contenidos y estilos más ortodoxos. Sin embargo, no resulta descabellado aventurar que los que se permitían más libertades suscitan ahora unas posibilidades de estudio más ricas y esclarecedoras sobre el espíritu de la época.

En los villancicos podemos encontrar descripciones de los eventos relacionados más estrechamente con los divertimentos del pueblo llano: mojigangas, fiestas populares, bailes de osos, procesiones religiosas. Respecto a estas últimas, es sorprendente comprobar que la visión que se da de ellas nada tiene que ver con la solemnidad con la que se conciben en la actualidad. Veamos cómo se narra la procesión dedicada a la Virgen de la Soledad en 1670 en agradecimiento por haber sanado al monarca Carlos II:

COPLAS⁵
[...]

3 Desgraciadamente la mayoría de los poetas que se encargaron de componer las letras de los villancicos no se preocuparon de dejar constancia de su identidad, puesto que este tipo de versos en la época se consideraban más funcionales que artísticos. Si sabemos, sin embargo que poetas de la talla de Sor Juana Inés de la Cruz o León Marchante dedicaron gran parte de su producción a ellos.

4 Desde sus comienzos hubo controversia con la licitud de estos textos llegando algunos incluso a ser censurados o cuestionados por la Inquisición. Véase, por ejemplo, Hathaway (2003).

5 Fragmento de *Metros festivos con que la Real Capilla correspondió devota y agradecida a María Santísima de la Soledad, por el singular favor de la Salud de sus Majestades*. 1670. Signatura BN: R/ 34988⁵⁰. Se ha normalizado la ortografía de todos los textos que se adjuntan para su mejor comprensión.



Los gigantones⁶ empiezan la danza,
junto a los niños que trae la doctrina⁷,
que unos a fuerza de vino se mueven,
y otros a vez de garulla⁸ se brindan.
Todos. Vaya de fiesta, etc.
Síguense luego, aunque no muy iguales,
los estandartes con las cofradías,
y en cada una delante los cetros
publican callando que el Cetro⁹ respira.
Cada cual danza a trote o galope,
salta que rabia, y baila que brinca,
y aunque una dicen que fue de Getafe,
yo sólo sé que ambas fueron de Esquivias¹⁰.
Ya de alumbrantes la bulla comienza,
unos tras otros van en retahíla,
y sin haber distinción de personas,
suele ir un payo¹¹ junto a un señoría¹².
Junto a las andas¹³ las luces se encuentran,
y aun hay quien dijo que vio a dos golillas¹⁴
ir, a enconrones de toda la gente,
con vela muerta y peluca encendida¹⁵.

Es curioso comprobar que, aun dándose esta descripción en contexto religioso, no se tenga en cuenta ningún detalle sacro de la procesión y se destaque sólo el jaleo, el júbilo,

6 Autoridades (1734): “Se llaman unas figuras de gigantes fabricados, las manos y la cabeza de cartón, y lo demás del cuerpo de una armadura de madera, sobre la cual se le ponen los vestidos. Sirven principalmente para la celebridad del Corpus”.

7 En el cortejo procesional ha quedado registrada la existencia de unos niños que, disfrazados de angelitos, portaban los atributos propios de la pasión como la corona de espinas o las cañas (Guevara, 2004, p. 98).

8 Autoridades (1734): “La gente baja cuando se junta”.

9 Se trata de una anfibología: “cetro” como: “Vara de plata, o de madera cubierta de hoja de ella, o plateada, o pintada de algún color, con su insignia en el remate, o con alguna imagen, que usan en procesiones y actos públicos las cofradías y congregaciones llevándolas sus mayordomos o diputados” y “Cetro”: “Por una especie de figura sinécdoco, que toma el signo por el significado, se suele usar para significar el Reino, o la Monarquía”. Es decir, la primera referencia a cetro, se refiere a que el motivo de que éstos salgan a procesión no es otro que celebrar que el segundo “cetro”, el Monarca, ha sobrevivido a su enfermedad (Autoridades, 1726).

10 Pueblo de Toledo, donde se piensa que Cervantes ambientó *El Quijote*. No he conseguido interpretar a qué se refiere en concreto aquí.

11 Autoridades (1737): “El agreste, villano, zafio o ignorante”.

12 Autoridades (1739): “Tratamiento que se da a las personas constituidas en dignidad, a quienes les compete por ella. [...] Por extensión se toma por la persona a la que se le da ese tratamiento”.

13 Autoridades (1726): “Usado siempre en plural. El trono que fijado sobre unas varas sirve para llevar en hombros en procesión al Santísimo Sacramento, las reliquias e imágenes de Santos [...]”.

14 Autoridades (1734): “Cierta adorno hecho de cartón, aforrado de tafetán u otra tela, que circunda o rodea el cuello, al cual está unido en la parte superior otro pedazo que cae debajo de la barba, y tiene esquinas a los dos lados, sobre el cual se pone una valona de gasa engomada o almidonada. Es moda introducida de cien años a esta parte, con poca diferencia, para el uso de los hombres, y hoy sólo lo conservan los ministro togados, abogados y alguaciles, y alguna gente particular. [...] Se llama también a la persona que la viste”.

15 Como puede apreciarse el villancico se ocupa de señalar los aspectos más anecdóticos de la procesión, ridiculizando en estos últimos versos, a profesionales de alto rango, como son los “golillas”, dotándolos de tanta torpeza como para quemar sus pelucas con las velas de la procesión.

la capacidad igualadora del evento que junta a “payos y señorías”, un rasgo, por otro lado, muy habitual en las celebraciones y la literatura popular¹⁶, y, en resumen, todo lo profano que podía verse en ella. Parece que estamos presenciando algo más próximo a una mojiganga que a una celebración piadosa, y no es en vano la comparación, pues las líneas de definición entre villancicos y géneros breves a menudo se difuminaban hasta perderse de vista.

La conciencia de estarse alejando del contexto religioso se muestra explícitamente en este pasaje donde se describe un baile de osos, festejo habitual en el folklore europeo medieval muy próximo a rasgos del carnaval —utilización de máscaras y disfraces, animalización de figuras humanas, etc.— y que, en algunos casos, ha llegado a la actualidad (González Montañés, 2002: 700-02):

COPLAS¹⁷
Para festejar el día,
con una danza que es nueva,
vienen a bailar los osos
de San Francisco en la fiesta,
no es eclesiástica danza que es nueva,
vienen a bailar los osos
de San Francisco en la fiesta.
“No es eclesiástica danza”,
dijo un bachiller de hortera¹⁸,
y un noticioso¹⁹ le dijo:
“Estudie usted sobre Oseas”²⁰.
[...]
A un baile tan celebrado
concurrió gente tan diversa,
y fue la risa que un oso
sacó a bailar una dueña.
Sobre chapines bailaba,
y el oso, que el corcho acecha,
le destrozó los chapines,
pensando que eran colmenas.
Bailen dueñas y osos,
bailen que es deuda
que a Francisco celebren
brutos y fieras. [...]

También podían encontrarse tratados en estos textos los principales sucesos acontecidos

16 Baste recordar las danzas de la muerte o la igualdad que proporcionan el anonimato de las máscaras y los disfraces del carnaval.

17 Fragmento de *Letras que se han de cantar en la Fiesta... San Francisco, que celebran los mercaderes de su convento desta corte, asistiendo en ella la Real Capilla de la Encarnación: siendo Mayordomos Joseph de Marvri y Pedro de Irvegas*. 1678. Signatura BN: VE / 77 - 19.

18 Autoridades (1734): “Escudilla de palo, que ordinariamente usan los pobres, y la traen colgada a la cintura, para recibir la comida que les dan”.

19 Autoridades (1734): “Se toma también por sabio o erudito, y que tiene especies de varias materias”.

20 Juegos de palabras entre el profeta Oseas y su semejanza fónica con el término “osas”.

del nuevo villancico, sabiendo a ciencia cierta que los oyentes no se percatarían del “robo”. En este caso se trata de unos estribillos, en los que se expresa la alegría por la mejora de Rey, y que sirven como introducción para unas coplas que van a utilizar el recurso de la gaceta de ciego. Ésta solía aparecer cuando la intención del villancico no era recalcar un solo suceso sino que buscaba hacerse una relación de los principales hechos acaecidos durante un periodo. Es decir, en este caso también se hacía uso de una fórmula. Como bien es sabido, los ciegos se ganaban la vida vendiendo pliegos de cordel que contenían romances, relaciones de comedias, noticias en verso y villancicos (García de Enterría, 1973). Con este recurso se estaba trasladando a la ficción una costumbre popular común en la época pero con una intencionalidad probablemente no sólo literaria.

VILLANCICO II²¹

Para el himno

Como siempre hay novedades
en la fiesta de Francisco,
gacetas vendiendo vienen
un ciego y su lazarillo.

ESTRIBILLO

1. “¿Hola, muchacho?

¿Oyes, chiquillo?”

2. “Ya escucho, ya oigo,
ya entiendo, amo mío. “

1. “¡Qué lindo niño!

Llévame por las Vistillas,
a la fiesta de Francisco,
que he de vender mil Gacetas,
como dos y tres son cinco.”

2. “Pregone usted por lo bajo,
que yo levantaré el grito.”

1. “¡Qué lindo niño!

La Gaceta nueva
¿quién me la compra,
quién me la lleva?”

2. “Noticias flamantes,
de Alemania, de Francia,
de Flandes²².

Novedades frescas:

el viaje del Rey y la Reina²³.

21 Fragmento de *Letras que se cantaron en la fiesta que celebran a su gran patrón, San Francisco, los mercaderes de paños de esta corte. Siendo mayordomos Francisco Partearroyo y Domingo de Velasco. Con asistencia de la Capilla de la Encarnación el día quince y dieciséis deste mes de Octubre de 1689*. Signatura BN: VE/ 128-62. Entrecorrido las réplicas de cada cantor en el estribillo porque se trata más claramente de un diálogo. En las coplas nada hace ver que los personajes interactúen, sino que simplemente sus voces se entrelazan.

22 A Francia y Alemania se referirá nuevamente después. Véanse notas 33 y 35. La mitad de Flandes, hasta entonces español, había sido cedida a las Provincias Unidas de los Países Bajos a principios del siglo XVII; la otra mitad estaba siendo adquirida en estos momentos por Francia mediante una serie de tratados.

23 La boda por poderes entre Carlos II y Mariana de Neoburgo se celebró el 28 de agosto de 1689 en Ingol-



¿Quién me las compra,
quién me las lleva?”
1. “Levanta la voz.”
2. “Ya aprieto el chillido.”
1. “¡Qué lindo niño!”
2. “Ahora que hay gente.”
1. “Ya siento el ruido.”
2. “Jesús, ¡qué concurso!”
1. “Aquí es San Francisco.”
2. “Toma el banquillo,
que aquí hay mercaderes
devotos y ricos.”
1. “¡Qué lindo niño!
Eso es lo que yo busco,
Cuerpo de Cristo.”

COPLAS

1. Con las cartas del Imperio
se supo, por Francisco,
que el Príncipe Luis de Baden²⁴
al Gran Turco le dio un chirlo²⁵.

2. Sus ciento y cinco piezas
dejó en el campo,
con que una tienda rica
puso el cristiano.

Y por la cuenta
con solos diez y siete
gana cuarenta.

1. “¿Hola, muchacho?
¿Oyes, chiquillo?”

2. “Ya escucho, ya oigo,
ya entiendo, amo mío.”

1. “¡Qué lindo niño!”

Mala la hubisteis franceses
en Moguncia [sic] y Bona, es fijo
que las puntas de Lorena
valen mucho en cualquier sitio²⁶.

2. Arrojado en la zarza,
Francisco logra,
entre sangrientas puntas
feliz corona,
porque en las lides

stadt, Alemania.

²⁴ Se refiere a Luis Guillermo de Baden-Baden, gobernante de Baden-Baden de Alemania y comandante en jefe del ejército imperial. Defendió Viena, entre otros, del ataque de las fuerzas turcas. No sólo era un triunfo del cristianismo, sino de la casa de Austria.

²⁵ Autoridades (1726): “Herida en el rostro prolongada como la que hace la cuchillada, y la señal, o cicatriz que deja después de curada”. Las guerras austro-turcas de los años ochenta del siglo XVII debieron ser un lugar común en los villancicos del momento. Véase Bègue (2004).

²⁶ Se refiere a episodios poco gloriosos de los franceses en la Guerra de los Nueve Años, cuyos sitios de Maguncia y Bonn no llegaron al buen puerto que habían planeado. No hay que olvidar que Francia estaba apoyando el ataque turco a Viena, y de ahí el regocijo del poeta compositor de este villancico en hacer constancia de su fracaso.

Dios humilla soberbios,
y eleva humildes.

1. “¿Hola, muchacho?” Etc.

2. Hase dicho en nuestra Corte
que de San Francisco un hijo
pontífice aclamarían,
tal Padre tiene, por Cristo²⁷.

1. Que tendrá muchos votos
será constante,

si Francisco le aplica

sus cardenales,

y más si infieren,

que sus pies y sus manos

púrpuras vierten.

“¿Hola?” Etc.

2. Celebrose el desposorio
en el día de Agustino²⁸,
que este águila al sol de España
siempre glorias le predijo.

1. Águila generosa

Mariana vuele

a ser del Sol de Carlos

augusta Fénix

siendo Agustino²⁹,

por discreto y amante

su norte fijo.

¿Hola, etc.?

1. Dicen que los moscovitas

al tártaro han destruido,

que están en zurrar las pieles

los moscovitas curtidos³⁰.

2. En todo el orbe tiene

Francisco Casas [sic la mayúscula],

menos en el abismo.

que es la Tartárea,

¡oh, quiera el cielo,

que sirvan sus mezzitas

para conventos!

“¿Hola? Etc.”

1. Por instantes de la Reina

se espera el feliz aviso

mas para nuestros deseos

se hacen los instantes siglos³¹.

27 Probablemente se trate del proceso de selección de un nuevo Papa que se estaba llevando a cabo prácticamente de forma simultánea a la representación de este villancico, pues Alejandro VII fue nombrado Sumo Pontífice el 16 de octubre de 1689. Quizás otro de los cardenales propuestos sí era franciscano, de ahí la referencia en el villancico y la anfibología de cardenales de San Francisco como los clérigos de su orden y los golpes recibidos por el santo que aumentan el valor de su candidatura.

28 Efectivamente, el 28 de agosto se celebra San Agustín.

29 Nueva referencia a San Agustín.

30 Se refiere a las invasiones que los bárbaros de Crimea habían realizado repetidamente en Moscú desde comienzos del siglo XVI hasta finales del XVII. Esta en concreto debe tratarse de la del año 1688.

31 Antes hemos apuntado la tensión latente que se percibe en mucho villancicos al ver las dificultades de los



2. Crédito es de Francisco
que al Puerto llegue,
pues de su cordón todo
está pendiente,
y nuestra Reina
si en su cordón se fia
será muy cuerda. [...]

Aparte de la innegable teatralidad que tiene este fragmento, conviene estructurar la cantidad de información que nos ofrece sobre la realidad del momento: Guerra Austro-Turca, Guerra de los Nueve Años, invasiones tártaras, elección de un nuevo papa, enlace de Carlos II con Mariana de Neoburgo; previsión de un futuro príncipe que no llega, etc. Todo ello presentado en forma de un animado diálogo entre el avisado lazarillo y el ciego, en el que se va replicando cada noticia con diferentes aspectos del santo al que van dirigidos el conjunto de los versos en primer instancia —San Francisco de Asís—, pues se trata de celebrar su día.

Otras veces, el villancico se usa con fines propagandísticos ajenos a la Corte: relaciones de las principales comedias en boga o parnasos poéticos que alaban a los autores españoles de renombre. Otro ejemplo podría ser publicitar una profesión. Veamos el caso de los mercaderes de paños que celebraban su patrón, precisamente San Francisco de Asís, a mediados de octubre y que tenían como costumbre incluir los cantos de villancicos durante la celebración religiosa. Uno de los que se componían estaba habitualmente sometido a otra fórmula. Esta vez no se trataba de reproducir palabras exactas sino de usar estructuras y recursos literarios paralelos: una relación de los productos en venta pero cifrada literariamente con juegos de palabras dentro de la historia del santo:

COPLAS³²

1. Del mejor mercader, que en el cielo
hoy tiene la tienda,
decir quiero la vida con nombre
de paños y telas.
2. Desde niño dejar a sus padres
Francisco dispone,
y en los campos desiertos buscaba
el *raso* de flores.
3. Siempre fue San Francisco muy dado
por la penitencia,
porque el santo de sus disciplinas
hacia las *felpas*.
4. En el monte encontró unos ladrones,

reyes por engendrar un hijo para perpetuar la monarquía. Sirva este fragmento como ilustración.

32 Fragmento de *Letras que se cantaron en la célebre fiesta, que con solemne pompa celebraron los mercaderes desta Corte al Serafín Crucifijo San Francisco, su gran Patriarca, en su convento, siendo mayordomos della Joaquín de Ávila y Francisco Anguiano. Asistiendo la Real Capilla de la Encarnación, el domingo ocho de octubre deste año MDCLXXIX*. Signatura BN: VE / 128 - 59. Cursiva de la autora.

y al ver su pobreza,
de *bayeta* una pieza le dieron,
mas fue de Palencia.
5. Una mala mujer le persigue,
con mil tentaciones
y arrojado en la zarza Francisco,
le ofreció *picote*³³.
6. Tuvo un día un campal desafío,
y de la batalla
sacó manos y pies y costado,
como una *escarlata*³⁴.
7. Después que hubo fundado una orden,
que fue la primera,
la segunda fundó, y con todo eso
por la *tercia-anhela*³⁵.
8. De pontífices, reyes y grandes
querido se mira,
mas no olvida lo humilde pues vemos
que con todos *frisa*³⁶.
9. Díceme que hasta hoy se conservan
muy frescas sus llagas,
*carmesíes*³⁷, como unos pedazos
de *tela pasada*³⁸.
10. De *saya*³⁹ las capillas dispone
que traigan sus hijos,
y a las monjas que su orden profesan,
permite *velillo*⁴⁰.
11. Que remienden los hábitos gusta
sus frailes, y es gala,
porque a puros retazos parezcan
de *saya*⁴¹ *entrapada*⁴².

33 Covarrubias: “Es una tela basta de pelos de cabra, y porque es tan áspera que tocándola pica, se dijo picote”.

34 Covarrubias: “[...] desta seda o paño se vestían los grandes príncipes y hoy día es la color del hábito de los cardenales, y de algunas potestades seglares, en cuanto a la color, difiriendo en hábito y traje [...]”.

35 Autoridades (1737), Tercianela: “Tela de seda semejante al tafetán, pero más doble y lustrosa”.

36 Covarrubias: “Cierta tela de lana delgada con pelo, que se suele retorcer [...]”; Autoridades (1737), Frisar: “Vale también, parecerse, tener alguna semejanza una cosa con otra, ó confrontar con ella”.

37 Autoridades (1726): “Figuradamente se toma por la tela de seda ó paño teñida de este color”.

38 Entre las cuarenta y nueve acepciones que Autoridades (1737) ofrece para el verbo ‘pasar’ la más adecuada para este contexto sería: “Hablando de mercaderías y géneros vendibles, se toma por lo mismo que valer o tener precio”. Es decir, una tela apta para la venta, igual que las llagas de San Francisco están aptas para la vida —incorruptas— a pesar de que él esté muerto, metáfora que aludiría a su santidad.

39 Autoridades (1737): “Tela muy basta, labrada de lana burda”.

40 Autoridades (1737): “Se llama también una tela muy sutil, delgada, y rala, que suele tejerse con algunas flores de hilo de plata. Llámase así, por que los velos se hacen regularmente de esta tela”.

41 Autoridades (1737): “Ropa exterior con pliegues por la parte de arriba que visten las mujeres, y baja desde la cintura a los pies”.

42 Autoridades (1732), Entraparse: “Llenarse de polvo. Dicese propiamente del paño de otros tejidos de lana, los cuales reciben y retienen con facilidad el polvo, que por mucho cuidado que se ponga en limpiarlos, dificultosamente se consigue preservarlos de todo.” Sin embargo, en la base de datos CORDE de la RAE el sintagma ‘saya entrapada’ aparece en contextos donde se usa como ropa de lujo. Esto tendría más sentido para el verso, pues muestra el carácter austero de los monjes franciscanos que con harapos se sienten como



12. *Tafetanes* y cosas de *seda*
a todos les priva,
ni a raíz de las carnes permite
nada de *holandilla*⁴³.

13. Ésta, pues, de Francisco es la vida
virtudes y regla,
escusado hablar de su gloria,
pues es sempiterna.

Que durante esta época se utilizaran “subliminalmente” los villancicos nos da una idea de lo mediáticos que podían llegar a ser. Sin embargo, aunque fueran usados de forma utilitaria no son burdas las anfibologías, las metáforas y metonimias que aparecen en estos versos: la anfibología de ‘raso’ como campo desierto y la tela con flores que metaforiza el deleite del Santo por la soledad, el áspero picote para los impuros deseos de la mala mujer, las disciplinas que convierte en suave felpa, el calambur ‘tercia-anhela’, la anfibología de ‘frisa’ como sustantivo y como verbo o la metáfora, a estas alturas un poco más manida, de la sangre escarlata.

Como se ha mostrado a lo largo de este artículo, los villancicos religiosos interpretados en las iglesias de Madrid durante el siglo xvii distaban mucho de ser meramente un ornamento musical y poético para las liturgias. Quizás precisamente por estar en contexto religioso se permitieron más licencias a la hora de elegir el qué y el cómo de sus composiciones, puesto que las autoridades habían demostrado ser más benévolas o distraídas con lo que se representaba en las iglesias a partir del siglo xvi, pensando, quizás, que cualquier medio justificaría el fin de atraer a la gente a las iglesias. Además, las represiones y censuras dadas en los sucesivos sinodales del siglo xv⁴⁴ no pudieron erradicar totalmente los elementos paganos. Este tipo de literatura religiosa se acabó codificando para que cubriera parte de las necesidades que antes surtían los ritos populares que comenzaban a desaparecer por diversas prohibiciones: las fiestas de los solsticios, las representaciones teatrales paganas en las iglesias, etc. Por todo esto no es de extrañar que encontremos tantas vinculaciones a eventos de tradición popular: el carnaval, las mojigangas y otros géneros teatrales breves, los bailes de osos y otras fiestas folklóricas de raigambre popular.

Al mismo tiempo, se le confiere al villancico un papel si no de “prensa” —porque los sucesos que se contaban no podían ser nuevos para los oyentes—, sí de recordatorio de los principales eventos que acontecían cada año en la Corte y en el mundo. Y lo hacían participando de una serie de fórmulas y códigos literarios que cifraban esa información con la que, sin darse cuenta, estaban dejando constancia de muchos detalles de la vida del siglo si vistiesen galas.

43 Autoridades (1732): “Cierta especie de lienzo teñido y prensado, que sirve para aforros de vestidos y otras cosas”. Es decir, que San Francisco no les permite ni siquiera llevar forros en sus ropajes.

44 Ávila, 1481; Segovia, 1472; Aranda y Toledo, 1473 (Rey, 2007).

xvii que de otra manera nunca habrían llegado hasta nosotros.

BIBLIOGRAFÍA

- BÈGUE, Alain (2004): “Teología y política en los villancicos del siglo XVII: el ejemplo de José Pérez de Montoro” en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 317-329.
- COVARRUBIAS, Sebastián (1987), *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. preparada por Martín de Riquer según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674, Madrid, Alta Fulla.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M^a Cruz (1973): *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus.
- GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio Ignacio (2002): *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (siglos XI-XV)*, tesis doctoral,
<http://www.xente.mundo-r.com/juliomonta/Pdf/Tesis.pdf>.
- GUEVARA, E. y MARIANO, R. V. (2004): *Historia de la Semana Santa en Madrid*, Sílex, Madrid.
- HATHAWAY, Janet (2003): “Laughter and scandal: An Inquisition censure in late Hapsburg Madrid”, *Acta Musicológica*, LXX-II, pp. 243-268.
- LLOSA SANZ, Álvaro (2001): “Literatura y sociedad en algunos villancicos del siglo xvii”, *Especulo*, nº 19,
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/villanci.html>.
- MARÍN, Miguel Ángel (2000): “A propósito de la reutilización de textos de villancicos: dos colecciones desconocidas de pliegos impresos en la British Library (SS. XVII-XVIII)”, *Revista de Musicología*, XXIII: 1, pp. 103-130.
- PALACIOS GAROZ, José Luis (1995): *El último villancico barroco valenciano*, Biblioteca de les Aules, Castellón de la Plana.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1990): *Diccionario de autoridades*, ed. facsímil, Vol. I, A-C (1726); vol. II, D-N (1732); vol. III, O-Z (1737), Madrid, Gredos.
- REY, Pepe (2007): “Weaving ensaldas”, en *Devotional music in the Iberian World (1450-1800): the villancico and related genres*, ed. T. Knighton y Á. Torrente, Aldershot, Ashgate, pp. 21-63.
- TORRENTE, Álvaro (1997): *The sacred villancico in early eighteen-century Spain*:



the repertory of Salamanca Cathedral, tesis doctoral sin publicar, Universidad de Cambridge.

(Footnotes)

- 1 Fragmento de *Metros festivos con que la Real Capilla correspondió devota y agradecida a María Santísima de la Soledad, por el singular favor de la Salud de sus Majestades* 1670. Signatura BN: R/34988⁵⁰.
- 2 Fragmento de *Letras de los villancicos que se han de cantar en la plausible fiesta que dedican a su Gran Patrón S. Francisco, en su convento desta corte, los mercaderes de sedas, este presente año de 1696, el día 13 y 14 de octubre. Siendo mayordomos Martín Ortega y Antonio López Martínez. Asistiendo la Capilla Real de su Majestad*. Signatura BN: VE /128-64.

MECANISMOS DESFANTASEADORES: FANTASÍA Y REALIDAD EN LA COMEDIA DE SANTOS DEL QUINIENTOS¹

Mercedes Flores Martín
Universidad de Sevilla

Palabras clave: Teatro s. XVI, Contrarreforma, Catequesis, Milagro, Fantasía.

La comedia de santos del Quinientos está impregnada del espíritu de la Contrarreforma. De hecho, probablemente el auge de este tipo de comedias, que comienzan a ser frecuentes a finales del siglo XVI y se convierten en pleno XVII en uno de los géneros de mayor florecimiento, se deba precisamente a una de las disposiciones del Concilio de Trento:

Desde 1563, año en que se promulga en Trento el decreto De invocatione, veneratione, Reliquiis Santorum, et sacris imaginibus, la hagiografía pasará a ser moneda de uso corriente en la defensa de la ortodoxia católica en España, y la Iglesia verá pronto con buenos ojos el que el teatro se preste a llevar a escena, de manera regular, unas vidas de santo que estaban dramatizando los jesuitas en los Colegios, que se escenificaban en una ceremonia religiosa o en los festejos en honor al Santo Patrón del lugar, pero que no solían formar parte, a diferencia de las vidas heroicas, campesinas o cortesanas, de la comedia del Siglo de Oro. De la eficacia con que las piezas hagiográficas de nuestro teatro áureo acababan asentando, para delicia de contrarreformistas, los principios de la fe católica no debiera quedarnos duda alguna (Aparicio Maydeu, 1993:141).

Efectivamente, las autoridades eclesiásticas descubrieron pronto que el teatro hagiográfico podía ser un camino muy directo para acceder al pueblo, ajeno en muchas ocasiones a la situación de contienda religiosa latente, y que con frecuencia no asimilaba los dogmas difundidos desde el púlpito con la misma facilidad. En fin, como explica M^a Cruz García de Enterría, “la moda de las comedias hagiográficas fue, en parte, un producto de la Contrarreforma, que supo encontrar un camino cómodo de acceso para llegar al pueblo y difundir desde los escenarios enseñanzas y ejemplos” (García de Enterría, 1992:73).

Sin embargo, en el marco de representación de una vida de santo, encontramos con frecuencia que acontecen en escena una serie de hechos sobrenaturales no explicables a través de la razón: los milagros. Según Alfredo Hermenegildo, esto podría acercar el teatro

¹ Este trabajo se ha realizado gracias a una Beca Predoctoral concedida por la Fundación Universitaria Oriol-Urquijo.



hagiográfico áureo a la literatura fantástica contemporánea:

En toda representación religiosa hay siempre una oposición entre lo que se percibe como real y lo que se manifiesta con rasgos salidos de un mundo ajeno a lo descodificable por la vía sensorial. El espectador y su racionalidad hacen frente, a veces, a unos signos dramáticos que la experiencia personal y colectiva califican de irracionales, de fantásticos, de inaprehensibles por medio de la comprensión y de la percepción de los sentidos en la vida cotidiana. Cuando el público de los autos ve en escena a Dios hablando con Abraham, a un ángel alado, a una figura identificada como Pecado, como Gracia, como Jesús resucitado, constata, echando mano de su experiencia personal, que no ve ni percibe a diario figuras ni situaciones semejantes. Tiende a considerar dichas figuras y situaciones como signos fantásticos, como formas salidas del mundo de lo inverosímil, como acontecimientos de un orden similar a los que contempla cuando ve volar a Peter Pan, cuando observa cómo el Príncipe da un beso a Blancanieves y la resucita, cuando contempla los extraordinarios y aéreos desplazamientos de Batman o cuando ve surgir la figura incomprensible de la Muerte entre los árboles de un bosque de difícil o imposible acceso... Y sin embargo, detrás de esas “fantasías” de los autos y farsas hay algo que obliga, que incita al espectador a no considerarlo como tal “fantasía”, como hecho salido de la irrealidad creada por una mente calenturienta. Ese enfrentamiento entre lo que el público asistente tiene la tentación de identificar como “fantasía” y lo que venera como “realidad” es una de las preocupaciones mayores latentes en todo texto catequístico llevado a las tablas (Hermenegildo, 2002:35-52).

En nuestra opinión, esta comparación es insostenible por anacrónica. Tal vez el espectador contemporáneo contemple con el mismo escepticismo la elevación de un santo en oración y el vuelo de Peter Pan (y aún así, dudamos que en un país de tan arraigada tradición católica como España el grado de irrealidad sea el mismo). Si la fe deja de ser un hecho indiscutible, la noción de *fantasía* comienza a tener fundamento:

cuando se pierde la creencia en lo milagroso y en lo sobrenatural cristiano —tan constantemente presentes en la hagiografía barroca— aparece la literatura fantástica y de ahí procede la opinión de que el género fantástico nace cuando se impone la modernidad, es decir, el escepticismo racional frente a realidades no explicables y grandiosas (García de Enterría, 1991-92:197).

No sucede así, sin embargo, con el espectador de los Siglos de Oro, que parte de una creencia que no puede —o no debe— poner en duda. Sin embargo, las palabras de Alfredo Hermenegildo, citadas más arriba, vienen a plantear el principal conflicto que supone el milagro: la irrealidad, a través de los ojos de la razón, de unos hechos que, sin embargo, no deben ser interpretados como fantásticos. Si el texto hagiográfico contrarreformista es fundamentalmente catequístico, es necesario evitar cualquier posibilidad de que el público asuma que *hecho sobrenatural* es lo mismo que *hecho irreal*.

Erin Rabkin (1976) distinguía entre el nivel intratextual y el extratextual, entendiendo que aquél superaría el relativismo histórico, pues frente a éste, que busca el referente en el entorno, en el mundo referencial del lector, en el nivel intratextual el referente de cotidianidad estaría fijado por el texto mismo. En nuestro caso, al enfrentarnos a un relato religioso, el texto mismo fija un marco en el que determinado tipo de hechos sobrenaturales sí son posibles.

El conflicto surge, como señala Risco (1982:15) en el momento de la descodificación llevada a cabo por el lector / espectador, quien no puede prescindir de la referencialidad de su propio entorno. Pero en el caso de la literatura catequística o propagandística (y de la literatura religiosa en general), se basa en una intención de no considerar su objeto como algo ajeno a la realidad cotidiana, y tiene, por lo tanto, una intencionalidad realista, que el citado autor distingue de los textos con intencionalidad fantástica (Risco, 1982:13).

Al asumir esta intencionalidad realista, el hecho sobrenatural es considerado como “verdad”, como explica Hermenegildo:

El punto de partida es la relación dialéctica [realidad/fantasia]; pero hay que ir más allá y llegar a la oposición [intencionalidad realista/intencionalidad fantástica] y, finalmente, a la que enfrenta la verdad a la no-verdad, a la falsedad, a la mentira. Es decir, a través de esa cadena de oposiciones dialécticas, el camino queda trazado así: apariencia de fantasía → intencionalidad realista → representación de la realidad → representación de la verdad. En el fondo todo el problema de la oposición [realista/fantástico] gira alrededor de su interiorización, de la intimidad de una determinada obra literaria (Hermenegildo, 1991:431)².

Sin embargo, aunque exista esta intencionalidad realista, unida al referente intratextual que asegura la verosimilitud del hecho milagroso, observamos en los textos del Quinientos un particular esfuerzo por demostrar que los hechos presentados, aunque puedan parecer extraordinarios al espectador, forman parte de la realidad más cotidiana:

La catequesis está cimentada en un discurso que neutraliza la condición fantástica de toda percepción de la literatura. Y sin embargo, hay en las obras catequísticas un esfuerzo particular por atribuir la condición real a ciertos signos, rasgos, personajes, situaciones, etc., que resultarían innecesarios en un contexto de aceptación de la propuesta como representación de la realidad más absoluta, menos fantástica [...]. Ese esfuerzo particular de presentar como real caracteriza una cierta forma de literatura fantástica que vive en el discurso propagandístico (Hermenegildo, 1991:434-435).

Alfredo Hermenegildo detecta la presencia de una serie de mecanismos que evitan toda posibilidad de que el texto sea interpretado como *irreal*. Hermenegildo los llama *mecanismos desfantaseadores*:

El teatro religioso, teológico, catequístico, hagiográfico, se niega a sí mismo la posibilidad descodificadora múltiple que toda literatura fantástica se atribuye, ya que da por real lo que es irreal o percibido como tal por otros niveles de percepción [...]. En consecuencia, el crítico tiene que identificar y describir los mecanismos con los que el texto religioso destruye las marcas que pueden inducir al lector/espectador a considerar lo narrado como elemento fantástico. Y ya que no todo el público es creyente o no lo es en el mismo grado —problema de semántica pluriestratificada—, la literatura religiosa y catequística trata de construir textos dotados de mecanismos desfantaseadores, tales como la afirmación axiomática general, la invocación de la doxa ambiental, contextual, el intento de desarticular toda connotación que pueda ser tenida por fantástica, la puesta de relieve de signos que atan la anécdota a la realidad cotidiana, etc... (Hermenegildo, 1996:10-11).

Efectivamente, estos mecanismos se basan en anclar a hechos de la realidad cotidiana

² El texto presentado entre corchetes pertenece al autor, que lo presenta con esa disposición gráfica.



Hemos enfrentado en nuestro análisis dos comedias de fechas relativamente cercanas (la una, de finales del Quinientos; la otra, de principios del Seiscientos) en las que podemos ver claramente esta diferenciación. La primera comedia, *Lucistela*, anónima y sin fechar, pero que ubicamos en el último cuarto del siglo XVI³. La segunda, la *Comedia de la vida y muerte del santo Fray Luis Bertrán*, de Gaspar de Aguilar (1608).

En *Lucistela*, la intencionalidad de presentar los hechos que acontecen en la comedia como reales queda reflejada en la presencia de escenas costumbristas (unos criados preparándose para la caza, otros hablando sobre el galanteo amoroso en palacio) y, sobre todo, en la actualización de la leyenda en la que se basa (de origen medieval), lejana en tiempo y lugar al espectador, a partir del anacronismo: el rechazo de *Lucistela* a su pretendiente el capitán Lucerno aparece justificado, en esta ocasión, por la condición luterana de este último.

Pese a este refuerzo del realismo de la comedia, son muy pocos los milagros presentados. El primero de ellos ni siquiera aparece en escena. Una voz sobrenatural ha indicado a dos sabios romanos que han de buscar a un hombre santo llamado Gregorio para que ocupe la silla pontifical. Conocemos estos hechos exclusivamente por la narración de los mismos:

ROMANO 2º: Si aquella voz del cielo,
allá en Roma, declarara
hacia qué parte del suelo
el santo hombre se hallara,
con muy mayor presteza se buscara.

ROMANO 1º: La voz no nos declaró
más que un hombre Gregorio sea buscado,
justo, pues mereció
que fuese colocado
en la silla del gran pontificado (f. 107v, col. b)⁴.

La presencia de una voz sobrenatural sería difícil de justificar como real en escena, de modo que se evita su presencia directa.

El segundo y último milagro consiste en el hallazgo por parte de un pescador de la llave de las cadenas de Gregorio en la boca del pez que acaba de pescar. Este milagro es crucial para el desarrollo de la comedia, pues es el signo de santidad que trae como consecuencia la aceptación de Gregorio de la silla pontifical. El mecanismo desfantaseador empleado en este caso es la diferenciación de reacciones de los personajes ante el hecho milagroso. Mientras el pescador, rústico, queda espantado ante el prodigio, el sabio romano lo asume sin ninguna señal de sorpresa como la confirmación de que han de alcanzar la gloria si encuentran a Gregorio y lo hacen papa:

PESCADOR: [...]
¡Válame Dios consagrado!

³ La comedia permanece inédita, pero estamos realizando su edición para nuestra tesis doctoral.

⁴ Modernizamos la ortografía y puntuación de los textos citados para facilitar su lectura.

¿Qué trae en la boca este pez?
La llave es ésta, por cierto,
de la prisión que se echó
el santo, cuando pasó
a hacer vida al desierto.

ROMANO 1º: ¡Oh, milagro señalado,
digno de considerar!
Vámosle luego a buscar,
que si el santo hombre es hallado
gran premio nos han de dar (ff. 108r, col. b-108v, col. a).

Cuando relatan el milagro a Gregorio, una vez lo han encontrado, éste tampoco manifiesta sorpresa:

GREGORIO: Aunque indigno y pecador,
habré al fin de obedecer
y vuestro mandado hacer:
por tanto, eterno Señor,
establece en mí tu ser.

Por lo tanto, mediante la oposición *sorpresa=ignorancia/aceptación=sabiduría y santidad*, queda perfectamente reforzada de cara al público la veracidad del milagro.

La leyenda en la que se basa *Lucistela* tenía inicialmente una última serie de milagros asociados con la llegada a Roma del futuro pontífice Gregorio. El fundamental, que ante la proximidad del mismo las campanas comiencen a sonar solas, sin que nadie las toque. En algunos otros textos, además, las gentes acuden a recibir al santo y los enfermos, leprosos, cojos y ciegos recuperan la salud al ser bendecidos. Ninguno de estos hechos tiene lugar en nuestra comedia. Como podemos comprobar, el milagro más *sobrenatural* está simplemente narrado o, como en este último caso, completamente omitido. Sólo aparece de forma directa un tipo de milagro más cotidiano. Admitámoslo: aunque muy improbable, la posibilidad de que aparezca un pez que ha tragado la llave de las cadenas arrojada al mar no resulta tan descabellada desde el punto de vista del receptor más escéptico. Los dramaturgos seleccionan, por tanto, un tipo de milagro más verosímil.

En la comedia de Aguilar, sin embargo, son mucho más frecuentes los milagros que en *Lucistela*. En una escena, Lautaro quiere probar a Fray Luis, ofreciéndole una copa de veneno y diciéndole que si la bebe y vive, creerán y aceptarán ser bautizados. Fray Luis la bebe de buena gana; incluso cuando Lautaro le pregunta si duda, responde: “No, porque la fe dudosa / viene a dejar de ser fe” (Aguilar, 1608:110). Inmediatamente, Laupi saca de la boca de Fray Luis una serpiente (el veneno transformado) y se la muestra a Lautaro. En este caso, ningún personaje manifiesta su asombro —tal vez un ligero escepticismo inicial Lautaro—, sino que, por el contrario, inmediatamente Lautaro y los dos indios presentes



estos hechos sobrenaturales, de modo que, si el espectador no cuestiona unos, se ve forzado a no cuestionar los otros: “Los textos catequísticos construyen su realismo, su no-fantasia, fundándose en la normalidad cotidiana interior a ellos mismos, con lo que dejan de ser fantásticos, aunque lo referencial pudiera darles tal connotación” (Hermenegildo, 1991:432).

Tal esfuerzo por demostrar la veracidad de los milagros presentados nos hacen cuestionar si la evidencia de que —en el marco de la fe católica— es verosímil que opere el milagro puede ser realmente considerada como tal. Hermenegildo (1996:11) habla de una doble función del texto catequístico: por una parte, destruir toda noción de fantasía; por otra, atribuir

la condición de real a ciertos signos que resultarían innecesarios en un contexto de aceptación de la propuesta como representación de la realidad más absoluta, menos fantástica. Si la catequesis existe es a causa de la presencia de determinados sectores del público en los que anidan ciertas dudas, ciertas perplejidades, ante la posible condición de no-real, de fantástico, que caracteriza el hecho presentado. Si no hubiera tales dudas, la catequesis sería innecesaria e inoperante (Hermenegildo, 1996:11).

Es evidente que, aunque el público que asiste al espectáculo es fundamentalmente un público creyente, no existiría esta literatura catequística si no fuese necesaria esa catequesis, es decir, que habría ciertos conceptos que no se podrían dar por tan bien sentados, y la función de este teatro sería enseñarlos y reforzarlos. Por tanto, la presencia de estos *mecanismos* en la comedia hagiográfica estarían justificados por la consciencia del dramaturgo de que, pese a que la fe católica es considerada oficialmente como incuestionable, existe cierto sector del público que posiblemente albergue ciertas dudas. La función fundamental de estas comedias es adoctrinar, o incluso, en ocasiones, convertir, de modo que al reforzar la verosimilitud de estos hechos sobrenaturales se cumple este objetivo.

Sin embargo, mientras Hermenegildo señalaba la fundamental presencia de los citados mecanismos desfantaseadores, M^a Cruz García de Enterría proponía como único elemento que convierte lo fantástico en maravilloso (lo inverosímil en verosímil) a la fe cristiana:

Mientras lo fantástico es algo quimérico, producto de la imaginación, algo que no tiene realidad, lo maravilloso es sólo lo extraordinario, lo admirable y puede existir fuera del ámbito de lo imaginario. (Me remito simplemente a las asépticas definiciones del *Diccionario de la Real Academia*). Estas vidas de santos están, pues, entre ambos conceptos porque nos colocan delante de hechos que, para sus contemporáneos, eran en un primer momento sucesos quiméricos por ser imposibles, pero que, con la fe cristiana, se transformaban en realidades extraordinarias que no despertaban la duda y sí, en cambio, la admiración. En ese tránsito de lo fantástico a lo maravilloso es donde podemos, me parece, situar las desconocidas reacciones de los lectores de estos relatos [los relatos hagiográficos] que muy probablemente oscilarían entre la duda y el temor —y la aceptación entusiasta (García de Enterría, 1991-92:197).

No se trata, en nuestra opinión, de una visión más simple que la que aportaba Hermenegildo, sino que con probabilidad se debe, sencillamente, a que ambos investigadores se refieren a etapas distintas dentro del desarrollo de este género hagiográfico. En efecto, durante la Contrarreforma el dogma está siendo cuestionado a través de distintas corrientes heréticas, y es necesario catequizar más, reforzar ideas y conceptos, poner énfasis en que los hechos narrados son reales. Conforme avanza el siglo xvii, sin embargo, los ánimos se relajan, y deja de ser necesaria tanta insistencia. La sola fe católica es prueba suficiente de la realidad de lo que en la comedia se representa.

Por otra parte, debemos señalar que podría hacerse una diferenciación entre dos tipos distintos de comedias de santos: una primera clase de comedias cuyo fin es adoctrinar, y un segundo tipo en que lo único que se pretende es narrar la vida de un santo. No todas las comedias de santos tienen tan claro este valor catequístico; mientras en unas las verdades de la Iglesia aparecen continuamente mencionadas y explicadas, en otras estos conceptos se dan por sentados:

Toda literatura religiosa es, de algún modo, catequesis. Pero hay una clara diferencia entre ciertas manifestaciones dramáticas cuyo primer objeto es enseñar la “verdad” oficial, y otras en que la finalidad es contar la historia de un santo, de un acontecimiento perteneciente a la órbita religiosa, etc... La distancia entre catequesis y hagiografía está marcada, de modo eficaz, por el uso que una y otra hacen de los elementos pertenecientes al mundo de lo extrasensorial. Aquí es donde surge de modo patente el salto que el teatro ha dado al abordar, ya en plena “comedia nueva”, la problemática religiosa al margen de consideraciones primariamente propagandísticas. [...] La comedia hagiográfica toma menos en serio que la catequística la necesidad de demostrar el carácter auténtico de los hechos. No hay que demostrar nada recurriendo a argumentos de razón. Lo único que se hace es mostrar los signos necesarios para atar el hecho anómalo a la realidad cotidiana (Hermenegildo, 1996:19-22).

En nuestra opinión, existe una mayor tendencia a la catequesis en las comedias de santos más cercanas cronológicamente a la Contrarreforma en su período de mayor ebullición, y ya entrado el siglo xvii, cuando la fe católica no está en tan serio peligro y los ánimos se han relajado, y cuando la triunfante “comedia nueva” como fórmula dramática invade su territorio, surge esa tendencia a la simple hagiografía, sin necesidad de adoctrinar de forma tan explícita. Ambos tipos de comedia se caracterizan por un notable esfuerzo por mostrar la veracidad de los milagros presentados y por la presentación de los milagros sin problematizarlos ni reforzar su veracidad, respectivamente. Incluso, en el caso de las segundas, llegamos al extremo de cierta práctica “maravillosista”, en que se acumulan los milagros de forma muy atropellada en ocasiones, probablemente porque los milagros requerían una mayor presencia de tramoya y maquinaria, producían el asombro del espectador y eran muy bien acogidos por él. Cuando la veracidad de los hechos ya no es cuestionada, puede explotarse el lado más espectacular de los mismos.



afirman su conversión.

En otra escena, Santa Magdalena y Santa Catarina bajan del cielo a auxiliar a un Fray Luis ensangrentado por los tormentos que se ha infligido a sí mismo. Tegualda, que presencia el prodigio, apenas manifiesta asombro. Inmediatamente deduce que esas centellas que la deslumbran son “diosas del cielo”, y concluye: “Su buen ejemplo me inclina / a que luego me bautice” (Aguilar, 1608:120).

Una tercera escena nos presenta al demonio, disfrazado de ciego, que pretende engañar al santo. Cuando éste no cae en la trampa, inmediatamente reconoce la santidad del fraile. Los presentes, por su parte, asumen sin asombro ni sorpresa que sin duda aquel ciego era el diablo (Aguilar, 1608: 139). En otra escena, sin embargo, vemos cómo el santo hace que un cojo camine con normalidad, y este hecho es acogido con idéntica tranquilidad por los presentes (Aguilar, 1608:147).

Finalmente, nos llama la atención una última escena particularmente espectacular: “*Elévase, y descúbrese un trono cubierto de serafines, y en él San Luis con el hábito lleno de estrellas, y un Cristo en una mano y un cáliz en la otra*”. Ante semejante demostración de poder divino, la reacción de los presentes es la siguiente:

HOMBRE 1:	Sin duda está elevado.
HOMBRE 2:	Cosa extraña.
HOMBRE 3:	Yo le he visto mil veces de esta suerte (Aguilar, 1608:159-160).

En resumen: hemos comprobado que, efectivamente, podemos distinguir dos etapas bien distintas en la comedia hagiográfica en cuanto a su presentación del milagro: una primera, a finales del Quinientos, en que el hecho milagroso se presenta problematizado, se evita en lo posible su presentación en escena para aumentar la verosimilitud de la obra y, en el caso de que aparezcan milagros, éstos se ven reforzados por una afirmación de su veracidad. Por otra parte, ya en el siglo XVI, cuando no es tan fuerte el influjo de la Contrarreforma y los ánimos ante la amenaza de la herejía ya se han relajado, el milagro se presenta de forma abierta y abundante, sin que esto suponga un cuestionamiento por parte de los personajes —ni del público— pero sin necesidad alguna de reforzar su verosimilitud.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Gaspar de (1608): *Fiestas que la insigne ciudad de Valencia ha hecho por la beatificación del Santo Fray Luis Bertrán, iunto con la comedia que se representó de su vida y muerte, y el Certamen Poético*, Valencia, Pedro Patricio Mey.
- ANÓNIMO (finales del siglo XVI): *Comedia de Lucistela*, Real Biblioteca de Palacio (Madrid), Ms. II-460, ff. 98r-109v.
- APARICIO MAYDEU, Javier (1993): “A propósito de la comedia hagiográfica barroca”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de hispanistas del Siglo de Oro*, eds. M. García Martín, I. Arellano, J. Blasco y M. Vitse, Salamanca, Universidad de Salamanca, vol. I, pp. 141-151.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1991-92): “La hagiografía popular barroca: entre lo maravilloso y lo fantástico”, *Draco*, 3-4, pp. 191-204.
- _____ (1992): “Hagiografía popular y comedias de santos”, en *La comedia de Magia y de Santos*, eds. F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos y R. de la Fuente, Gijón, Júcar, pp. 71-82.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1991): “Teatro, fantasía y catequesis en la Edad Media castellana”, *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. xv, 3, pp. 429-451.
- _____ (1996): “Los riesgos de la fantasía: catequesis y hagiografía en el teatro áureo”, en *Teatro, historia y sociedad: seminario internacional sobre teatro del Siglo de Oro español, Murcia, octubre 1994*, ed. C. Hernández Valcárcel, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 7-25.
- _____ (2002): “Historia, fantasía, catequesis. Los recursos del auto sacramental calderoniano *La devoción de la misa*”, en *Calderón, entre veras y burlas: Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18, 19 de mayo de 2000)*, eds. J. T. Bravo Vega y F. Domínguez Matito, Logroño, Universidad de la Rioja, pp. 35-52.
- RABKIN, Eric (1976): *Fantastic in literature*, New Jersey, Princeton University Press.
- RISCO, Antonio (1982): *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus.



“ESTE ES UN SUEÑO CORTO PERO ES FELIZ”: REALIDAD Y FANTASÍA EN *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA*

Elisa Martín Ortega
Universidad Pompeu Fabra

Palabras clave: Diálogo, Narración, Seducción, Cine, Verdad.

Dos hombres hablan en la oscuridad de una celda, ¿pues qué, sino la palabra, puede quedar en ese espacio desnudo? La novela *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, se construye como una respuesta a esta pregunta. Los personajes, encerrados en un espacio que van moldeando poco a poco, plantean, con sus palabras, un único desafío: ¿hasta donde podrá llegar el lenguaje en su transformación de la realidad más inmediata, una celda? Se debaten entre dos dimensiones: la del sueño, representada por Molina y su narración de películas, y la de la realidad, que remite a la prisión donde se hallan encerrados, a la enfermedad, la tortura y las penurias, pero más tarde también al amor. Sin embargo, estos dos planos no permanecerán por mucho tiempo separados, y a medida que el texto avance el lector se irá dando cuenta de cómo lo que parecía un simple juego para entretenerse por las noches –contar películas– se acerca cada vez más a “la realidad”. Una realidad ya transformada, pero no por ello menos verdadera. A través de las narraciones de películas la novela se dibuja y los personajes cambian, se encuentran, y consiguen, por primera vez, llegar a vislumbrar su propio rostro. La celda, espacio unívoco en principio, pasa de la desnudez y el vacío a convertirse primero en una metáfora de una sala de cine, y después a simbolizar una isla apartada pero libre, donde se puede vivir plenamente.

Como punto de partida, convendría citar unas palabras de Manuel Puig al final de su vida, en las que intentaba recordar qué le llevó a ser escritor:

Empecé a escribir narrativa a los 29 años. Durante los años previos traté de no ver la realidad, lo que me empobreció del mismo modo que cuando uno sueña. En nuestros sueños enfrentamos y cuestionamos la realidad. Sentía la necesidad de contar historias para comprenderme a mí mismo... Mis personajes la pasaban mal aceptando la realidad; en algún momento logran escapar, pero el diálogo entre sueño y realidad los mantiene vivos. La solución: aceptar ambas dimensiones. Sin locura, nada cambia. Para cualquier cambio, social, político, etc., tienes que estar en ese territorio aparentemente inútil (Entrevista a Manuel Puig, 1989).

Efectivamente, es en ese territorio donde se sitúa el diálogo de Valentín y Molina, y es sólo por esta razón que dicho diálogo les conduce al cambio, a construir una nueva percepción de la realidad y de sí mismos.

1.- “Todo su arte va en la narración”

En los primeros manuscritos que conservamos de Manuel Puig sobre *El beso de la mujer araña*, al lado del nombre de Molina, para intentar caracterizarlo, se encuentra el apunte: “Todo su arte va en la narración”. La primera idea que surge en la concepción del personaje es pues la de un narrador. Es esta característica la que le define en primera instancia y la que irá cobrando una importancia cada vez mayor a medida que avance la novela. Sin embargo, ¿qué significa este papel preponderante otorgado a la narración, al hecho de contar historias? El narrar consiste en la creación de un espacio fuera de nosotros en el que quepan todas las posibilidades y deseos, pero donde también se vean reflejadas nuestras inquietudes y frustraciones. El que cuenta una historia intenta remontarse a los relatos de los orígenes, los mitos primitivos y los cuentos de hadas, a través de los que el hombre ha tomado conciencia de sí mismo, y en los que ha plasmado sus aspiraciones más profundas. Esta es la apuesta que hace Molina al contar las películas a Valentín: por muy cursis y ridículas que le puedan parecer en un principio, su interlocutor acabará quedando atrapado en el imaginario que van tejiendo estos relatos, melodramáticos y fantásticos, pero capaces de conmover porque están hablando de sentimientos, angustias y fantasmas que son muy cercanos a los dos hombres. Para conseguir su objetivo, Molina sólo tiene que emplear un arma: el arte de narrar, que convertirá todas esas historias de amor, secretos y traiciones en una envolvente metáfora de su propia situación y de la vida, a la que su compañero no podrá permanecer ajeno. Narrar es, en cierta medida, buscar y proponer la evasión, pero una evasión que puede devolvernos, por los caminos más imprevistos, a la realidad más inmediata.

Molina se convierte en un doble del autor –director de películas o escritor de novelas–, lo que contrasta con la falta de un narrador principal en tercera persona. Son los personajes quienes hablan y, únicamente a través de sus palabras, se caracterizan, en una ausencia total de descripciones tanto de Molina y Valentín físicamente como del escenario donde se desarrolla la acción. Esto contribuye a hacer de la celda un espacio vacío y desnudo, sumido en la oscuridad –pues los momentos en que Molina hace sus narraciones siempre coinciden con la noche, cuando las luces de la prisión se apagan–. Así, podríamos decir que Molina usurpa las funciones del narrador, es su correlato pero a la vez su opuesto.



El silencio del narrador en tercera persona contrasta con las extensas descripciones, con todo lujo de detalles, que realiza Molina de los protagonistas de las películas y de los escenarios. Transforma un discurso audiovisual en un discurso oral, y por tanto se esfuerza en transmitir todas las impresiones visuales tal como él las percibió. El propio Valentín se extraña, cautivado, de la capacidad descriptiva de su compañero: “No sé cómo podés tener en la cabeza todos esos detalles” (Puig, 1998: 176). No hay en Molina voluntad de objetividad, sino de verosimilitud: se trata de un verdadero creador de ficciones, que no duda en cambiar partes de las películas, interpretar otras o explayarse en largas descripciones de los decorados o los sentimientos de los protagonistas. Su “arte de narrar” es esencialmente libre. Y el propio Molina reivindica esta libertad como parte de su actividad de narrador, para conseguir que su historia llegue mejor al oyente, cuando Valentín le reprocha estarse inventando las películas:

- Pero eso es todo de tu cosecha. Yo qué sé si la casa era de la madre, yo te dije eso porque me gustó mucho ese departamento y como era de decoración antigua dije que podía ser de la madre, pero nada más. A lo mejor él lo alquila amueblado.
- Entonces me estás inventando la mitad de la película.
- No, yo no invento, te lo juro, pero hay cosas que para redondeártelas, que las veas como las estoy viendo yo, bueno, de algún modo te las tengo que explicar. (Puig, 1998: 25)

Al inicio de la novela las películas no parecen tener más función que la del mero entretenimiento o la necesidad de evasión. Molina hace sus relatos para olvidarse de su situación y hacérsela olvidar a Valentín. Sin embargo, cuando en el capítulo ocho el lector descubre, no sin cierto horror, el trato que tiene Molina con el director de la prisión, se da cuenta de que la narración también ha servido para intentar sonsacar informaciones a Valentín. El efecto sorpresa que elabora Puig hace que nos enteremos de la traición cuando Molina ya ha decidido no consumarla, y poco a poco las películas se van perfilando como una estrategia de seducción. El lector se da cuenta ahora de que en realidad lo fueron desde un principio. Y, de este modo, las narraciones de Molina cobran cada vez más relevancia a sus ojos. Son una forma de evasión, pero al mismo tiempo van remitiendo cada vez más, y de forma insospechada, a la “realidad” de los personajes y de la intriga.

2.- “Los boleros dicen montones de verdades”

El capítulo siete de la novela comienza con el recuerdo de un bolero, *Mi carta*, por parte de Molina: “Querido, vuelvo otra vez a conversar contigo... La noche, trae un silencio que me invita a hablarte... Y pienso, si tú también estarás recordando, cariño... los sueños tristes de este amor extraño...” (Puig, 1998: 137). Valentín lo tacha inmediatamente de

“romanticismo ñoño”, pero él mismo acaba de recibir una carta anunciando la muerte de uno de sus compañeros. Un poco después se da cuenta de que el bolero es mucho más cercano a él de lo que había pensado, y le pide a Molina que se lo diga entero. Así, la relación entre el mundo “curso y romántico” de Molina y la realidad de los dos presos comienza a ser desentrañada por ellos mismos. Unas páginas más adelante, Valentín le confiesa a Molina su amor por Marta, en lo que supone una importante muestra de acercamiento entre los personajes. Y es en medio de esta conversación cuando Molina nos hace partícipes del sentido que tienen para él todas las canciones y relatos que narra, sentido que ha empezado ya a compartir Valentín:

- ¿Hace mucho que no la ves? [a Marta]
- Casi dos años. Pero siempre me acuerdo de ella. Si no se me hubiese vuelto así... una madre castradora... Bueno, no sé, todo estaba destinado a que nos separásemos.
- ¿Porque se querían demasiado?
- Eso también suena a bolero, Molina.
- Pero tonto, es que los boleros dicen montones de verdades, es por eso que a mí me gustan tanto. (Puig, 1998: 143)

Al igual que los boleros, las películas narradas por Molina cada vez se irán perfilando más como fuente de “verdades”, pues ellas permitirán ir conociendo poco a poco las preocupaciones y sueños de los personajes, así como el futuro de la relación entre ambos. Son seis, algunas inventadas y otras existentes, pero transformadas en mayor o menor medida: *La mujer pantera* –*Cat people*, de Jacques Tourneur, 1942–, *Destino* –mezcla de *Die grosse liebe*, 1942 y *Olimpia*, 1936, ambas de Rolf Hansen. Películas de propaganda nazi–, *Su milagro de amor* –*The enchanted cottage*, de John Cronwell, 1946–, la película del play-boy revolucionario –inventada–, *Yo anduve con un zombie* –*I walked with a zombie*, de Jacques Tourneur, 1946–, y la película del periodista y la cantante (inventada, resumen de varios melodramas mexicanos de los años 40).

La primera película narrada, *La mujer pantera*, constituye una poderosa metáfora del conjunto de la historia. Irena, la protagonista, tiene miedo de besar a un hombre porque entonces se convertirá en pantera –lo que sucede al final del filme. La novela se construye, así, a través de una contraposición entre la mujer pantera –que no puede amar ni ser amada, y que quizá representa los temores de Valentín hacia su compañero de celda al principio de la película–, y la mujer araña, “que atrapa a los hombres en sus redes” y simboliza la seducción y la entrega entre los amantes.

En efecto, el amor, la traición y el secreto son temas presentes en todas las películas. A través de ellas, Molina recrea la encrucijada en que se encuentra atrapado: la traición a Valentín que ha pactado con el director de la prisión, sus crecientes deseos de enamorarle, y el doble secreto que mantendrá frente a ambos; miente al director de la prisión para



conseguir comida y cuidar a Valentín, pero también miente a Valentín, pues éste no sabe nada acerca de sus tratos con los “represores”. El tema de la traición aparece con especial fuerza en la película *Destino*, que a pesar de ser un film de propaganda nazi Molina defiende con criterios puramente estéticos, sin valorar lo ideológico –aspecto que irrita sobremanera a Valentín. Leni, la protagonista, se enamora de Werner, un oficial alemán. En principio parecen dos personajes totalmente antagónicos, pues ella es una cantante francesa y él el invasor de su país. Sin embargo, Leni, movida por el amor, es capaz de traicionar a su país y al movimiento de liberación francés clandestino, se hace espía de los alemanes y finalmente se sacrifica por fidelidad a su hombre.

El rol doble de espía traidora impuesto sobre Leni, y que Molina reivindica –en contra de la historia como le hace ver Valentín– por su motivación afectiva, refleja el rol de espía-traidor que a él le ha impuesto la ley –el sistema penal– y que más tarde, tal como Leni, él invertirá para proteger al hombre amado; el sacrificio de Leni preanuncia el sacrificio eventual de Molina. (Campos, 2002: 539).

La traición y el sacrificio por amor son temas recurrentes en el imaginario melodramático que fascina a Molina, quien una vez sueña en convertir su convivencia con Valentín en una película, *El misterio de la celda siete*, y que al final se sacrifica, de algún modo, para continuar en esa lógica y morir “como una heroína de película”. La idea del cine como deseo secreto de la literatura aparece aquí, pues, llevada hasta sus últimas consecuencias.

La siguiente película narrada es *Su milagro de amor*, de John Cronwell. En este caso, Molina no se la cuenta a Valentín, sino que hace un relato para sí mismo. Necesita entretenerse porque está enfermo por culpa de la comida envenenada y Valentín no le hace caso, prefiere leer textos de filosofía política. La historia es narrada en forma de monólogo interior, en un estilo lleno de enumeraciones –más bien un cúmulo de frases sin articular, que hacen avanzar el texto por yuxtaposición y no por construcción sintáctica. Se intercalan en el relato los sentimientos de Molina y su rencor momentáneo hacia Valentín, que no ha querido escucharle ni atenderle a pesar de su enfermedad. Justo al final de la narración podemos leer en referencia a Valentín:

(...) por suerte no se la conté a este hijo de puta, ni una palabra más le voy a contar de cosas que a mí me gustan, que se ría no más que soy blando, vamos a ver si él nunca afloja, no le voy a contar más ninguna película de las que más me gustan, esas son para mí solo, en mi recuerdo, que no me las toquen con palabras sucias, este hijo de puta y su puta mierda de revolución (Puig, 1998: 116).

Molina, evidentemente, no cumplirá la promesa de no contarle más películas a Valentín, pero al mismo tiempo permitirá que se coma la comida envenenada del penal que le hizo enfermarse, quizá con la voluntad de que él también “afloje”. Al mismo tiempo, se sentirá culpable y esto le llevará a cuidarlo y curarlo como una madre –al contrario de lo que él

hizo durante la enfermedad de Molina. Las películas que el protagonista prefiere están en su memoria y no deben ser tocadas –basta citar los enfados de Molina por los comentarios de Valentín acerca de *La mujer pantera*. Hay, pues, una forma de sacralidad de las palabras, y Molina se perfila como un narrador que ama y defiende sus relatos.

Su milagro de amor es una escenificación de tópicos como que el amor ciega, o que el amor transforma la imagen de cada uno de los enamorados a los ojos del otro. Una sirvienta acomplejada y fea, y un joven apuesto pero con el rostro destrozado por una cicatriz producida en la guerra se enamoran y comienzan a verse hermosos. Piensan que ha sucedido un milagro y llaman a los padres de él para que lo vean y darles así una gran sorpresa, pero se dan cuenta, con horror, de que para los demás no han cambiado nada. Se preguntan si todo fue un engaño, hasta que un ciego les explica lo ocurrido:

Ustedes son hermosos el uno para el otro, porque se quieren y ya no se ven sino el alma, ¿es tan difícil de comprender acaso?, yo no les pido que se miren ya, pero cuando yo me vaya... sí, sin el menor miedo, porque el amor que late en las piedras viejas de esta casa ha hecho un milagro más: el de permitir que, como si fueran ciegos, no se vieran el cuerpo sino sólo el alma (Puig, 1998: 115).

Molina, que quisiera ser mujer, se enamora de hombres “normales” –según su definición– que jamás podrán corresponderle. Su mayor sueño, pues, sería poder trascender su aspecto físico y que la mirada del otro, del enamorado, llegara a ver su alma. Lo que él no sabe ahora, en un momento en que, además, está muy irritado con Valentín, es que será en esa celda donde dicho milagro acabará produciéndose. Así, la película tiene una dimensión profética en la historia: nos presenta los deseos más profundos de Molina, que no quieren ser escuchados por Valentín, pero que a fin de cuentas se llevarán a cabo a medida que avance la historia. No obstante, Molina en un principio tiene miedo de que el milagro no se produzca, y por ello sus encuentros sexuales con Valentín, al igual que la narración de películas, tienen lugar en la oscuridad de la noche. Los dos hombres se empiezan a conocer como si fueran ciegos, “no viéndose el cuerpo sino el alma”, lo que les permite, poco a poco, ir más allá de las apariencias. Y del mismo modo funciona este recurso para el lector: la ausencia de toda descripción física de Valentín y Molina por parte del narrador le sitúa a él también en la oscuridad en lo que se refiere al cuerpo de los personajes –muy presente en la novela, por otro lado. Quizá la ausencia de descripción sea lo que más acentúa su presencia escondida. Sólo al final, justo antes de la liberación de Molina, la narración de la película y el último encuentro amoroso tienen lugar a la luz del día:

- ¿Ya guardás los libros, tan temprano?
- ...
- ¿No esperás a que apaguen la luz?
- ...
- ¿No te da frío sacarte la ropa?



- ...
- Qué lindo sos...
- ...
- Ah...
- Molinita... (Puig, 1998: 266).

Molina aún desconfia y se extraña de que su compañero tome la iniciativa antes de que todo esté oscuro. Ignora que en ese momento el “milagro de amor” que tanto ansiaba –y cuya metáfora será el beso final– ya se ha producido.

Los temores de Valentín, por otro lado, aparecen plasmados en una película en la que se narra la historia de un chico que se hace guerrillero. Es una película inventada por Molina y, dada su temática, se puede pensar que está precisamente concebida para que Valentín se reconozca y se cuestione a través de ella. Molina, antes de empezar la narración, explicita que la ha elegido para él:

- Bueno, empieza, ¿dónde era que pasaba? Porque sucede en muchas partes... Pero ante todo te quiero aclarar algo: no es una película que a mí me guste.
- ¿Y entonces?
- Es de esas películas que les gustan a los hombres, por eso te la cuento, que estás enfermo.
- Gracias (Puig, 1998:118).

La narración aparece pues como un regalo que Molina hace a Valentín para aliviar su enfermedad. Los relatos cinematográficos son en efecto equivalentes a otro tipo de interacción, como las comidas o los cuidados corporales. Molina se había auto-narrado *Su milagro de amor* mientras estaba enfermo, y esta película había servido para que afloraran sus inquietudes más profundas. La película del guerrillero tendrá en Valentín el mismo efecto. No es él el que narra, pues en *El beso de la mujer araña* el único narrador posible es Molina, pero dos pesadillas harán que, involuntariamente, continúe el relato a los ojos del lector, buscándole distintos finales. Molina, pues, induce, con su relato, esta revelación de los sentimientos más profundos de Valentín. Se trata de un personaje mucho más sagaz de lo que el lector sospecha, pues al contar la película no sólo está intentando entretener a Valentín, sino también que se desahogue con él –lo que sucederá inmediatamente después con la confesión del amor por Marta.

El protagonista es un doble de Valentín, un muchacho suramericano que se debate entre revolución y comodidad, y que a pesar de ser guerrillero sigue muy atado a sus padres convencionales y a una imagen tradicional de la mujer: “*un muchacho que no desea un hijo indio, un muchacho que no desea mezclar su sangre con la de una india, un muchacho que se avergüenza de sus sentimientos*” (Puig, 1998: 149). Además, la película está sembrada de indicios premonitorios:

Los indicios son de dos tipos: los que prefiguran las confesiones acerca del dilema sentimental de

Valentín (que duda entre su compañera actual y Marta) “-(...) *una muchacha apocada o ladina (...)* *una muchacha que no puede hacer olvidar a una sofisticada parisiense (...)*”; y los que anuncian la muerte de Molina “(…) *un compañero que tal vez deba sacrificar a un amigo para continuar su lucha de liberación (...)*” (Logie, 2002: 132).

Vemos así cómo la “verdad” de las películas acerca de la historia supera lo que cualquiera de los personajes pueda sospechar. Las narraciones crean, en primer lugar, una tela de araña en la que Molina atrapa a Valentín –y se atrapa a sí mismo–, pero al mismo tiempo contienen datos y metáforas que exceden lo que pueden conocer los personajes y se convierten en un guiño al lector. Molina, como narrador, y sin saberlo, va más allá de sí mismo y de sus deseos; parece atisbar su propio destino y el de Valentín. Un nuevo indicio, quizá, del valor primordial concedido por Puig a la narración y a la escritura.

En el relato de *Yo anduve con un zombie* son los dos personajes los que dejan ver sus pensamientos. Estos aparecen en letra cursiva intercalados en medio de la narración. En primer lugar hay que notar que la versión que hace Molina de la película dista algo del original de Jacques Tourneur. En la versión de Molina, la heroína va de Nueva York a una isla del Caribe para encontrarse con su esposo, mientras que en la película original ella va como enfermera a cuidar de la esposa del dueño de una plantación, descubre que la esposa es una zombie y ella y el marido se enamoran. La figura de la enfermera, eliminada de la narración, reaparece en los pensamientos de Molina, que además se siente ejerciendo el mismo papel frente a Valentín enfermo. Al mismo tiempo, la enfermera de la película remite también a la enfermera que se apiadará de Valentín al final de la novela y le pondrá morfina para aliviar su sufrimiento. En el pensamiento de Molina, la enfermera está angustiada por el estado del enfermo –y quizá sea su caso respecto a Valentín: “*la enfermera tiembla, el enfermo la mira, ¿le pide morfina?, ¿le pide caricias?, ¿o quiere que el contagio sea fulminante y mortal?*” (Puig, 1998: 180). Valentín, por su parte, es el enfermo, y las ideas que le evoca la película tienen que ver con la muerte. Piensa en cráneos de vidrio rotos, corazones gangrenados y noches frías y sombrías: “*el cráneo de vidrio, también todo el cuerpo de vidrio, fácil de romper un muñeco de vidrio, pedazos de vidrio filosos y fríos en la noche fría, la noche húmeda, gangrena en las manos tajeadas por el puñetazo*” (Puig: 1998: 180).

La narración de la película coincide con un momento de especial desasosiego para Valentín. Sin embargo, al final del relato la situación ha cambiado completamente: Valentín ya se ha curado gracias a los cuidados de Molina, cuyo último pensamiento al acabar de contar la película ha sido: “*el paciente más grave del pabellón ya está fuera de peligro, la enfermera velará toda la noche sobre su sueño tranquilo*” (Puig, 1998: 216). Es inmediatamente después cuando se produce el primer encuentro sexual entre los dos



hombres. Molina se pone a llorar al pensar en las frustraciones de su vida, y Valentín se esfuerza en consolarle con caricias, en gran parte porque cree que sus cuidados y sus narraciones le han hecho contraer una deuda con él. Finalmente siente un gran descanso: “Debe ser porque pienso en que me necesitás, y puedo hacer algo por vos” (Puig, 1998: 220).

La celda, espacio desnudo en un principio, se ha transformado. Los relatos de Molina han ido cambiando la realidad para Valentín, que está cada vez más cerca del mundo de su compañero. En la oscuridad de la noche, como en la oscuridad del cine, se cuentan historias. La palabra sustituye a la imagen, pero el efecto permanece intacto. Al final del capítulo nueve, en un momento especialmente emotivo, Valentín comprende plenamente la metáfora. La celda, cada noche, se convierte en una sala de cine:

- Molina...
- ¿Uhm?
- Mirá las sombras que echa el calentador.
- Sí, yo siempre las miro, ¿vos nunca las mirás?
- No, no me había dado cuenta.
- Sí, yo me entretengo mucho mirando las sombras mientras está el calentador prendido (Puig, 1998: 185).

El monólogo final de Valentín representa la culminación del encuentro entre la realidad y el sueño que ha tenido lugar en la novela. Las imágenes de las películas se mezclan con hechos reales, y Molina se convierte en un personaje, en una heroína: la mujer-araña. La celda entonces se perfila como un espacio lejos de las leyes del mundo, una isla donde todo es posible. Valentín ya había imaginado algo así en el capítulo once de la novela:

En cierto modo estamos perfectamente libres de actuar como queramos el uno respecto al otro, ¿me explico? Es como si estuviéramos en una isla desierta. Una isla en la que tal vez estemos solos años. Porque, sí, fuera de la celda están nuestros opresores, pero adentro no. Aquí nadie oprime a nadie (Puig, 1998: 206).

Sin embargo, son las películas de Molina en el delirio final las que acaban de dar forma a esta metáfora: Valentín llega nadando a una isla tropical –como la de *Yo anduve con un zombie*–, llena de alimentos, de música, sin peligro, y en ella encuentra a la mujer-araña, aprisionada en su propia tela, que llora con lágrimas que son como diamantes. Todo se convierte en una hermosa película en blanco y negro, tan sugerente como enigmática. El valor del sueño aparece así realzado, pues es a fin de cuentas el sueño lo que ha permitido la llegada de Valentín a la isla desierta y su encuentro con la mujer araña.

3.- A modo de conclusión: “*Este es un sueño corto pero es feliz*”

¿Cómo combatir la tristeza? Esta es quizá la pregunta que recorre de principio a fin *El beso de la mujer araña*. La mayor parte de las acciones que realizan Molina y Valentín persiguen este objetivo, y la felicidad se presenta como el bien más preciado: frágil y efímero, huidizo, que aparece en algunos momentos de la novela para volver a desaparecer de inmediato.

Molina narra sus películas para distraer a Valentín y distraerse a sí mismo, y el amor se va perfilando para ambos como una forma de no estar tristes. El primer encuentro sexual se produce en un momento en que Molina está muy triste, y Valentín lo entiende como una forma de combatir esa tristeza. En el monólogo final lo recordará –y se justificará ante Marta– de la siguiente manera:

(...) y yo no sabía qué hacer para quitarle la tristeza, “yo sé lo que le hiciste”, y no estoy celosa, porque nunca más le vas a volver a ver en la vida”, es que ella estaba muy triste, ¿no te das cuenta? “pero te gustó, y eso no tendría que perdonártelo” pero nunca más la voy a ver en la vida, “¿y es cierto que tenés mucha hambre?” (Puig, 1998: 286).

A la mañana siguiente, Molina le dice a Valentín que “desde que era chico no se sentía tan contento”, y ambos personajes intentan que ese estado se mantenga. La felicidad aparece entonces como una sensación efímera, pero al mismo tiempo como una pequeña eternidad: “Y lo lindo de cuando uno se siente feliz, sabés Valentín... es que parece que es para siempre, que nunca más uno se va a sentir mal” (Puig: 1998: 238).

En la última película que cuenta Molina a Valentín, la del periodista y la cantante, el final es feliz y misterioso: el periodista muere en los brazos de la cantante, y después suenan canciones de amor, que hablan de la dicha de estar enamorado, y de la imposible separación cuando dos personas se quieren de veras. La última escena es un primer plano de ella, sonriendo y llorando. Valentín lo interpreta de la siguiente manera: “Quiere decir que aunque ella se haya quedado sin nada, está contenta de haber tenido por lo menos una relación verdadera en la vida, aunque se haya terminado” (Puig, 1998: 263). Molina, en un principio, parece no estar dispuesto a aceptar que nada es para siempre, pero más tarde, en el delirio de Valentín, la mujer-araña aparece en un primer plano como la protagonista de la película: sonriendo y llorando con lágrimas que son diamantes. Valentín entonces siente la escena como un enigma: ¿qué hacer para acabar con el sufrimiento? ¿Merece la pena ser feliz, aunque la felicidad sea efímera? La última frase de la novela es de Marta, que está dentro del pensamiento de Valentín: “*este es un sueño corto pero es feliz*” (Puig, 1998: 287). ¿Feliz? Parece extraño este final para un libro que, mostrando a dos personajes que intentan combatir su tristeza, nos ofrece un desenlace muy triste, marcado



por la muerte. Sin embargo, *El beso de la mujer araña* nos brinda también un espacio de alegría. Parece estarnos diciendo que vivir intensamente siempre merece la pena, aunque después haya sufrimiento; que no hay que tenerle miedo a amar ni a ser feliz. El sueño de Valentín se convierte entonces en un espacio corto, muy corto, y a la vez eterno. ¿Pues es necesario despertar? Para combatir la tristeza en algún momento es necesario despertar; manteniéndose, sin embargo, en ese terreno aparentemente inútil que hay entre la realidad y los sueños.

BIBLIOGRAFÍA

- CAMPOS, René (2002): "I'm ready for my close up: los ensayos de la heroína", en *El beso de la mujer araña*, M. Puig, Madrid, Colección Archivos, pp. 535-549.
- LOGIE, Ilse (2002): "*El beso de la mujer araña* o las metamorfosis del mediador", en *El beso de la mujer araña*, M. Puig, Madrid, Colección Archivos, pp. 518-534.
- PUIG, Manuel (1998 [1976]): *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral.
- _____ (1989): "Entrevista a Manuel Puig", *La Jornada*, México D.F.

ENTRE LO REAL Y LO IMAGINADO - *EL AZAR DE LAURA ULLOA* DE SUSANA FORTES Y SU TRADUCCIÓN AL POLACO

Judyta Woźniak
Universidad de Varsovia, Polonia

Palabras clave: Traducción literaria, Traductología, Teoría de la traducción, Estrategia traductológica, Novela.

Susana Fortes, escritora contemporánea conocida y apreciada por su narrativa, es la autora de la novela *El azar de Laura Ulloa*, objeto de nuestro interés en este trabajo. Es además poseedora de prestigiosos premios, como *Nuevos Narradores*, por su primera novela *Querido corto Maltés* (1994); con *Fronteras de arena* (2001) fue finalista del premio *Primavera* y también finalista del premio *Planeta* con *El amante albanés* (2003), novela que se convirtió en *bestseller* en España y que fue traducida a un gran número de lenguas, entre ellas al polaco en el mismo año de su publicación en castellano por Weronika Ignas – Madej.

La novela *El azar de Laura Ulloa* fue publicada en España en el año 2006 por la Editorial Planeta (en polaco, en mi traducción, en noviembre de 2007, por la editorial Muza). No es nuestra intención analizar las fuentes de inspiración de Susana Fortes, no obstante, antes de presentar nuestras observaciones, consideramos conveniente mencionar a los escritores que, sin duda alguna, han tenido influencia en su obra. Destaca sobre todo la de dos escritores gallegos: Emilia Pardo Bazán y Valle Inclán; también puede apreciarse la de otros escritores, como Torrente Ballester, también gallego, y García Márquez.

El relato, en el que abundan los motivos explotados por la literatura¹, cuenta la historia de una familia: el despótico Conde de Gondomar decide separar a sus dos hijos “con el océano” en su testamento. La fiel criada de la casa, Juana, se acuerda de la pasión terrible del Conde por una mujer que no era la suya. Ahora, consciente del pasado, sabe que el

1 De los que habla la misma autora en la entrevista con Itziar de Francisco: “sólo he utilizado con cierta ironía algunos recursos de la novela decimonónica, por la que siempre he sentido una pasión secreta y algo perversa”, *El Cultural*, 9.03.2006.



destino ha de cumplirse y observa con inquietud a la joven Laura Ulloa que regresa de Cuba. Los personajes, movidos por el afán de comprender y de hacer comprender, narran historias, leyendas, se dejan llevar por presagios y prejuicios, también se sirven de elementos cristianos para explicar la realidad.

En la novela no se presenta una verdad objetiva. El mismo hecho se describe desde diferentes puntos de vista y todos de igual importancia². El mundo creado por la autora imita el mundo real y al mismo tiempo lo transfigura: el contenido de “un libro” se mezcla de forma misteriosa con la vida “real” de los personajes.

Antes de presentar las soluciones traductológicas propuestas, deseamos esbozar en grandes líneas cómo entendemos la traducción literaria tomando como marco de referencia las teorías actuales en esta materia, aunque es una rama todavía bastante nueva y no sistematizada en profundidad.

La traducción literaria, en primer lugar, debe conservar los aspectos semánticos esenciales del original que el traductor ha de determinar como resultado de toda una serie de decisiones que no pueden ser casuales, sino fruto de un conocimiento profundo de la obra en su versión original, de su interpretación y de los posibles contextos; por tanto, la traducción siempre significa interpretación. Así concebida será el resultado de una elección subjetiva: producto de determinadas decisiones y de las opciones que se nos ofrecen. Según el autor polaco, Stanisław Barańczak, el traductor ha de mostrar que ha comprendido tan bien el texto que el texto traducido puede funcionar igual en la lengua B y en la cultura literaria B que en la lengua y la cultura literaria A (Barańczak, 2004: 11). La decisión sobre a qué renunciar es “una decisión básica, estratégica que, una vez tomada, será la base interpretativa del procedimiento del traductor”³ (Barańczak, 2004: 21). Lo esencial es encontrar el llamado “dominante semántico” para “conservar la totalidad de sus cualidades relevantes subjetivamente”⁴ (Bednarczyk 1999:19). La decisión básica de elegir el dominante semántico es la base de la estrategia. En el caso de la novela de Susana Fortes creo que lo constituye el equilibrio sutil entre lo real y lo imaginado en varios niveles de la narración y la impresión constante de no poder separarlos hasta confundirlos.

El objetivo de nuestra comunicación es, por lo tanto, especificar el tipo de alteraciones que la traducción impone sobre determinados elementos, así como presentar las posibles soluciones sin pretender resolver de modo definitivo todos los problemas traductológicos.

2 Respecto a este tema, es evidente que describir una misma realidad con varios enfoques es una de las tendencias modernas en la cultura en general, por lo tanto, puede decirse que esta novela satisface las “exigencias” del lector actual. Podría discutirse mucho sobre esta tesis; sin embargo, escapa a mi propósito en esta ocasión.

3 Traducción de la autora.

4 Traducción de la autora.

Puesto que la traducción “[...] ha de recrear esa pluralidad de elementos, lo cual supone transformaciones, supresiones y adiciones” (Hurtado Albir, 2007: 65), vamos a analizar cómo se ha transformado la novela de la escritora española. No pretendemos enumerar todas las discrepancias entre el original y la traducción, que sería un trabajo imposible e infructífero, sino presentar dichos problemas y sus posibles soluciones. Al analizar algunas cuestiones traductológicas mostraremos si (o cómo) ha sido posible reconstruir en la traducción el dominante semántico. Es también objetivo de mi presente comunicación proponer herramientas precisas para traducir, presentando mi taller de traductor. La dimensión de la presente comunicación no permite tratar un tema tan complejo en su totalidad, por lo que nos serviremos de ejemplos a modo de ilustración para presentar los casos quizás más discutibles.

He decidido deliberadamente no dedicar atención a los casos evidentes, por ejemplo, aquellos en que la estructura gramatical de las dos lenguas obliga a transformar el original, para centrarme en lo que, ante todo, determina el carácter singular de la obra.

Comenzando por el léxico, el lenguaje de *El azar de Laura Ulloa* se caracteriza por una gran riqueza de vocabulario sugestivo y sensual, lo cual se manifiesta especialmente en la fraseología utilizada por Susana Fortes: el traductor se halla ante un gran número de dificultades. A modo de ejemplo citemos una expresión que la autora utiliza varias veces y que merece atención, porque parece convertirse en un símbolo clave: se trata del sustantivo “alacrán” usado con un verbo. Lo menciona Juana en la conversación con José: “Dímelo si tan seguro estás, porque yo ya no sé si hablas con la verdad o si un alacrán te picó la lengua”, (p. 179); en otro momento, el doctor Ulloa toma la decisión: “En ese momento resolvió que el único recurso que le quedaba para salvarse era meterle candela al nido de alacranes que le envenenaba las entrañas” (p. 189); Arquímedes Feijoo sospecha que la mordedura del alacrán es el motivo de la melancolía del doctor después de volver de Cuba: “[...] te mordió el alacrán del Caribe [...]” (p. 85); Juana se acuerda de la marquesita: “Tenía dentro un alacrán que le enganchó el corazón [...]” (p. 151). En castellano “alacrán” se utiliza como acepción para referirse a una persona malintencionada, especialmente al hablar de los demás (véase *Diccionario de la Real Academia*). Creo que el traductor tiene dos opciones: usar el equivalente de “alacrán” (“skorpion”) como un rasgo de otra cultura, o traducirlo, sirviéndose de lo que al lector polaco parecerá equivalente en el nivel de las asociaciones: “zmija”, que significa “víbora” y en polaco se usa para hablar de personas malas, sobre todo al hablar (*Słownik języka polskiego*, 1981: 1092). Mi decisión ha sido dejar el equivalente literal para conservar la diferencia entre la expresión “la lengua de víbora” (que también se usa en español) y la palabra “alacrán”. Sin embargo, ninguna de



las propuestas parece equivaler al original.

También a nivel léxico destacan las redundancias o repeticiones que observamos al encontrar en la misma frase dos elementos con el mismo significado o dos palabras de la misma familia, veamos un ejemplo: “brillaba la brasa incandescente y roja” (p. 179). El DRAE explica que brasa es “leña o carbón encendidos, rojos, por total incandescencia”. Como el lenguaje del libro traducido debería quedar impecable, he decidido no imitar las repeticiones de este tipo, admitiendo que son resultado de falta de atención por parte de la autora, porque no hay motivo para interpretarlos como un efecto estilístico. Este procedimiento podría ser un ejemplo de interpretación traductológica que, según los investigadores sobre la traducción citados, tiene que ser la base de toda traducción literaria.

Otro tipo de repeticiones que aparecen continuamente en la obra es, por ejemplo, el modo de nombrar a los personajes: al doctor Ulloa casi siempre se le menciona con el apellido y la profesión. Se convierte en uno de los elementos estables en el mundo presentado que, por otra parte, pretende parecer sorprendente e imprevisible; por este motivo, estos elementos también se conservan en la versión polaca.

Entre las cuestiones de índole lingüística destacan las frases muy largas, en algunas ocasiones quizás demasiado largas, que parecen inspirarse en el habla cotidiana. Por supuesto, he intentado guardar esta característica original, sin embargo, en muchos casos he decidido distribuir el significado de una frase entre varias cortas. El motivo de mi decisión ha sido el supuesto de que el texto traducido no debería mostrar que es una traducción, sino que debería leerse como escrito directamente en la lengua de la traducción evitando que la sintaxis recuerde la de otra lengua. No es el único recurso que he usado en el caso de las frases considerablemente complejas; son numerosos los casos en los que en la traducción han quedado largas, conservando este carácter del estilo de la escritora española.

Por consiguiente, conviene mencionar estos casos en que el traductor, que debe ser el lector más atento, se ve obligado a detectar y corregir los posibles errores de la versión original. Admitiendo que algunos pueden considerarse como errores tipográficos (y por lo tanto su análisis no tiene motivo), voy a mencionar dos que seguramente no lo son: notemos un lapsus que tiene sus consecuencias en la traducción: entre los libros de la biblioteca de los Ulloa se enumeran “los libros del *Deuteronomio* y el *Pentateuco*” (p. 163). Como el *Deuteronomio* es una parte del *Pentateuco*, para evitar ambigüedades, hemos añadido una información, para traducirlo de la manera siguiente: “osobne wydanie Księgi Powtórzonego Prawa oraz cały Pięcioksiąg” (p. 138, significa literalmente: “una edición separada del *Deuteronomio* y el *Pentateuco* entero”).

Otro ejemplo se nos presenta en la frase que describe al doctor Ulloa después de la muerte de su hermano: “[...] permaneció solo en su gabinete, mirando al vacío con ojos dilatados de retinas negras y ausentes [...]” (p. 33, notemos el mismo uso del sustantivo repetido dos páginas después). La retina, como es sabido y como explica el DRAE, es una “membrana interior del ojo, constituida por varias capas de células, que recibe imágenes y las envía al cerebro a través del nervio óptico”. Para ser fiel al realismo de la novela, en la versión polaca he optado por el equivalente de “pupila” (“żrenica”).

El último ejemplo que hemos analizado revela el gusto de la autora por las descripciones físicas. En el mundo presentado, lleno de misterios y a menudo irreal, el cuerpo humano aparece frecuentemente descrito con muchos detalles. Esta tendencia naturalista en las descripciones salta a la vista, por ejemplo, en la escena del nacimiento del doctor Ulloa (p. 97), sin embargo, algunos detalles fisiológicos pueden resultar más chocantes todavía para el lector polaco que para el lector castellano, debido, sobre todo, a la lengua misma, a las diferencias entre el castellano y el polaco. Por eso en varias ocasiones he decidido renunciar a algunas especificaciones eligiendo palabras de sentido más general: así “brazo” (“ramię”) en vez de “antebrazo”; o por ejemplo, cuando el telegrafista Gumersindo (p. 30) llegó a la casa de los Ulloa, “se quitó la gorra respetuosamente y se rascó el pelo a la altura de la patilla”; en la versión polaca “se rascó las patillas” (“podrapał się po bokobrodach”, p. 26); o en el caso en que Doña Elvira, después de la muerte de don Jacobo, tenía “la piel más tirante que nunca sobre los maxilares” (p. 33), mientras que en la traducción está “ze skórą ściągniętą na twarzy bardziej niż kiedykolwiek” (literalmente “la piel más tirante que nunca sobre la cara”, p. 27); o también en lugar de la descripción del Conde en el original: “su rostro reflejaba una tensión extrema con las muelas muy apretadas, encajadas con fuerza unas en otras [...]” (p. 35), en polaco leemos: “Jego twarz zdradzała najwyższe napięcie, zaciskał mocno zęby [...]” (sin “encajadas con fuerza unas en otras”, p. 29). Por lo tanto, teniendo en cuenta otra sensibilidad en el lector polaco, éste podrá leer un texto que no le va a sorprender por exceso de anatomía o, en algunos casos, de fisiología, igual que, supuestamente, lo va a percibir el lector de la lengua castellana.

En la novela vemos muchas cosas reales y en muchas ocasiones también típicas de la realidad española o cubana y que no siempre tienen sus equivalentes en polaco. Nos referimos a las que no son efecto de la imaginación creadora de la autora, sino que sirven para hacer presente la realidad de las regiones en las que se desarrolla la historia. Son detalles de gran valor porque forman parte del realismo de la novela. Sirvámolos como ejemplo de la palabra “magosto” (p. 29), en Polonia no hay celebración parecida (ni tampoco castañas comestibles), por eso el concepto puede resultar ajeno al lector polaco. En la traducción ha



quedado como “święto kasztanów” (“fiesta de castañas”), así el lector polaco sabrá que se trata de un tipo de celebración relacionada con las castañas y, al mismo tiempo, entiende que los hechos reales pertenecen a otra realidad distinta de la suya. Entre otros ejemplos se puede mencionar la frase “las sábanas” (en el libro aparece más de una vez), literalmente en polaco corresponde al sustantivo “prześcieradła” (significa únicamente la tela que se pone entre el colchón y el edredón), pero el equivalente funcional sería “pościel”, es decir, también lo que cubre el edredón y que en Polonia es de uso común y cotidiano. Son cosas que a primera vista parecen insignificantes pero, desde el punto de vista del traductor, no lo son, ni mucho menos, porque exactamente ellas constituyen el realismo de la novela.

Otro tipo de dificultades presentan, en ocasiones, los nombres de la fauna y flora. Evidentemente, son numerosos los casos en los que disponemos de equivalentes polacos, por ejemplo, en Cuba el doctor Ulloa le sirve a su cuñada “un poco de refresco de granadilla”, (p. 49), que se puede traducir como “trochę orzeźwiającego soku z marakui”, (p. 40), pero hay otras plantas o productos que no tienen equivalente, como, por ejemplo, el “guarapo”. En esos casos he dejado la palabra castellana, añadiendo una breve explicación entre comas, como es usual en las traducciones (“[...] przewieźli go na wozie do transportu *guarapo*, syropu z trzciny [cukrowej]”, p. 44). Varias veces la escritora hace al lector oler “vetiver y violetas de genciana” (p. 61): para estos términos he elegido los sustantivos “wetiwer i goryczka” (p. 50), aunque el primero casi no se usa (en castellano tampoco es de uso común). Para la otra planta, “violetas de genciana”, decidí usar el nombre de flor, para conservar las características literarias del texto, ya que el equivalente literal que sería “fiolet gencjany”, aunque aparentemente es más próximo al original, evocaría, aquí sin motivo, demasiadas asociaciones farmacéuticas propias de un texto de carácter científico.

Entre los casos discutibles enumeremos el árbol de “flambuayán” (p. 64), que se puede traducir mediante la palabra “poincjana” (p. 52): en polaco palabra muy exótica, pero como la planta crece en un clima exótico, he optado por esta solución, aunque puede sorprender al lector. En otras ocasiones, cuando no hay equivalentes polacos, como, por ejemplo, en el caso de la palabra “níspero” (p. ej., p. 95, p. 80), he dejado la versión original, para que el lector “detecte” este carácter exótico de la flora o el caso de “filloas”, palabra que designa un postre típico gallego y que mantengo con el fin de conservar el rasgo local.

Como he dicho, la autora en muchas ocasiones echa mano de referencias a la religión para hablar de los personajes y de su modo de ver el mundo. La fe cristiana y lo que las personas se imaginan acerca de ella, el modo en que la religión “vive” en la gente y con la gente, ocupa gran parte de la atención del narrador, por eso, la traducción de dichas referencias constituye un desafío para el traductor ya que conlleva un gran número de

dudas. Veamos la frase en la que se habla del Sábado de Gloria: “las monjas de Santa Clara celebraban el Sábado de Gloria con una misa cantada, en las praderas empezaban a reventar las caléndulas, las campanillas y las margaritas silvestres” (p. 22), y su versión polaca: “Kiedy zakonnice z klasztoru Świętej Klary śpiewały w Wielką Sobotę, na łąkach zaczynały rozwijać się nagietki, dzwonki i dzikie margerytki” (p.18). El sábado de Gloria es el día en que la Iglesia no celebra la eucaristía, ya que la misa de las vísperas sigue la liturgia del domingo de Resurrección. Como era poco probable que todo lo que pasó en aquella ocasión tuviera lugar por la noche, he efectuado una reducción traductológica, literalmente: “[...] el Sábado de Gloria las monjas cantaban”.

Otro ejemplo de transformaciones referentes a la religión podría ser el nombre de la Virgen: Nuestra Señora de la Peregrina (mencionado por ejemplo cuando se habla del reloj de la iglesia de la Virgen, p. 28). Este advocación de María no existe en polaco, pero sí en Galicia, por lo que he hecho la traducción literal (p. 23).

Para concluir, señalemos una vez más que el lector, que se encuentra entre “la imaginación que crea y la verdad que existe”, tal y como definió el arte José Selgas, debe encontrarse en el mismo cruce cuando lee la versión polaca. El papel del traductor consiste en recrear dicha sensación hasta el punto en que el lector no sepa a qué puede llamar real y a qué imaginado. La traducción debería producir el efecto de estar sumergido en el ambiente, que en varias ocasiones se ha podido mantener en polaco mediante transformaciones de los modos de expresión. Para recrear este ambiente en muchas ocasiones el traductor se ve obligado a decidir qué debería mostrarse como real.

Como he tratado de demostrar, trasladar una obra literaria a otra cultura es en algunas ocasiones transformarla. En el caso de la novela de Susana Fortes la fidelidad de la traducción consiste en guardar “real” lo que la autora decidió que lo fuera y dejar “imaginado” lo que la autora, supuestamente, quería que lo pareciera. La traducción comprueba, una vez más, que traducir es mucho más que poner la teoría en práctica y que, evidentemente, muchas de las soluciones presentadas se podrían discutir, pero, como confirman a menudo los investigadores, las nuevas traducciones suelen contribuir al desarrollo de las teorías ya que no hay un sólo método, y por tanto describir e investigar sobre las traducciones existentes puede resultar de gran interés para la teoría.



BIBLIOGRAFÍA

- BARAŃCZAK, Stanisław (2004): *Ocalone w tłumaczeniu*. Kraków, Wydawnictwo a5.
- BEDNARCZYK, Anna (1999): *Wybory translatorskie. Modyfikacje tekstu literackiego w przekładzie i kontekst asocjacyjny*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- FORTES, Susana (2006a): *El azar de Laura Ulloa*, Barcelona, Editorial Planeta.
- _____ (2006b): “Sin Cumbres borrascosas mi adolescencia hubiese sido más aburrida, en *El Cultural* (entrevista con Itziar de Francisco), 23 de Marzo, 2008, http://www.elcultural.es/historico_articulo.asp?c=16717.
- _____ (2007): *Fatum Laury Ulloa*, trad. Judyta Woźniak, Warszawa, MUZA SA.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2007): *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra.
- Diccionario de la Real Academia Española*, 15 de Marzo, 2008, <http://buscon.rae.es/draeI/>.
- Słownik języka polskiego*, coord. Mieczysław Szymczak 1981, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

EL SUPREMO: SUEÑO DE JOSÉ GASPAR RODRÍGUEZ DE FRANCIA

Rafael Recio Vela
Universidad de Málaga

Palabras claves: Roa Bastos, Yo el Supremo, Tiempo, Sueño, Creador.

La crítica ha abordado *Yo el Supremo* (1974), obra del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos, desde muy diversos aspectos. Sirvan, como botón de muestra e introducción a esta comunicación, dos lúcidas reflexiones que, espero, iluminen el punto de partida de mi análisis. La primera es del profesor Jean Andreu. Se encuentra en el artículo que le dedicó a la novela en el Seminario que el Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers organizó ya por 1976. Precisa el investigador lo siguiente:

se trata de una reflexión sobre la esencia del poder absoluto y sobre sus presuntos límites. El pensamiento revela en seguida cuál es la limitación fundamental [...] el tiempo, la única categoría a la que debe someterse el Supremo, y por tanto el poder absoluto. El poder metafísico consiste entonces en una acuciante especulación para hacer retroceder, y quizás anular, esta limitación; es la lucha íntima de El Supremo para sobrevivirse a sí mismo (Andreu, 1976: p. 75).

Jean Andreu esboza aquí, en estas escasas líneas, la problemática fundamental que conforma el núcleo de la escritura roabastiana y principalmente el de su novela cumbre. No es, sin embargo, el desarrollo del mismo lo que aquí pretendemos analizar, desbordaría con mucho los límites precisos de cualquier comunicación. Todo lo inunda, todo lo abarca, desde ese primer pasquín anónimo colgado en las puertas de la catedral situado ya en el no-tiempo imposible a la vida pero característico de la literatura hasta la Nota final aclaratoria de un Compilador que recoge el tiempo del Supremo del mismo modo que este había conseguido acoger el tiempo de aquel. La segunda de Silvia Pappé. En su obra *Desconfianza e insolencia*, cuando delimita la diferente actitud de Miguel Vera —narrador de los capítulos impares de *Hijo de hombre*— y el Supremo —instancia narrativa principal de esta segunda novela—, concluye que este “se materializa ya sólo a través de su propia voz, dictando historia, dictándose a sí mismo, escribiendo su propia existencia por medio



de una re-invencción de lo irrecuperable” (Pappe, 1987: p. 49).

Tanto Andreu como Pappe —también en otros muchos estudios se pondrá de manifiesto— conciben la labor del Supremo como un proceso de auto-creación contra el tiempo, contra la muerte. Nuestra tesis va en esa misma línea: Francia se construye una existencia paralela, segunda, que no sólo complementa a la real, sino que la sustituye, apoderándose de él, a través de una figura literaria reiterada, recurrente: la del sueño creador, la del artista genial que levanta su propio universo y su propio mundo, dotándolos de sentido. El sueño se convierte, entonces, en la única solución posible, en el único instrumento que puede utilizar el protagonista, José Gaspar Rodríguez de Francia, asidero que lo salva de su condición mortal, de su nacimiento biológico, el día de Reyes de 1766, fruto de la unión entre García Rodríguez de Francia y María Josefa Fabiana Velasco y Yegros. Este es el mecanismo general de la novela: obra de un personaje que se sabe humano pero que se sueña Supremo. Sueño que, sin embargo, no conduce más que a la desazón final del momento de despertarse, como había cantado Borges —como veremos, el modelo principal en esta construcción onírica de la existencia de un hombre— en su poema homónimo aparecido en su libro *El otro, el mismo*: “Si el sueño fuera (como dicen) una / tregua, un puro reposo de la mente, / ¿por qué, si te despiertan bruscamente, / sientes que te han robado una fortuna?” (*Obras Completas I*, Borges, 2005: p. 940), y que pone ante sus ojos la realidad de un mundo construido no ya con la materia de sus sueños, sino con la imagen de sus pesadillas¹.

Pero vayamos al modelo. La presencia del sueño en la obra del Jorge Luis Borges es constante. La realidad difumina sus contornos al mismo tiempo que la fantasía desborda los suyos, en un trasvase mutuo que confiere a aquella caracteres propios de esta y viceversa. Para analizar su desarrollo, me centraré, de su producción literaria, en dos de sus cuentos: “La otra muerte” en *El Aleph*, “El Sur”, en *Ficciones*; y en uno de sus ensayos, “Nathaniel Hawthorne” aparecido en *Otras inquisiciones*.

Unas reflexiones de Pier Damiani (Pedro Damián) sirvieron, explica el propio escritor en el “Epílogo” a *El Aleph*, como punto de partida a esta “fantasía sobre el tiempo”. Pedro Damián parece y Borges, narrador de la historia a la vez que personaje, emprende una búsqueda para tratar de conocer los pormenores de la vida y la muerte, sobre todo la muerte, del protagonista. La clave para la interpretación del texto nos la proporciona Borges cuando, tras conocer la deshonrosa actitud del personaje en la batalla de Masoller, ¹ Pappe habla, en esta misma línea, de la importancia del delirio que asalta al protagonista, sumido en la soledad y el silencio, en la construcción de este que ella misma denomina “Supremo Personaje de Roa”, no sólo porque afecte a su criatura más importante —Francia—, sino porque es un modelo recurrente en su novelística que aparece prefigurado ya en obras anteriores. Véase *Desconfianza e insolencia* (p. 74).

señala: “Sí, pero Damián, como gaucho, tenía obligación de ser Martín Fierro”, (p. 572). La existencia determinada por la obligación, el fracaso de no lograr lo esperado, y el sueño como forma última de reparar la falta. La estructura, ya lo veremos, se repetirá en “El Sur” y se recuperará, con algunas variaciones, en la novela de Roa. Pero volvamos al cuento. La primitiva cobardía de Damián, históricamente documentada en la versión del coronel Dionisio Tabares —“Lo hizo con períodos tan cabales y de un modo tan vívidos que comprendí que muchas veces había referido esas mismas cosas, y temí que detrás de sus palabras casi no quedaran recuerdos.” (p. 572)—, se va difuminando. El segundo encuentro con el Borges personaje, con la presencia del también veterano de dicha batalla, el doctor Juan Francisco Amado, significa ya un importante cambio en la historia: el coronel no recuerda ahora a nadie con ese nombre y es su invitado el que empieza la narración de sus recuerdos². La versión difiere sensiblemente, la cobardía del entrerriano desaparece ahora, “Pedro Damián murió como querría morir cualquier hombre” (p. 573), en el combate, en la primera línea de carga, abatido por las balas enemigas, como el gaucho que era a pesar de su corta edad. La narración avanza y, en abril, vuelve a conversar con Dionisio Tabares, quien recuerda ya perfectamente la valentía demostrada por Pedro Damián. Pocos meses después, en julio, Borges es incapaz de encontrar el rancho del entrerriano, ni a nadie en el lugar que recuerde su nombre, y se da cuenta de que él mismo ha olvidado los rasgos principales de su rostro. De las diversas conjeturas que nos ofrece el propio narrador, nos interesa la última; aquella que el escritor argentino considera más probable. Pedro Damián, reflexiona, en el delirio de la enfermedad, curtido por la vida, intentando resarcirse de la cobardía demostrada en su juventud, sueña su muerte heroica, gauchesca, en la batalla que fuera antes símbolo de su deshonra, “Así, en 1946, por obra de una larga pasión, Pedro Damián murió en la derrota de Masoller, que ocurrió entre el invierno y la primavera de 1904.” (p. 575). La conclusión de Borges es muy significativa para nosotros: “¡Pobre Damián! La muerte lo llevó a los veinte años en una triste guerra ignorada y en una batalla casera, pero consiguió lo que anhelaba su corazón, y tardó mucho en conseguirlo y acaso no hay mayores felicidades.”³ (p. 575).

2 También Gannon, amigo de Borges, en cuya carta informaba a este de la muerte de Damián, olvida la misiva enviada e incluso la existencia del gaucho.

3 Esta irre realidad que domina el cuento se acentúa con las siguientes palabras del propio Borges: “Por lo pronto, no estoy seguro de haber escrito siempre la verdad. Sospecho que en mi relato hay falsos recuerdos. Sospecho que Pedro Damián (si existió) no se llamó Pedro Damián, y que yo lo recuerdo bajo ese nombre para creer algún día que su historia me fue sugerida por los argumentos de Pier Damiani. Algo parecido acontece con el poema que mencioné en el primer párrafo y que versa sobre la irrevocabilidad del pasado. Hacia 1951 creeré haber fabricado un cuento fantástico y habré historiado un hecho real; también el inocente Virgilio, hará dos mil años, creyó anunciar el nacimiento de un hombre y vaticinaba el de Dios.” (p. 575).



Con “El Sur” cierra Borges la colección de cuentos *Ficciones*. La riqueza de sus imágenes —el imaginario borgiano en casi su total despliegue e intensidad— hacen de esta composición una de las obras más estudiadas y analizadas del Premio Nobel. Dejemos esta variedad para centrarnos únicamente en aquel aspecto que nos interesa. Secretario de biblioteca, nieto de un pastor evangelista que emigra a Argentina pero también de un militar muerto en las disputas fronterizas, el protagonista, Juan Dahlmann —tan parecida su biografía ficticia a la real de Borges— vive una vida tranquila y apacible en la comodidad de la capital al tiempo que sueña con la imagen mítica del campo. Si Pedro Damián era un gaucho, un compadrito, este trata de serlo, o, por lo menos, reconoce en esta figura su propia esencia, su propia naturaleza, el signo, en última instancia, de su argentinidad. La septicemia este, como la congestión pulmonar aquel, de la que parece recuperarse para sólo así poder morir como un gaucho en su estancia en el Sur, es la detonante de esta otra muerte nostálgica y literaria⁴ que se produce tras el viaje que le conduce hasta sus ancestros argentinos, “Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al Sur” (pp. 526-527). Por ello, el cuento concluye, después de insinuar pero no mostrar la muerte en duelo con un compadrito, con la siguiente reflexión:

Salieron, y si en Dahlmann no había esperanza, tampoco había temor. Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado (pp. 528-529)

La muerte soñada, en ambos cuentos, salva la existencia triste del personaje que se reconocía fracaso y derrotado.

Pretende Borges en el ensayo que dedica al autor de *La letra escarlata*, y así lo señala desde el principio, abordar la historia de una metáfora, la del sueño como representación, a través de la figura de Hawthorne, escritor al que él mismo denomina “el soñador” (670)⁵. De este análisis que Borges emprende, me gustaría señalar dos momentos concretos. Uno primero, que aborda la asimilación que dicha metáfora implica entre realidad y fantasía o ficción, y que se encuentra, explica Borges, en argumentos de algunos de los cuentos del

4 Las Artes se convierten en el modelo para la recreación imaginaria del viaje soñado por el protagonista. No sólo por la referencia constante a *Las 1001 Noches* como libro que lo acompaña, sino también por la similitud entre el almacén en el que tendrá lugar los hechos y un “grabado en acero, acaso de una vieja edición de *Pablo y Virginia*.” (p. 527).

5 Hawthorne no es sino uno más de los eslabones de esta larga cadena que presenta figuras como Quevedo, Góngora, Addison, Umar Khayyam o Jung. Todos ellos, explica Borges, encargados no de crear una nueva metáfora, intento inútil dentro de su personal visión estética del hecho artístico, sino de reactualizarla en cada uno de sus escritos.

norteamericano como el siguiente que transcribo:

Que un hombre escriba un cuento y compruebe que éste se desarrolla contra sus intenciones; que los personajes no obren como él quería; que ocurran hechos no previstos por él y que se acerque una catástrofe que él trate, en vano, de eludir. Ese cuento podría prefigurar su propio destino y uno de los personajes es él (p. 674)⁶.

El segundo, cuando recupera el cuento titulado “Earth’s Holocaust” y contrapone la visión exclusivamente moral de autor —según la cual la maldad del mundo se encuentra en el corazón del hombre, por lo que todo intento de acabar con ella destruyendo sólo sus obras, las obras humanas, es inútil— con la idealista de naturaleza filosófica en la que recupera nuevamente la imagen de la vida como sueño a la vez que como representación, y esto es lo que más nos interesa, de la voluntad creadora del soñador. Porque nada existe fuera de nuestros sueños, de igual forma que nada existe fuera del sueño del escritor.

También construye Roa Bastos sus figuras frente al espejo distorsionador del sueño. Soñadores son tanto Miguel Vera como Francia o el propio Almirante Colón. Soñadores de otras vidas, de otros destinos, que, finalmente, terminan sucumbiendo al peso excesivo de una realidad que se filtra por las ranuras de sus visiones oníricas, transformándolas para siempre de sueños en pesadillas, incapaces, de igual forma que le sucedía al personaje del cuento de Hawthorne, de controlar el desarrollo de sus propias historias, derrotados al no poder, como sí habían conseguido Pedro Damián o Dahlmann, o incluso el propio escritor norteamericano, sustituir sus existencias reales por los frutos de sus imaginaciones somnolientas.

La vida real de aquel Gaspar Rodríguez de Francia, cuyos datos biográficos reales inundan todo el conjunto de la novela en el intento de Roa por sustentar con una mayor intensidad esta sensación ficticia de veracidad⁷, no es más que mero envoltorio en el que construir la figura mítica del Supremo, el huevo en el que nacer por segunda vez sin concurso de hombre o mujer —muy importante en el desarrollo general de la obra el motivo de la mujer como portadora de una vida que conduce irremediablemente a la muerte última— que condicione su nueva naturaleza absoluta. Este nuevo nacimiento alquímico, por tanto, convertiría no en oro la materia innoble, sino en eterna la materia temporal. El Francia de carne y hueso, acuciado por el tiempo, solitario, vencido, trataría, así, de evitar

6 Esta asimilación será propia y característica de la literatura, y por ello, el escritor argentino recuerda el episodio de la *Iliada* en el que Helena de Troya teje en un tapiz las que serán las batallas y desventuras de la guerra que se avecinaba o el de la *Eneida* cuando el héroe contempla en Cartago esculpida en mármol su propia figura.

7 Para ello, acude Roa constantemente a la obra del historiador Julio César Chaves.



desesperadamente esta derrota inventándose a sí mismo a través una figura que pudiera sustituir a la suya propia, el Supremo, cuya voz de mando, lo veremos, no conseguirá, sin embargo, acallar la sensación constante de la futilidad de todo intento. El soñador, Francia, frente a lo soñado, el Supremo, que se traduce, en este juego narrativo, en una oposición entre los pronombres YO y ÉL y que tiene, además, su reflejo escritural en la dicotomía Cuaderno Privado / Circular Perpetua⁸. El primero, reflejo de las tensiones personales que lo asaltan, da a conocer sus más íntimos temores y sentimientos, y por ello no puede y no debe ser leído por nadie, “De lo único que estoy seguro es que estos Apuntes no tienen destinatario” (p. 143). La segunda, intento por trascender estas limitaciones que reconocía en esa otra instancia narrativa, trata de dar un sentido a su vida a través de la construcción de un proyecto unitario de su patria, de darse a conocer pero no como realmente es, sino como él piensa que debería haber sido, “Raza mía, escucha de todos modos. Escucha antes de que se apague mi vela. Oye el relato que te haré de mi vida. Voy a decirte como verdad lo que voy a decirte” (p. 479). La importancia que Francia otorga a este discurso como vehículo de constitución de esta nueva instancia que es el Supremo se traduce en un deseo por parte de este de controlar el modo correcto de leerlo e interpretarlo, corrigiendo constantemente, modificándolo y adaptándolo a sus potenciales lectores, su pueblo, así como regulando el envío continuado y fragmentario del mismo de acuerdo con un plan predeterminado, “«Lean muy atentamente las anteriores entregas de esta circular-perpetua de modo de hallar un sentido continuo a cada vuelta. No se pongan en los bordes de la rueda, que son los que reciben los barquinazos, sino en el eje de mi pensamiento que está siempre fijo girando sobre sí mismo» (N. de *El Supremo*.)” (p. 214). Multitud de episodios a lo largo de la novela irán desenmascarando su intento inútil y ejemplificando su derrota. Me gustaría señalar sólo dos. El primero, humorístico, paródico, cuando el negro Pilar, su criado, se hace pasar por él y ni sus propios centinelas son capaces de reconocerlo como el verdadero Francia,

Una tarde, al volver del paseo, el pasmo me clavó en la puerta del despacho. Enfundado en mi uniforme de gala estaba el negro sentado a mi mesa dictando con destemplados gritos las más estrafalarias providencias a un escribiente invisible. [...] ¡Lo peor es que en la alucinación de mi cólera me veo retratado de cuerpo entero en ese esmirriado negro! ¡Remeda a la perfección mi propia voz, mi figura, mis movimientos, hasta el menor detalle! [...] Me salen ahora a mí las órdenes

8 El propio Patiño señala las diferencias que él percibe entre ambas modalidades, “Cuando Su Merced dicta circularmente, orden del Perpetuo Dictador, yo escribo sus palabras en la Circular Perpetua. Cuando Su Merced piensa en voz alta, voz de Hombre Supremo, anoto sus palabras en la Libreta de Apuntes. Si es que puedo, Excelencia, digo si es que alcanzo a pescar esas palabras que caracolean de su boca muy que más ligerito hacia arriba. ¿En qué estableces la oposición Supremo Dictador/Hombre Supremo? ¿En qué notas la diferencia? En el tono, Señor. El tono de su palabra dicta hacia abajo o hacia arriba, vamos a decir con su licencia, según sopla racheado el viento ergañón que sale de su boca. Únicamente Vuecencia sabe una manera de decir que dice por la manera.” (pp. 449-450).

chilladas con la voz del negro. Los guardias no saben aún por quién decidirse (pp. 548-549).

El segundo, ya casi al final, con un Francia moribundo, cuando escucha alejarse a la instancia Suprema, a este ÉL, desgajado para siempre de su YO,

Está regresando. Veo crecer su sombra. Oigo resonar sus pasos. [...] Continúa avanzando. Por un instante lo oculta un pilar. Reaparece. ÉL está ahí. Vuelca sobre el hombro el ruedo de su capa y entra en la recámara inundándola de una fosforescencia escarlata. La sombra de una espada se proyecta en la pared: La uña del índice me apunta. Me atraviesa. ÉL sonríe. Durante doscientos siete años me escruta en un soplo al pasar. Ojos de fuego. YO, haciéndome el muerto. Echa llave a las puertas. Encaja en los bornes las trancas de cinco arrobos. Le oigo recorrer con el mismo paso y efectuar la misma operación de atrancar, inspeccionar y revisar prolijamente las trece dependencias restantes de la Casa de Gobierno (pp. 590-591).

La interpretación ontológica de la novela en cuanto que esta refleja la esencia profunda del hombre, sus problemas y conflictos, como en el caso de Borges, traduce una discusión también de naturaleza estética⁹. Por ello, la reflexión metaliteraria es recurrente, incluso hasta la saciedad, voluntariamente recargada, omnipresente y preponderante. Roa Bastos trata de dar respuesta en esta novela a las grandes preguntas del escritor, muchas de las cuales tuvo que abordar él mismo a la hora de construir su obra. La relación siempre traumática entre verdad y ficción, entre historia y arte; la esencia ficticia de todo acercamiento historiográfico por más científico que trate de serlo, la naturaleza histórica de toda creación artística, reflejo y recreación de un mundo que interpreta y al que da sentido. La incapacidad humana por alcanzar un conocimiento no ya pleno, sino ni siquiera suficiente de la realidad. La visión siempre incompleta del mundo y su reflejo imposible a través del cristal roto del lenguaje, del espejo deformante de la significación¹⁰. Y lo trata de hacer recurriendo a la antigua máscara del escritor como divinidad creadora, como demiurgo, como soñador. El sueño vital de aquel que quiere desesperadamente ser otro, ser diferente, ser distinto, que lo necesita por cuanto que se siente, se ve y se sabe diferente, el sueño del compadrito Pedro Damián, el del bibliotecario Juan Dahlmann, como el sueño de Francia, es imagen de aquel

9 No podemos olvidar que la imagen que Roa nos propone de un Francia encerrado en su cuarto, solo, alucinado, rodeado de sombras, en diálogo con ellas, es la arquetípica del creador, y recuerda a la visión que Borges tenía de Cervantes cuando soñaba a su criatura universal o del Hawthorne que nos proponía en su ensayo, “Me he recluido; sin el menor propósito de hacerlo, sin la menor sospecha de que eso iba a ocurrirme. Me he convertido en un prisionero, me he encerrado en un calabozo, y ahora ya no doy con la llave, y aunque estuviera abierta la puerta, casi me daría miedo salir” (p. 671).

10 También Borges en el ensayo que hemos analizado que dedica a Hawthorne, recogiendo las palabras de Chesterton en defensa de la alegoría, había tratado esta imposibilidad del lenguaje que caracteriza a Francia en su sueño, “El hombre sabe que hay en el alma tintes más desconcertantes, más innumerables y más anónimos que los colores de una selva otoñal. Cree, sin embargo que esos tintes en todas sus fusiones y conversiones, son representables con precisión por un mecanismo arbitrario de gruñidos y de chillidos. Cree que del interior de una bolsita salen realmente ruidos que significan todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo...” (p. 672).



otro sueño del escritor en cuya obra recrea su mundo, dotándolo de un sentido propio y personal. Por esto, todos ellos pueden ser vistos, y quizás deban serlo, como imágenes del creador; y, más que todos, tal vez, el Francia que, cual escritor y déspota, dicta su visión del mundo, visión del mundo que, como déspota y escritor, impone al resto¹¹.

Como Supremo Escritor, realidad onírica paralela a la de Supremo Gobernante, Francia necesita controlar su mensaje y su discurso hasta en sus más mínimos detalles. Recordemos la alusión a la correcta lectura que, desde este nuevo punto de vista, cobra un sentido mucho más profundo. Pero no sólo la recepción debe ser dominada, también la producción del mensaje o la ordenación de los materiales que se organizan de acuerdo, no a un criterio cronológico-científico, sino eminentemente artístico,

Puedo permitirme el lujo de mezclar los hechos sin confundirlos. Ahorro tiempo, papel, tinta, fastidio de andar consultando almanaques, calendarios, polvorientos anaquelarios. Yo no escribo la historia. La hago. Puedo rehacerla según mi voluntad, ajustando, reforzando, enriqueciendo su sentido y verdad (p. 325) .

La voz de Francia se convierte por ello en la voz del Supremo, la primera contestable, rebatible, la segunda incontestable, irrefutable. El Supremo dicta la historia y esta, bajo su control, tras su voz, se recrea y se reorganiza, se interpreta, se convierte en unívoca. La disidencia estética y literaria queda fuera, como antes había quedado fuera la disidencia política, condenadas ambas al silencio de las cárceles —imagen ahora del texto acabado que no permite interpretación¹².

Sin embargo, nuevamente el fracaso, la destrucción del sueño. Junto al del ser humano que trata de trascender sus limitaciones temporales, como vimos, el del escritor que intenta dominar su propio universo. Este segundo, el más importante, supondrá su derrota definitiva. Empieza a producirse ya al principio de la obra cuando una instancia extraña incluso para el propio Supremo, conocida sólo a través del apelativo “Corrector”¹³, emprende

11 La relación entre el tirano y el artista fue puesta ya de manifiesto en la Antigüedad gracias a la melancolía, enfermedad que era propia tanto de uno como de otro, “Esa unión encontró expresión en lo que para los griegos era la tesis paradójica de que no sólo los héroes trágicos como Ajax, Heracles y Belerofonte, sino todos los hombres realmente sobresalientes, ya fuera en el ámbito de las artes o en los de la poesía, la filosofía o la política —hasta Sócrates y Platón— eran melancólicos.” (Klibansky, Panofsky, Saxl, 1991: 41).

12 Este es un tema recurrente tanto en Borges como en Roa, la importancia del discurso divino, así, se cifra en su necesaria univocidad, es decir, son discursos cerrados, mensajes completos, donde la participación posterior del lector es imposible.

13 Carlos Santander aborda la imagen de este personaje y lo analiza en los siguientes términos: “En tránsito el Supremo entre el Absoluto Poder y la Impotencia Absoluta —en paralelismo con la relación que se estableciera entre él y Policarpo— la presencia de un «corrector» de sus apuntes. Este nuevo personaje que impone su presencia al Dictador va desplazándolo paulatina pero intensificadamente, hasta el punto en que éste deberá preguntarse ¿quién es el amanuense?, en medio de la confusión que le produce la pérdida de

un proceso de lectura, porque esta es su función principal —leer e interpretar el mensaje del Dictador—, no sólo de su labor política, en torno a la Circular Perpetua, sino también de su faceta más personal y propia reflejada en el Cuaderno Privado, “el que corrige a mis espaldas mis escritos, mano que te cueles en los márgenes y entrelíneas de mis más secretos pensamientos destinados al fuego” (p. 213). El Corrector corregirá sus palabras, las matizará y las desvirtuará para después destruirlas, unificando, en cierto sentido, estos dos discursos contrapuestos, el personal de un fracaso —Cuaderno Privado— y el intento por narrar el éxito de una colectividad —Circular Perpetua—, transformando, el sueño ideado por Francia al convertirse en el Supremo, en alucinación, “Te alucinaste y alucinaste a los demás fabulando que tu poder era absoluto” (p. 595). El proceso termina, casi al final de la novela, con el dominio absoluto, por parte de este Corrector, de la mano del Supremo que sigue escribiendo pero ya sin su control, “En medio del humo la mano se cuele en mis secretos. Hurga. Separa la paja del grano. [...] La mano de hierro fuerza a mi mano. Siempre alerta contra todo, escribe mi mano por mandato de la otra.” (pp. 577-578). El Corrector ha conseguido finalmente robar la palabra creadora al Supremo, devolviéndolo para siempre a la realidad que tanto temió, convirtiendo al Autor en Personaje, al creador en criatura, “YO soy ese PERSONAJE y ese NOMBRE. Suprema encarnación de la raza. Me habéis elegido y me habéis entregado de por vida el gobierno y el destino de vuestras vidas. Yo soy el SUPREMO PERSONAJE que vela y protege vuestro sueño despierto” (p. 480).

Como la imagen del escritor que construye Borges a través del análisis de Hawthorne, el Francia de Roa pretendió “escribir un sueño”, quizás no con el fin de “liberarse, de algún modo, de la impresión de irrealidad, de fantasmidad, que solía visitarlo” (p. 683) como aquel, sino para, como los personajes de los cuentos de Borges, confundir la realidad y obligarla a aceptar en su seno ese sueño como parte del mundo, construyendo quimeras y fantasías, construyéndose quimeras y fantasías, en su vano intento por luchar contra el Tiempo. Mas, como el personaje del cuento del norteamericano, se dio cuenta al final de su incapacidad para lograrlo, contemplando derrotado como la historia que él escribía se desarrollaba contra sus propias intenciones.

identidad” (Santander, 1980: 88).



BIBLIOGRAFÍA

- ANDREU, Jean L. (1976): “Modalidades del relato en *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos: lo Dicho, el Dictado y el Diktat”, en *Seminario sobre «Yo el Supremo» de Augusto Roa Bastos*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-américaines, Université de Poitiers, pp. 61-113.
- BORGES, Jorge Luis (2005): *Obras Completas I*, Barcelona, RBA Coleccionables-Instituto Cervantes.
- KLIBANSKY, PANOFKY, SAXL (1991): *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza.
- PAPPE, Silvia (1987): *Desconfianza e insolencia. Estudio sobre la obra de Augusto Roa Bastos*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México.
- ROA BASTOS, Augusto (1987): *Yo el Supremo*, ed. Milagros Ezquerro, Madrid, Cátedra.
- SANTANDER, Carlos (1980): “La secuencia del incendio en «Yo el Supremo»”, en *Textos sobre el texto. 2º Seminario sobre Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-américaines, Université de Poitiers, pp. 79-93.